
МИФ И МУЗЫКА

А.В. ЕМЕЛИНА¹

*Нижегородский государственный университет
им. Н.И. Лобачевского*

РОЛЬ МУЗЫКИ В ТРИЛОГИИ СУХБАТА АФЛАТУНИ «ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ»

В статье рассматриваются полярные смыслы музыки (важной составляющей жизни героев), связанные с апокалиптической темой и с идеей продолжающейся жизни в трилогии С. Афлатуни «Поклонение волхвов». Делается вывод о том, что музыка предвосхищает важные события в жизни героев, является воплощением бессознательного – высшего разума, тайного присутствия вечности, а спрессованность идей (философия) и образов культуры (музыка) позволяют определить поэтику Сухбата Афлатуни как поэтику палимпсеста.

Ключевые слова: музыка, Сухбат Афлатуни, трилогия «Поклонение волхвов»

A.V. EMELEINA

N.I. Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod

THE ROLE OF MUSIC IN THE TRILOGY SUHBAT AFLATUNI "THE ADORATION OF THE MAGI"

The article considers music as an important component of the life of the characters, shows the connection of music with the apocalyptic theme, as well as with the idea of continuing life. The novels included in S. Aflatuni's trilogy "The Adoration of the Magi" are analyzed. An attempt is made to explain that art is able to stop the destruction, to save a person and the whole world. It is shown how the author connects European and Eastern music. The conclusion is that music foreshadows important events in the lives of the characters, is the embodiment of the unconscious of the higher mind, the secret of the presence of eternity and compression of ideas (philosophy) and culture (music) enable you to define the poetics of Sukhbat Aflatuni as the poetics of palimpsest.

Key words: music, Sukhbat Aflatuni, trilogy "The Adoration of the Magi»

¹ Анна Витальевна Емелина, соискатель кафедры русской литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского (Нижний Новгород)

Произведения Сухбата Афлатуни отличает насыщенность аллюзивно-культурологического контекста – неслучайно «не раз и не в одном тексте этого писателя прозвучало слово “палимпсест”» [Шафранская, 2010, с. 258], которое становится своего рода ключом к пониманию художественного мира его произведений. Спрессованность идей и образов мировой культуры и философии служит Афлатуни «созданию собственной мифологии», что, по мнению Э.Ф. Шафранской, является «свойством [его] прозы» [Шафранская, 2010, с. 227]. Человек Афлатуни пребывает среди идей, образов, сюжетов, музыкальных тем, составивших золотой фонд мировой культуры, а события его личной биографии – не цепь случайностей, а закономерность, так как корни всего происходящего с ним находятся в истории рода. Ситуации, конфликты, состояния, имевшие место в прошлом с кем-то из близких, вновь и вновь повторяются, а значит, и проживаются очередным представителем рода на следующем витке истории. Так, прошлое и настоящее оказываются связанными между собой, и прошлое проступает в «книге жизни» как «старый текст», на который накладывается современная история. Но специфика палимпсеста у Афлатуни такова, что в его произведениях «прочитываются» не только фрагменты словесных текстов «прежних» эпох, но и произведения других видов искусства: музыки, живописи, архитектуры и пр. И это имеет принципиальное значение в мифологии писателя.

Сухбат Афлатуни воспринимает мир как разрушающийся, а центральной темой его прозы становится тема «уходящего города», города, с которым прощаются [Шафранская, 2010, с. 226]. При этом уже в «Ташкентском романе» возникает особое понимание города: в нем «Ташкент не столько город ..., сколько культурно-вещественно-духовно-символический пласт места» [Шафранская, 2010, с. 227]. Такое же восприятие города характерно и для трилогии «Поклонение волхвов», которую критики и литературоведы признают «образцом эстетического совершенства <...> [современной] Евразиады» [Шульженко, 2018, с. 935].

