

**Аб эстэтычнай неаднамоўнасці сюжэта
“Сымона-музыкі” Якуба Коласа**

У рэальнай практыцы духоўнага чытацкага спажывання “Сымон-музыка” застаецца, нібы захінуты ценом астатняй творчасці Якуба Коласа. Неяк надта адстаронена, надта зводалля, надта пасіўна паэма вымушана пазіраць на літаратурна-культурнае жыццё краю. Як быццам выставачны экспанат за непраходным шклом музейнай вітрыны, які сузіраць дазволена, але рукамі дакранацца нельга.

“Сымон-музыка” хіба толькі ў першыя часы ўваходжання ў літаратурнае жыццё быў прадстаўлены шматкірункава: у Івана Замоціна як коласаўская аўтахарактарыстыка, ў Адама Бабарэкі – ідэалам прыгажосці “пяціпялёсткавай” кампазіцыі, у Антона Адамовіча – ярасным пратэстам супроць бальшавізацыі Беларусі. Было і затым нямала пра чытанні, глыбокіх і цікавых, але пры гэтым аднапланавы скіраваных пародзе праблемы “мастак і народ” – твор абяскровіўся і аказаўся выстаўленым ў “музей” пачэснага, але не надта актыўнага існавання. “Аб ёй і песень не спяваюць”... І нават спіс навуковых публікацый пра “Сымона-музыку” сарамліва адступае ў параўнанні са спісам знакамітай “Новай зямлі”: за ўвесь час існавання твора пра яго ў беларускім літаратуразнаўстве няма ніводнага асобнага фундаментальнага даследавання, ніводнай спецыяльнай дысертацыі!

Аднак жа жыццё літаратурна-мастацкай свядомасці не застаецца застыла нязменным. Мяняецца і сам тып, сам прынцып нашага ўспрыняцця. Паэма сёння дэманстратыўна вытуляе інакшую мадальнасць Сымонавых блуканняў, якая патрабуе не толькі іх літаральнага разумення (як лёс незвычайна адоранага хлопчука ў асяроддзі суцэльнага неразумення і сацыяльнай несправядлівасці), не толькі першаснай мастацкай метафарызацыі (як лёс маладой Беларусі ў суправаджэнні асновавызначальнай сілы – нацыянальнай інтэлігенцыі), але вымагае і актыўнага канструявання дадатковай множнасці сэнсаў на тэрыторыі сучаснай чытацкай свядомасці. У самой структуры паэмы выяўляюцца раптам якасці, якія звыклым алегорыям і звыклай вобразнай семантыцы прыдаюць нечаканыя і нязнаныя адценні, тым самым пашыраючы, адсоўваючы ад звыкллага краявіду пярэдняю мяжу чытацкага “гарызонту”.

Такім пашырэннем успрымальнай тэрыторыі шэдэўра, створанага мастацкай свядомасцю Я. Коласа, будзе дапушчэнне, што ў жанравых адносінах “Сымону-музыку” цесна ў строгім жанравым акаймаванні твора як паэмы проста ліра-эпічнай. Паэма гэтую тэрміналагічную дэфініцыю яўна перарасла яшчэ ад моманту свайго нараджэння. Бо яна – некаторы заменнік неакумуляванага ў адзінае завершанае цэлае вялікага вопыту нацыянальнага *лірычнага* эпасу. Бо па вызначальнай рысе свайго канструявання рэчаіснасці і яе мастацкага завяршэння сюжэт паэмы, як і належыць грунтоўнаму эпасу, эстэтычна не “аднамоўны”. У Коласавай паэме пераклікаюцца і ўзаємна адлюстроўваюцца гістарычныя “галасы” мноства тыпалагічна блізкіх сюжэтаў, для якіх агульнай калыскай была архаічная далітаратурная эпіка.

Якуб Колас, як творца, сам гэта прачуў бездакорна, указваючы на тыпалагічнае супадзенне ўласнага твора і вярышні карэла-фінскага эпасу “Калевалы”: “«Калевала» <...> падказала выхад. І шматлікія стваральнікі яе, і я – *усе пілі з адной крыніцы*, але фіны знайшлі яе на беразе мора, сярод скал, а мы – у сваіх барах і балотах. *Нікому аднаму не належыць гэтая жывая вада, яна адкрыта для многіх...* (курсіў мой. – І.Ж.)” [1, с. 126].

Коласава прызнанне, дзе паэт інтуітыўна, але разам з тым правамерна выказаў глыбінную думку пра адкрытасць эстэтычных кодаў нацыянальных эпасаў да магчымасці ўзаемнай “падсветкі” адно аднаго нават праз тоўшчу вялікага гістарычнага часу, стала для беларускага літаратуразнаўства герменеўтычным сігналам для тлумачэння пераважна фінальных сцэн паэмы, пераключэння іх эмацыйнай настраёвасці з песімістычна-трагічнай на ўзвышана рамантычную, аптымістычную. У той час як гаворка, відаць, павінна ісці пра рэчы больш складаныя і значныя – пра “магчымасць узаемнага асвятлення розных гістарычных “моў” сюжэта” [2, с. 330], пра плённае ўзаемадзеянне вопыту архаічнай сюжэтыкі на сюжэтныя лёсы новай літаратуры ў цэлым.

У “Сымоне-музыку” яно так і бачыцца: сюжэт, які прыйшоў з берагоў варажскага “мора”, ад сівых “скал”, і падаў Колас сюжэту беларускага “бору” і “балота”, аказваецца, мае больш шырокую і багатую геаграфію і храналогію. Ён самым непасрэдным чынам, прычым, вельмі арганічна, працягвае адну з самых знаных сюжэтных традыцый літаратуры старажытнага Усходу – традыцыю арабскай касыды. Калі паставіць поруч іх трох – “Сымона-музыку”, “Калевалу” і касыду, – то акажацца, што ва ўсіх выпадках з нязначнымі матыўнымі адхіленнямі праяўляецца прыблізна аднолькавы ініцыятыўны крок калізіі: выкраданне “скарбу” і яго чалавечай персаніфікацыі – дзяўчыны-прыгажуні.

Ёсць і яшчэ адна рэч, якая збліжае, здавалася б, такія розныя мастацкія з’явы. Гэта – сюжэтная ўстаноўка на прыродаапісанне. Апошняе паказальна асабліва.

Старажытная паэзія Усходу сведчыць, што паэтычнае замілаванне прыродай ніколі не складала самамэтнай функцыі. Яно ўзыходзіць да рытуальнай практыкі, найпершым чынам да практыкі заклінальнай. Сакральны кампанент вызначаў тып углядвання пячорнага чалавека ў прыроду, які яшчэ “в изыществе не находил резона” (У. Вінакураў) і пра глыбокае эстэтычнае перажыванне прыроды не вельмі марыў. З гэтай прычыны многія літаратурныя жанры, а фальклорныя – тым больш, захавалі ў сабе такое бачанне прыроды, якое насычана рэшткамі малітоўна-сакральнага светасузірання. І касыды, і “Калевала”, і “Сымон-музыка” чарадзейства прыроды, яе цалёбную магію незвычайна магутна выявілі (у паэтычнай, вядома, форме) аднолькавым дамінавальным матывам – прыродацэнтрычным матывам ідэалу гармоніі.

Аднак найбольш паказальным момантам супастаўлення касыды з агульным развіццём сюжэта як “Калевалы”, так і паэмы беларускага аўтара з’яўляецца архаічны субстрат сюжэтнай схемы. У сучасных даследаваннях па

гістарычнай паэтыцы ідэальная структурная будова касыды прадстаўлена адзінаццацю сюжэтнымі часткамі. Вось яны: “1. Апісанне рэшкаў становішча, дзе жыла каханая ці яе род (гэтая частка называецца “вукуф”). 2. Перавандроўка каханай. 3. Апісанне сустрэч з каханай (так званы насіб, ці газал). 4. Шлях па пустыні. 5. Пейзаж, апісальная частка (апісанне вярблюда, каня; сюжэты чацверты і пяты – цэнтральная частка касыды, так званы васф). 6. Зварот да “крумкача расстання”. 7. Самаўсхваленне ці ўсхваленне свайго племя, ганьбаванне (хула) ворагаў (так званы фахр). 8. Вінныя (хамрыйят) і паляўнічыя (тардыйят) вершы. 9. Плач па згінулым героі. 10. Набег на варожае племя, бітва. 11. Помста” [2, с. 123].