Город в трилогии – то, что существует не только как «место», но и как «идея». Город гибнет, когда уходит тот, кто создал его как идею, воплощенную в жизнь, как реализованную утопию: так, например, разрушается город прокаженных Николая Триярского, подвергается частичным разрушениям город на орбите, город с желтым куполом. Но продолжается жизнь в Ташкенте («Мельхиор»), Дуркенте («Балтазар»), в городах, созданных самой природой, а потому обретающих статус «вечного» города. Дуркент в последней части трилогии переживает Апокалипсис, но не исчезает с лица земли. А.Б. Диденко, замечая, что «тема Апокалипсиса в романе (читай: трилогии. – А.Е.) раскрывается через мотивы сумасшествия и искусства» [Диденко, 2018, с. 73], приводит ряд примеров,

свидетельствующих о концентрированности эсхатологических идей в трилогии: «В конце каждой книги кто-то из персонажей сходит с ума <...>. Об Апокалипсисе говорят, что он нынче в моде, о конце света кричит Валентина Пирожок, которая собирает пятаки, а после жертвует их на новый купол (читай: колокол – А.Е) для церкви, что спасает нашу Большую Землю. Композитор Бежак говорит о саморазрушении музыки, Давлат рассуждает о том, что все искусство есть оболочка для добра и зла, цесаревич Алексей уже возводит это в Абсолют – зло не имеет тела и жаждет найти его себе. Едва оно входит во время, «оно уничтожает и убыстряет разумное течение и чередование дней, ночей, лет в один оглушительный поток» [Афлатуни, 2016, с. 615]¹. Общий вывод исследователя таков: «Апокалипсис – это прежде всего разрушение гармонии. Так, в Апокалипсисе разрушается музыка. «Это был конец падшей, земной музыки, ее Судный день...» (с. 710). В конце музыкального концерта Николая Кирилловича, после того как музыканты сломали свои инструменты, наступает тишина, в которой первыми ударами гремит церковный колокол (параллель с тем, что в канонической версии Библии после Апокалипсиса праведники должны восстать из могил)» [Диденко, 2018, с. 73].

И этот вывод, имеющий для нас принципиальное значение, все же требует некоторого уточнения: музыка у Афлатуни связана как с темой Апокалипсиса, так и с идеей продолжающейся жизни. Как замечает И.С. Юхнова, «миростроительное значение <...> архитектуры, живописи, музыки <...> [является] внутренним сюжетом трилогии» [Юхнова, 2017, с. 373]. Именно искусство противостоит разрушительным силам, умиранию города. А музыка не только «сопровождает» Апокалипсис, выступает его трагическим аккомпанементом; в ряду тех искусств, которые представлены в трилогии, она выступает и как высшее гармонизирующее начало. Эта идея для Сухбата Афлатуни особенно важна, а восходит она к философии Платона, который был убежден в космическом значении музыкальной гармонии, оперировал понятием «гармония сфер» и считал, что основой системы государственного воспитания должны быть занятия музыкой. Именно поэтому в последней части трилогии главным героем является композитор-авангардист, действие сосредоточено вокруг музыкального фестиваля, а музыкальное искусство становится своего рода государственной программой. Это проявляется, в частности, и в постоянном упоминании псевдонационального варианта оперы «Прощай, паранджа!», созданной Рудольфом Карловичем Бежаком. Она символизирует механическое перенесение чужого в другую духовную культуру, хотя изначально композитор считал, что «мелодия – душа музыки» (с. 453).

¹ Далее текст трилогии цитируется по этому изданию. Номер страницы указывается в круглых скобках после цитаты.

Для Афлатуни способность воспринимать музыку – признак особой душевной организации человека. Герои, которые слышат музыку, открыты вечности, готовы к диалогу со Вселенной. Это поднимает их над привычным миром. Автор воспринимает музыку не только как искусство. Для писателя она, скорее, средство постижения мудрости и земное воплощение вечности. В связи с этим уместно вспомнить слова Л.Н. Толстого: «В то время как я слушаю музыку, какое-то странное сладостное чувство до такой степени наполняет мою душу, что я теряю сознание своего существования, и это чувство – воспоминание. Но воспоминание чего? Кажется, как будто вспоминаешь то, чего никогда не было» [Цит. по: Гусев, 1957, с. 177]. В трилогии Сухбата Афлатуни звучат церковные песнопения, классическая и авангардная музыка, народные и национальные мотивы. И такое сочетание всемирного и национального, сосуществование разных принципов гармонии отражает важный процесс, «когда чуждые, непохожие друг на друга сущности соединяются и начинают существовать в дополнении друг к другу [Толкачев, 2017, с. 195], когда происходит «изменение и превращение национального в мультикультурное» [Толкачев, 2017, с. 195] и выявляется внутреннее тождество сущности разных типов национальной музыки. Именно такую цель ставит Николай Триярский, создавая свой музыкальный шедевр: «четыре части, в которые должна была уместиться вся история музыки» (с. 638).

Восточная музыка появляется в трилогии постепенно и первоначально связана с европейской музыкой – в романах упоминается «Турецкий марш» Моцарта (так играют часы с арапчатами, принадлежавшие Николаю I). В Новоюртинск она входит с муэдзинами («заплакали с деревянных минаретов муэдзины», с. 68), игрой на национальных инструментах.

Во второй и третьей частях трилогии, романах «Мельхиор» и «Балтасар», действие которых происходят в Ташкенте и вымышленном городе Дуркенте, восточных городах с тысячелетней историей, Сухбат Афлатуни упоминает о неизвестном восточном трактате по музыке: «Местный гностик тринадцатого века писал, ибн Мутафия» (с. 477). В нем говорилось, что в основе музыки лежит «старая пифагорейская идея. Мир как огромный музыкальный инструмент. У каждой планеты – своя мелодия» (с. 478).

Известно, что в основе музыки восточного мира лежит уникальная форма под названием *макам* (*маком*). Это одновременно и лад, отличный от европейского, и принцип музицирования, и последовательность мелодических звеньев. Главная цель исполнения макама (особое искусство в древности) – эзотерическое постижение Абсолютной Истины, духовное единение с Творцом. Эта цель достигается посредством нравственного самосовершенствования

личности, путем поэтапного прохождения особого пути. В IX-X веках маком являлся неотъемлемой частью социально-культурной жизни стран Центральной Азии и Востока. Считается, что первоначальных *макомов* было семь по числу пророков [Персидская и турецкая музыка, электронный ресурс, http://www.channelingstudio.ru/persian_music.shtml].

Согласно другой легенде, существует 12 макомов, и произошли они от пророка Мусы. Однажды он шел со своими людьми по берегу Нила и, увидев камень, приказал забрать его с собой. Затем они добрались до пустыни, где Муса обратился к Аллаху с просьбой избавить людей от жажды. Всевышний приказал ударить посохом по камню – сразу образовалась дюжина отверстий, откуда потекли вместе с родниковой водой звуки двенадцати макомов [Энциклопедия Всемирная история, электронный ресурс, <https://w.histrf.ru/articles/article/show/makom>].

1. Ушшак (влюбленные) – страстная любовь к Великому Создателю;
2. Наво – мелодия страстной любви;
3. Буселик – путник, ищущий дорогу Истины и решивший встать на путь Истины;
4. Раст (прямой, правильный, истинный) – прямой путь, символ пути, по которому следует путник;
5. Хусайни – пир, вождь салика (путника);
6. Рохавий (от слова “рох” – путь) – образ пути;
7. Хиджаз (область в Саудовской Аравии, где расположены святые города Мекка и Медина) – указывает на направление пути и символизирует конечную цель этого пути;
8. Зангула (колокольчики) – образ каравана в пути;
9. Ирак (Арок) (название страны, по территории которой проходила караванная дорога паломников) – тернистый путь, который должен преодолеть желающий достичь конечной цели;
10. Исфакан (Сефакон) (город, довольно близко расположенный к Хиджазу) – символ близости цели;
11. Зирофканд (прыжок, время отдыха, ночлега) – достижение конечной цели, завершение паломничества; Кучек (второе, дополнительное наименование круга Зирофканд, означает “малый”) – малый мир, микрокосмос;
12. Бузрук (Бозорг) (большой, великий) – большой мир, макрокосмос. [Ибрагимов, электронный ресурс, <http://cheloveknauka.com/semantika-makomov>].

Как видим, мелодии макома передают самые глубокие переживания человека и связаны с идеей пути, духовного восхождения, жизненного цикла (круга). Традицией определён характер каждого макома (например, любовный, философский) и предписано исполнение каждого макома в строго определённое время

суток: так, Раст должен звучать после полуночи и до рассвета, Арок – с восходом солнца, Наво – на закате дня. Один маком может звучать 2-3 часа и более. Традиция макома передаётся устно от учителя к ученику. Персидский теоретик музыки XV века Абдурахман Джами писал: «Знай, что каждый из 12 [макамов]... обладает своим особым воздействием [на слушателей], помимо общего для всех них свойства доставлять наслаждение. Так, ушшак, нава и бусалик возбуждают силу и храбрость... <...> в то же время раст, ирак и исфахан пригодны для возбуждения веселья и радости. <...> Бузрук, зирафганд, рахави и зангуле вызывают печаль и горесть» [Джами, 1960, с. 65].