Нават абеглага знаёмства з пералічаным “вянком сюжэтаў” дастаткова, каб пераканацца: адзінаццаць частак касыды несумненна пераклікаюцца з асноўнымі сцэнамі мастацкага дзейства “Сымона-музыкі”. Пераклікаюцца, праўда, не ў поўным аб’ёме (завершана поўным аб’ём сюжэтных паралеляў не мог і быць, паколькі агромністая часавая і культурная дыстанцыя праягла паміж арабскім жанравым тварэннем і паэмай Я. Коласа), але ўзаемна – нягледзячы на вялікі часова-культурны прамежак (ці, можа наадварот, якраз дзякуючы яму), – “прасвечваюць” адно адное са зціўляючай устойлівасцю. Гістарычныя “мовы” сюжэта розных творчых крыніц падкрэсліваюць тлустай рыскай “мову” сюжэта актуальнага, сучаснага, робяць яе (“мову”) узбагачанай дадатковымі сэнсамі, своеасаблівым прадметам адлюстравання, ці, як выказвалася ў такіх выпадках руская фармальная школа, – “літаратурным фактам”.

Першая частка касыды “вукуф” (апісанне “родавага гнязда” галоўных дзейных асоб) натуральна супадносіцца з апісаннямі навакольнага асяроддзя і побытавага ўкладу Сымонівай сям’і, сярод чаго асабліва вылучаюцца незвычайныя здольнасці Сымонкі:

У яго быў свет цікавы,
Свае вобразы, жыццё,
І ў душы яго ўсе з’явы
Сваё мелі адбіццё [3, с. 287].

Выгненне ж Сымона з дому як неадэкватная рэакцыя за ўчыненую правіннасць і сустрэча з Ганнай з большай ці меншай доляй паўнаты адлюстроўвае сэнсавую задачу другой часткі касыды. Толькі з той розніцай, што касыдзе належала перавандроўка каханай, у той час як у паэме гэты фрагмент сюжэта паўтораны з адваротнай актантнай функцыяй: “перавандроўвае” ўжо Сымон, у выніку чаго і адбываецца сустрэча з “каханай”. У Коласавым творы, праўда, “вандроўкі” маюць парны характар: вандруюць і герой, і яго каханая. Кульмінацыйны ж момант так неабходнай “вандроўкі каханай” прыпадае на заключную, пятую частку паэмы, калі Ганна, ратуючыся ад дамаганняў Дамяніка, кідаецца наўцёкі. Ад зла (Дамяніка) яе выратаўвае не што іншае, а сама Прырода, сабою захінуўшы гераіню ў небяспечны момант, не выбавіўшы, аднак, ад цяжкага захворвання. Паміж “сустрэчай” і кульмінацыяй “вандровак каханай” праягае “газал”, чым цалкам споўнена ўся паэма: натхнёнае гранне, споведзь юначай душы,

шматлікія апісанні душэўных перажыванняў, узвышанае любаванне характвам сваёй абранніцы (“Ты добрая, з душою, / Ты ўся свецішся дабром” і г.д.).

Што да той часткі касыды, які называецца “шлях па пустыні”, то варта адцёміць: “Сымон-музыка” – уся паэма-шлях, несканчоная вандроўка да такой будучыні, калі першапачатковае пажаданне (“трэба чыстым быць душою”) будзе забяспечана і ўвасобіцца ў адкрытую чалавечую магчымасць бязмежна спасцігаць сутнасць і выратавальную неабходнасць “пяснярскай каляіны”, такі “песень дар”, у якім замкнёна жыватворная сіла – “агонь душы і сэрца жар”. “Шлях па пустыні” – колы блукання Сымона, этапы жыццёвага лёсу самога Коласа, пякельныя выпрабаванні лёсу беларускага народа – бадай, самыя алегарычныя, тайнапісныя ў паэме, а “пустыня” тут – найперш пустыня прасторы духоўнай.

Гэта вельмі цікавае пытанне – пра прастору, якую творыць аўтар у “Сымоне-музыку”. Як вядома, Колас прызнаваўся, што паэма валодала бяспрэчным прыярытэтам у агульным малюнку творчых задум і “падаваць голас аб сабе пачала <...> бадай што раней за “Новую зямлю” [1, с. 119]. Але Коласава прамірабавала аркуш паперы толкі тады, калі глухая брама вязніцы на доўгія тры гады абмежавала жыццёвую прастору паэта. Астрожнае кола замкнёнай волі пацягнула ланцужок успамінаў: “Усё перажытае ўявілася *чаргаваннем колаў* (курсіў мой. – І.Ж.): час, што звязаны з жыццём у акаліцах Мікалаеўшчыны; юнацтва – навучанне ў семінарыі; потым – настаўніцтва, пераезды са школы ў школу; далей бадзянне з месца на месца ў пошуках заробку і нарэшце – турма...” [1, с. 119–120].

Пра “колы” як метафару духоўнай і біяграфічнай пустыні скажучь даследчыкі яшчэ і да цяперашняга часу, прыведзенай у кнізе Максіма Лужаніна. Сам Якуб Колас, як бы прыцягваючы ідэю сюжэтнага “шматгалосся” ў літаратурным, на гэты раз ужо ў Дантавым варыянце, лічыў неабходным свядома завастрыць увагу: “пекла стала ў канец, а хлапечая пара здавалася з-за крат сапраўдным раем” [1, с. 120]. А вось з *метафарай турмы* (зрэшты, як бачым, настаўніцтва ў Коласавых рэфлексіях – таксама “турма”), як і з іншымі прасторавымі вобразнымі ўявамі Коласа, пытанне не такое празрыстае. Колас шыфраваў, таемнічаў. Тайнапіс быў для яго вельмі важным, а “шыфр” – самамэтнай неабходнасцю для прачытвання відавочных ці няўяўных алегорый. Прынцып тайнапісу ў нейкі час стаў нават вызначальным прынцыпам працы над паэтычнымі тэкстамі: “Рабіў накіды ўроскідку, паміж замалёўкамі “Новай зямлі”. Не паспеўшы аб’яднацца ў цэласць, яны рабілі нявіннае ўражанне і не наклікалі б на маю галаву небяспекі, каб нават і прапілі на чыесь вочы” [1, с. 120]. Сказана быццам пра ход працы над творам ва ўмовах турэмных парадкаў, але не будзем забывацца на тое, што ад часу турэмнага зняволення да моманту “задушэўных бясед” з Максімам Лужаніным сцякло вады нямала, і злыя падсочыя вочы сталі метафарай “накліканай на галаву бяды” наогул, паднадзорнасці наогул, выведкі і пераследу наогул. Так што прынцып шыфравання і тайнапісу складае адметную рысу руху коласаўскага сюжэта:

шмат што знаходзіцца тут “уроскідку”, паміж радкоў, на стыках сюжэтных “швоў”. І нават у маўчанні Сымона (Колас: “Я сумысля прытрымліваў сябе, не дазваляў Сымону *гаварыць і дзейнічаць* (курсіў мой. – І.Ж.)” ёсць свой след тайнапісу.

Пра што так актыўна *маўчыць* Сымон? Што не ажыццяўляе ён сваёй *дзеяй*?

Дазволю яшчэ адно аўтапрызнанне Коласа: “Вярнуўся (да працягу працы над паэмай пасля вызвалення з астрага. – І.Ж.) так. Пабыўшы пасля вызвалення ў Вільні, 19 верасня я падаўся ў Смольню з пачуццём выкінутага з жыцця чалавека. Дзверы на работу замкнуты, падтрымкі няма, кожны абягае пры сустрэчы, каб і самому не патрапіць пад падазрэнне. Тут я пачуў, што трапіў у новае кола, нічым не лепшае за астрог” [1, с. 123].