В романе «Мельхиор», входящем в трилогию «Поклонение волхвов»¹, можно прочитать о двенадцати ладах-макамах. Каждый из них связан с героем, Николькой Триярским, к моменту повествования потерявшим свое имя и обретшим новое – Гаспар: «Когда я бежал и примкнул к артели строителей, они дали мне имя Гаспар, так называют всех русских строителей. Это имя мне понравилось» (с. 332). Сквозной герой в трилогии появляется в разных качествах (как действующий персонаж, как герой книги Серафима Серого, как человек, судьбу которого пытаются разгадать его потомки) во всех частях «Поклонения волхвов». Его история становится своего рода контрапунктом повествования и помогает прояснить судьбы других героев произведения (не только представителей рода Триярских).

Во второй части трилогии впервые имя Николая Триярского прозвучит после воспоминаний отца Кириллы о поездке в город Ош и встрече с Курпой, который стал его духовным сыном: «Курпа написал, что ему известно... где находится Николай Триярский

– Ваш дядя, тот самый? Попавший в плен к киргизам и проданный в Бухару?

– Да». (с. 278).

Затем история рассказывается уже от лица самого Николая Триярского, но отстраненно, от третьего лица. Примеряя маску повествователя, герой стремится к объективности в описании собственной жизни. Разговор о ней не случаен. Герой чувствует эмоциональную пустоту, а потому ему нужно осмыслить свой путь, выразить его в слове. Не случайно рассказ-воспоминание превращается в философское рассуждение о месте человека в мире, о его предназначении. А выразить это ему помогает музыкальная аналогия: «Десятки лет рабства, побегов, пыток почти не отразились на нем... Медленно, медленно прорастала в нем, как болезнь, сквозь

¹ Европейский музыкальный контекст был рассмотрен в докладе на международной конференции «Глобальные и локальные процессы в славянских языках, литературах, культурах 3», прошедшей в марте 2019 г. в Латвийском университете: Юхнова И.С. «Музыка в произведениях Сухбата Афлатуни».

звук ветра и дыхание его музыка. Пять ладов-макамов из двенадцати» (с. 281). Почему воспоминания становятся импульсом для размышлений о вечном? Потому что герой слышал и видел то, чего не видит и не слышат другие; слышал в тех формах, в которых воспринимает звуковую картину мира человек, живущий на Востоке. Так рождается сравнение жизни с макамами и зодиакальным кругом.

Каждый из макамов (ушшак, хусейни, раст, буселик, рахави) соответствуют определенному этапу жизни героя: «**Макамат ушшак**, Солнце в башне Овна. Гаспар рождается в десятом климате... **Макамат хусейни**, Солнце в башне Тельца. По оговору его заточают в тюрьму в десятом, северном, климате... **Макамат раст**, Солнце в башне Блинецов. Благодаря заступничеству сестры, он помилован и сослан в крепость Нау-Юрт, что в восьмом климате... **Макамат буселик**, Солнце в башне Рака. Он, беглец из крепости Нау-Юрт, плененный Беком Темиром, продан в рабство в седьмой, благословенный, климат... Теперь он в **макамат рахави**, Солнце в башне Льва. После бегства он странствовал с артелью бродячих строителей, возводил купола и арки. Был опознан как беглый раб, брошен в ров с львами, ему является ангел, львы отходят» (с. 281-284).

Соотнесем значение макома и описание жизненной ситуации героя. Ушшак – рождение, Хусейни – встречи у Петрашевского, арест. Раст – сылка в Новоюртинск, начало нового этапа в жизни. Здесь можно обратить внимание еще на один эпизод: на кладбище Новоюртинска герой видит крест со своей фамилией «На одном кресте была надпись «Триярский» – без подробностей и напутствий» (с. 82). Это стало поводом для раздумий и шагом к мечте (постройке города с желтым куполом). Буселик – побег. Рахави – путь к достижению задуманного. Как видим, музыкальные лады точно описывают жизненный путь Николеньки Триярского.