Прастора ў Коласа, яго вандроўная “пустыня” – гэта прастора кола, замкнёная марнасцю высокіх чалавечых спадзяванняў. Гэта – кола расчаравання, у якім найбольш шанцаў на тое, каб, як неўзабаве сфармулюецца думка ў канчаткова выспеленай задуме “Сымона-музыкі”, “зрабіцца звычайным хлебаедам з дарэмна змарнаванымі здольнасцямі”. Гэта – кола “выкінутага з жыцця чалавека”. І тады пачынаеш разумець: а што, калі так не з адным чалавечым лёсам, а з цэлым народам – “выкінутым з жыцця”, ператвораным у “звычайнага хлебаеда”? Што пра гэта часам так наструнена і трывожна “маўчыць”, стрыманы аўтарскай недагаворанасцю, Сымон? І яшчэ вельмі прарочае: пра тое, што “шлях” па беларускай “пустыні” ёсць шляхам астрожным. “Дарогі-астрогі” – рыфма не абстрактная, а матэрыялізаваная, агучаная Коласам яшчэ ў вершы “Роднаму краю” (“Дзе найгоршыя дарогі, / Дзе штогод растуць астрогі / Перша месца – нам”).

Гэта, аднак, ужо задаванне сучаснага “голосу” ў мову сюжэта. Вернемся да сюжэтай функцыі касыды.

Незвычайным па сутнасці вобразных асацыяцый момантам гістарычнага ўзаемадзеяння сюжэтаў з’яўляецца шосты фармальна-структурны цэнтр касыды – зварот да “крумкача ростані”. Актантную функцыю “крумкачоў ростані” бяруць на сябе два персанажы з адмоўным семантычным арэолам – Кандрат і Дамянік. Зрэшты, Кандрат – пасіўны актор, ён толькі згадваецца ў паэме дзеля “сватання” да Ганны, і мог бы аказацца лішнім для персанажнай сістэмы твора. Яго ж мастацкая матываванасць у паэме тлумачыцца, на мой погляд, неабходнасцю ўзмацнення злавеснай ролі функцыі “Дамянік – бальшавік” як першае прадвесце бяды-гора і як наогул першае непасрэднае накліканне няшчасця, што нясе з сабой чужая воля. Дамянік жа як увасабленне злой сілы (“сябе занадта мерыў і меў рызыкі на трох”), – можа быць, як ніводзін з іншых дзейных асоб паэмы – негатыўна-актыўны і ўзломвае, літаральна ўзрывае “пастаральную” плынь фабулы. Самы “выбуховы”, ён і сімвалізуе нечалавечую ідэю “сілы гвалту”, “крумкачовае” алегарычнае казанне пра трагізм вынікаў гвалтоўнага ўварвання ў законны ход гістарычнага часу.

Сёмая частка касыды засноўваецца на “ўсхваленні свайго племя” і ганьбаванні злавесных варожых сіл. Бадай, найбольш адэкватна гэтаму

сюжэтнаму адгалінаванню касыды адпавядае цэнтральны ў “Сымоне-музыку”, сіметрычна размеркаваны адносна пачатку-канца твора, зачын трэцяй часткі. Пачаўшыся велічным гімнам роднаму краю, гэты фрагмент паэмы усё больш і больш напаўняецца болей і трывогай за лёсы роднага краю і выліваецца нарэшце ў прамы паэтычна публіцыстычны пратэст супраць ворагаў “мілага кута маіх дзядоў” – Беларусі:

Брацце мае, беларусы!
У той кнізе людскіх спраў
Сам лёс, мусіць, для спакусы
Гэты край нам адзначаў.
Тут схадзіліся плямёны
Спрэчкі сілаю канчаць,
Каб багата адароны
Мілы край наш зваяваць,
А нас цяжка ў сэрца раніць... [3, с. 256]

Аднак адкрытага “ўсхвалення свайго племя” (чытай: свайго народа) ў паэме Якуба Коласа не так і многа – перашкаджалі як царская імперская цэнзура, так і нараджэнне новага таталітарнага дыктатараўнага ладу. Таму Колас гімн роднае зямлі таксама маскіруе тайнапэсам, так бы мовіць, “працягвае кантрабандай”, праз нявінны на першы погляд сэнс выказванняў або выказванняў, кінутых як бы мімаходзь (тыпу: “кавалі другія, а ланцуг той самы”, “зноў чыясь чужая воля, улада новых абцугоў...”).

Вонкава “нявінным” здаваўся і ўступ да паэмы: так, “скарб” збіраўся. Але – з чаго, з якіх крыніц? Найперш вылучаецца моцнае, апорнае, пастаўленае ў выключную “іктавую” пазіцыю, падкрэсленае і семантычна і структурна-паэтычна слова ад “роднае зямлі”. Зямля тут выступае метафарай як быццам з адназначна дэнататыўным, першасным значэннем. Але ж мы памятаем, як фармулюецца “зямля” ў іншым вялікасным Коласавым творы. Прычым зусім зразумела, што такія фармулёўкі не прыходзяць у адну ноч. Яны ёсць вынікам, агучаным словам не тое што выпадковым імгальным разважаннем – у такія выказванні ўкладваюцца душэўныя збожжы і водгукі некалькіх духоўных этапаў асабістага (а, магчыма, не толькі асабістага) жыцця. Зямля – гэта глыбінная метафара ў Коласавым светасузіранні: “Зямля – аснова ўсёй Айчыне”.

Але так будзе сказана паралельна, у “Новай зямлі”. Уступ-прысвячэнне ж да “Сымона-музыкі” адрозніваецца ад “новазямельнай” паралелі якраз недавыказанасцю, недагаворанай да канца ідэяй: для каго гэты дар? Хто яго спажыве? Толькі апошняя трэцяя рэдакцыя паэмы дае падказку на аўтарскую надзею станоўчага для Беларусі выхаду. Першая рэдакцыя і, трэба думаць, другая [4] не здымалі да канца пытання: а што, калі “дар” дастанецца тым самым “кавалем”, якія так здоўжана і бесперапынна для гэтай жа “роднай зямлі”, Беларусі, і яе народа выкоўваюць цяжкі, няўздымны, пакутны “ланцуг”?

Канечне ж, матыў роднай зямлі як “край родны, край прыгожы” і разам з тым як “край адвечнай мукі” асвечаны веліччу і прыярытэтам першасных

сэнсаў. Аднак гэта – прыярытэты Коласа, яго голас, калі хочаце – аўтарытарны аўтарскі ідэал. І ён у нейкай ступені дыскрэдытуе голас-*блуканне* героя, Сымона. Ствараецца прынцыпова супярэчлівая сітуацыя: аўтар – пра страчаную дзяржаву, герой – пра хмаркі, зёлкі, іх анімістычны боль. І гэта досыць відавочная супярэчнасць, якая, канечне ж, здымаецца ў кананічным тэксе паэмы, але якую ні да, ні пасля “Сымона-музыкі” Колас так адкрыта не дэманстраваў. Немагчыма, напрыклад, ўявіць падобную сітуацыю ні ў “Новай зямлі”, ні ў трылогіі “На ростанях”, каб герой не быў шчыльна “падтрыманы” аўтарам.

Чаму так? Відаць, мы не надта заўважаем, што Колас як бы “вызвільнаецца” на нейкі час ад аднаго свайго героя ў імя набліжанасці да другога. Паэмы змест здабывае дадатковую свабоду: Ганна становіцца ў такой жа ступені важнай тэмай, як і тэма “роднай зямлі”, што і сапраўды дае ўсе падставы для збліжэння і персаніфікацыі лёсу Беларусі ў лёсе Ганны. Таму і плач па Ганне, як і дзявятая частка касыды, якая патрабуе плачу па галоўным героі, успрымаецца як плач па змарнаванай Бацькаўшчыне:

Рукі звязаны ў няшчаснай,
І прывязана сама, каб не білася дэрма
У вар’яцтве буры страшнай
Губы скусаны і сіні,
У вачох – імгла-туман;
Твар яе – зямля пустыні,
Сонцам спалены дзірван [3, с. 456]

О, як кантрастуе выгляд “зямлі пустыні”, якая зараз знаходзіцца ў “вар’яцтве буры страшнай” з той “роднаю зямлёй”, дзе быў чуцен “гоман бароў” ды “песні дудароў”. І гэта лішні раз дэманструе Коласаву хітрынку: як “накідамі ўроскідку”, “паміж замалёўкамі” ажыццяўляў свой тайнапіс паэт.