Следующая встреча с Гаспаром (Триярским) происходит в Моховкенте, городе прокаженных: «Рядом сидел тот, кто был его другом и учеником (Курпа. – *А.Е.*). Тот, кто на рассвете его предал. Тот, кто предает его каждые **шесть** лет (выделено мной. – *А.Е.*)» (с. 326). Примечательно, что рассказ о дальнейших событиях жизни героя, когда Триярский встречается с Алексисом Маринелли и забирает у него обломок звезды, начинается с тех же слов: «Медленно, медленно прорастала в нем, как болезнь, сквозь звук ветра и дыхание его музыка. Одиннадцать ладов-макамов из двенадцати... **Макамат наво**, Солнце в башне Девы. Созерцание, успокоение; листья тала, падающие на осеннюю воду хауза... на этом месте, строит первую крепостную башню, башню сестры... **Макамат бозорг**, Солнце в башне Весов. Он и Курпа покидают седьмой климат и направляются в восьмой, где земля плоская и властвуют северный и восточный ветры,

от которых халаты на нем и Курпе надуваются подобно парусам». И снова музыка является отражением жизненных ситуаций: «**Макамат сефахон**, Солнце в башне Скорпиона. Он строит город для прокаженных, многие из строителей исцелились... **Макамат арок**, Солнце в башне Стрельца. Башня Льва еще недостроена, недалеко, ближе к Амударье, происходит схватка русских с хивинцами... **Макамат зангуле**, Солнце в башне Козерога. Крепостные стены завершены. Башня Сестры, башня Близнеца, башня Вдовы, башня Льва, башня Врага. И еще одна башня, Трех Царей, единственная, в основании которой не погребен локон, единственная, в которой есть ворота... **Макамат хиджаз**, Солнце в башне Водолея. Прискакал молодой всадник, рожденный под знаком Водолея, из сынов десятого климата» (с. 327-335). Все это подводит к важному событию – встрече великого князя Николая Константиновича Романова и Гаспара, в ходе которой проясняется история Гаспара, а великий князь получает советы о дальнейшей жизни.

Последняя встреча с Николаем Триярским происходит в уже построенном городе. Отец Кирилл и спасенная девочка Маша оказываются в нем и беседуют с Гаспаром. Мы узнаем завершение истории о плененной Варваре Триярской (Маринелли), узнаем, что ее слепой сын – садовник, работавший у отца Кирилла. Мечта студента-архитектора, а теперь Гаспара-строителя, создать город с желтым куполом, исполнена. «**Макамат кучек**, Солнце в башне Рыб... В оседающей пыли стоял Гаспар. Его Город был наконец достроен, и он как архитектор должен обзреть его. Город Прокаженных стоял перед ним во всей своей громадности и слепящей красоте. Глиняные башни, впитавшие боль, пот, слезы, предсмертный бред, обвалились. Глиняные стены, прятавшие под своей коростой подлинный город, исчезли. Огромный город из стекла и железа, с безумными фаланстерами его юности стоял перед ним. Солнце прыгало по стеклянным граням; последние остатки глины сметало ветром... Николенька Триярский лег на землю, холодившую горячую спину, и закрыл глаза» (с. 405-406). Восточная музыка входила в сознание героя постепенно и стала его сутью (сущностью). Она срослась с новой для Николеньки Триярского реальностью: он прожил жизнь, которая была передана через идею музыкального цикла.

Макамат кучек завершает цикл макамов, подводит итог жизни героя. В свете этого становится понятным приветствие Курпы «Маком кучек», когда он наносит тяжелую рану отцу Кириллу. С этого момента начинается роман «Мельхиор». Предреченный финал жизни – это лишь переход к осознанию, что это начало нового. А соотношение макамов Бозорг (большой) и Кучек (малый) символизирует суфийскую идею о взаимосвязанности малого мира с большим миром: большой мир познается через малый.

Мы уже обращали внимание на то, что рядом с музыкальным ладом в тексте упомянуты знаки зодиака, и они также образуют цикл. Платон называл эти двенадцать знаков «воротами небес». Энергия переходит от единства к множественности, от духа к материи, от неоформленного мира к миру форм. Это также согласуется с восточным учением о бытии, согласно которому жизнь вселенной распадается на две противоположных, хотя и дополняющих друг друга, фазы: инволюцию (или материализацию) и эволюцию (или одухотворение). Если применить данное представление к Зодиаку, получится, что первые шесть знаков (от Овна до Девы) представляют инволюцию, тогда как следующие шесть знаков (от Весов до Рыб) соотносятся с эволюцией. Это также соответствует этапам жизни героя: от осмысления к перерождению. Итоги предшествующего должны вызвать определенные последствия. Это объясняет, почему Курпа приходит к Гаспару каждые шесть лет. Надо заметить, что зодиакальный круг неоднократно появляется на страницах романа. Например, в сцене описания картины-иконы в комнате отца Кирилла Триярского в Токио: «Над пещерой громоздится зодиакальный круг, целый звездный зверинец. Рыбы наплывали на Водолея, щекоча его икры плавниками. Лев лижет шершавый локоть девы. Внутри круга горит звезда» (с. 407). В воспоминаниях Николая I о детстве тоже можно встретить упоминания о зодиаке: «Солнце в созвездии Рака» (с. 72).

Таким образом, аналогия с зодиакальным кругом выводит нас на космическую природу музыки. Так соотнеслись два цикла, два упорядоченных движения – музыкальный и космический. Только тот, кто завершил эти циклы, достоин покоя. А те, кто не воплотил их, сходят с ума и гибнут. В первой части трилогии – это Алексей Карлович (Алексис) Маринелли, во второй – следователь Мартын Евграфович Казадупов, в третьей – композитор Рудольф Карлович Бежак.

Чтобы начать что-то новое, должно погибнуть, разрушиться старое. Так, например, видел это композитор Бежак: «– Эта идея... пришла мне еще, когда я обучался у Шенберга. Шенберг, вы знаете, был великий разрушитель! Но то разрушение, которое он производил, было, с одной стороны, слишком явным, и это тогда оттолкнуло многих, да и до сих пор... С другой стороны, это разрушение не было полным. Он продолжал наивно верить в силу музыки, в ее какое-то высокое предназначение, в то, что атональная система обогащает ее! В этой вере он был романтик, не слишком далеко ушедший от Вагнера или даже Бетховена... И тогда я понял, что надо идти по-другому. “Мы пойдем другим путем!” Прежде всего, надо ясно и хладнокровно отдавать себе отчет в своей миссии. В том, что твоя задача – разрушение этого страшного здания по имени музыка... (с. 683-684).

Но главное, надо было понять, открыть, что музыка может быть разрушена не новым, не утонченным формальным варварством, которое несла тогда нововенская школа. Музыка должна быть разрушена изнутри, из традиции, из классики, из ее виртуозного ополчения, доведения до абсурда... (с. 684) Я посвятил этому жизнь... Я писал оперы, симфонии, балеты, в которых выворачивал наизнанку всю историю музыки, пародировал все ее известные темы, искажал все знаменитые цитаты. Какие только буквенные символы я не вплетал – не осталось, кажется, ни одного непристойного слова, которого я бы не зашифровал в темах... Но никто этого не слышал. Я ерничал – мне аплодировали. Я издевался – мне давали премии. Я убивал музыку – мои сочинения становились классикой, образцом для подражания... Я надеялся, хоть кто-то из моих учеников это поймет... (с. 684). Но теперь наступает новая эра, новый эон. Тайное выходит на свет. Quidquid latet apparebit. Открывается истинное предназначение всего. Пожарные будут поджигать дома, библиотекари – уничтожать книги, учителя – делать из смысленных детей тупиц и идиотов, богословы – учить о том, что Бога нет... А музыканты должны разрушать музыку. Потому что только они способны это сделать про-фе-ссионально!» (с. 685). Поэтому неслучайно разрушение канонов Н.К. Триярским при написании симфонии, неслучайно эмоциональное состояние оркестрантов, разбивающих инструменты после исполнения произведения. А провозвестником будущего, на наш взгляд, становится звук колокола. С одной стороны, это звук беды, предупреждения об опасности. Но с другой стороны, это голос прошлого и будущего, голос памяти и обновления, голос зарождения нового состояния, голос надежды.

Герои, в которых живёт музыка, являются своеобразным камертоном жизненной правды: их сердца не фальшивят, а чувства не лгут. Музыка вплетена Сухбатом Афлатуни в содержание трилогии. Она создаёт настроенное повествование и помогает постичь глубину изображаемого. Музыка предвосхищает важные события в жизни героев и, наконец, на наш взгляд, является воплощением бессознательного – высшего разума, тайного присутствия вечности. Вместе с ней в произведение входит тема Апокалипсиса, спасение от которого – музыка. И вновь спрессованность идей (философия) и образов культуры (музыка) позволяют определить поэтику Сухбата Афлатуни как поэтику палимпсеста.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Афлатуни, С. Дождь в разрезе / С. Афлатуни. – Москва: РИПОЛ классик, 2017. – 502 с.