Дзявятая частка касыды – набег на варожае племя. Па сутнасці, гэта сустрэча Сымона з антаганістычным яму светам.

Дзіўна ў Коласа: калі будаванне тэмы “роднага краю” завяршаецца там, дзе і належыць – у самай “сэрцавіне” паэмы, у цэнтральнай трэцяй частцы, то выбудова другой важнейшай тэмы – антаганістычнага варожага Сымону асяроддзя – складаецца канчаткова толькі ў заключных раздзелах твора. Квінтэсэнцыяй увасаблення гэтага варожага стану выступае Дамянік, які акумулявае ў сабе і няразвітасць і ідыятызм спажывецкага свету, і ўбоства жабракоўскай філасофіі, і хамства куплі-продажу духоўнага ідэалу, і псеўдасілу мураваных “палацаў”-турмаў. Дамянік – інтэграваны сімвал зла і хаосу, з чым у пошуках гармоніі сустракаецца вандроўны музыка. Прамой сутычкі Сымона з Дамянікам паводле сюжэту няма – ёсць сутычка з вынікамі гэтага хамства. У вобліку безнадзейна хворага Ганны – пісьменніцкі маральны прысуд злостнай і жорсткай сіле, якая паімкнулася беспакарна вяршыць сваю волю на знябожанай зямлі.

Як вядома, у такім рэчышчы завяршалася фінальная сцэна першай (1918) рэдакцыі паэмы. І гэта была сапраўды ліраэпічная стратэгія

завяршэння ідэйна-мастацкай задумы. Лірычны эпас, аднак, ёсць лірычны *эпас*. Эпас далячынь жыцця не закрывае, наадварот – узвышае бясконцасць уваскрасенняў. Уваскрасае краіна Калевала ў карэла-фінаў. Арабская касыда завяршаецца ідэяй справядлівай помсты і перамогі над злом і несправядлівасцю. Гэтаксама і ў Коласа: функцыю пераможнай помсты выконвае ацаленне Ганны, яе уваскрашэнне, выбаўленне ад улады змрочнага наслання.

Падсветка сюжэта коласаўскай паэмы “вечнасцю мовы” старажытнай касыды паказвае: гэта толькі адзін “код” у дадатак да сюжэта з вобразным ядром фальклорнага музыкі, ці музыкі з літаратурнай вобразатворчай інтэнцыяй, ці нават хлапчыны-пастушка, які ў сусветнай літаратуры мае гіганцкую радаводную лінію. Важна, аднак, і тое, што сюжэт “Сымона-музыкі” не “аднамоўны” эстэтычна. У гэтым сюжэце пераклікаюцца і ўзаемна адлюстроўваюцца галасы мноства блізкіх сюжэтаў і нават ідэя Сюжэта наогул. А яна, гэтая ідэя, у сваю чаргу памаўняецца яшчэ адным дадатковым “кодам”, яшчэ адной – беларускай – версіяй у гроне сусветных сюжэтных традыцый.

Літаратура

1. Лужанін, М. Колас расказвае пра сябе : аповесць-эсэ / М. Лужанін. – Мінск : Маст. літ., 1982.
2. Бройтман, С.Н. Историческая поэтика : учебное пособие / С.Н. Бройтман. – М. : РГГУ, 2001.
3. Колас, Я. Сымон-музыка / Я. Колас // Збор твораў : у 14 т. – Т. 6. – Мінск : Маст. літ., 1974.
4. Мушынскі, М. Паэма Якуба Коласа “Сымон-музыка” [заканчэнне] / М. Мушынскі // Роднае слова. – 2000. – № 6. – С. 58–59.