Афлатуни, С. Поклонение волхвов / С. Афлатуни. – Москва: РИПОЛ классик, 2016. – 720 с.

Гусев, Н. Н. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год / Н.Н. Гусев. – Москва: Изд-во АН СССР, 1957. – 918 с.

Джами, А. Трактат о музыке; Перевод с перс. А.Н. Болдырева; Ред. и коммент. В.М. Беляева / А. Джами. – Ташкент: Изд-во Акад. наук УзССР, 1960. – 111 с.

Диденко, А. Б. Проблема соотношения библейского и фантастического в романе Сухбата Афлатуни «Поклонение волхвов» / А.Б. Диденко // Литература в диалоге культур. Вып. 4. Ростов-на-Дону: Изд-во «Фонд науки и образования», 2018. – С. 70–74.

Ибрагимов, О. А. Семантика макамов: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – Ташкент, 1998. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://cheloveknauka.com/semantika-makomov>. (19.08.19).

Персидская и турецкая музыка. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.channelingstudio.ru/persian_music.shtml. (19.08.19).

Толкачев, С. Гибридная образность в русской и английской постколониальной литературе / С. Толкачев // Филология и культура. – 2017. – № 2 (48). – С. 193–200.

Шафранская, Э. Ф. Ташкентский текст в русской культуре / Э.Ф. Шафранская. – Москва: Арт Хаус медиа, 2010. – 301 с.

Шульженко, В.И. Евразийский вектор современной русской литературы / В.И. Шульженко // Динамика языковых и культурных процессов в современной России. – 2018. – № 6. – С. 931–936.

Энциклопедия Всемирная история. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://w.histrf.ru/articles/article/show/makom>. (19.08.19).

Юхнова, И.С. «Чужие сюжеты» в прозе Сухбата Афлатуни / И.С. Юхнова // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2017. – № 5-2. – С. 371–373.

REFERENCES:

Aflatuni, S. Dozhd' v razreze / S. Aflatuni. – Moskva: RIPOL klassik, 2017. – 502 s.

Aflatuni, S. Poklonenie volhvov / S. Aflatuni. – Moskva: RIPOL klassik, 2016. – 720 s.

Dzhami, A. Traktat o muzyke; Perevod s pers. A.N. Boldyreva; Red. i komment. V.M. Belyaeva; Akad. nauk UzSSR. In-t iskusstvoznanija A. Dzhami. – Tashkent: Izd-vo Akad. nauk UzSSR, 1960. – 111 s.

Didenko, A. B. Problema sootnosheniya biblejskogo i fantasticheskogo v romane Suhbata Aflatuni «Poklonenie volhvov» / A.B. Didenko // Literatura v dialoge kul'tur. Vyp. 4. – Rostov-na-Donu: Izdatel'stvo «Fond nauki i obrazovaniya», 2018. – S. 70–74.

Enciklopediya Vsemirnaya istoriya. [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://w.histrf.ru/articles/article/show/makom>. (19.08.19).

Gusev, N. N. Lev Nikolaevich Tolstoj. Materialy k biografii s 1855 po 1869 god / N.N. Gusev. – Moskva: Izd-vo AN SSSR, 1957. – 918 s.

Ibragimov, O. A. Semantika makomov / O. A. Ibragimov. [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://cheloveknauka.com/semantika-makomov>. (19.08.19).

Juhnova, I. S. «Chuzhie sjuzhety» v proze Suhbata Aflatuni / I. S. Juhnova // Mezhdunarodnyj zhurnal prikladnyh i fundamental'nyh issledovanij. – 2017. – № 5-2. – S. 371–373.

Persidskaya i tureckaya muzyka. [Elektronnyj resurs]. – URL: http://www.channelingstudio.ru/persian_music.shtml. (19.08.19).

Shafranskaya, E. F. Tashkentskij tekst v russoj kul'ture / E.F. Shafranskaya. – Moskva: Art Haus media, 2010. – 301 s.

SHul'zhenko, V. I. Evrazijskij vektor sovremennoj russoj literatury / V.I. SHul'zhenko // Dinamika yazykovykh i kul'turnykh processov v sovremennoj Rossii. – 2018. – № 6. – S. 931–936.

Tolkachev, S. Gibridnaya obraznost' v russoj i anglijskoj postkolonial'noj literature / S. Tolkachev // Filologiya i kul'tura. – 2017. – № 2 (48). – S. 193-200.