

## *Г.Р. Сайфуллина* **Татарские богословы о дозволенности музыки в исламе**

Вопрос о дозволенности музыки (пения, игры на музыкальных инструментах) и слушания музыки в исламе – предмет извечных дискуссий, не прекращающихся и по сей день. Отражение этих дискуссий можно найти в значительном количестве источников, написанных в разные эпохи и на разных языках.

О вкладе татарских мыслителей в эту полемику к сегодняшнему дню известно не много по разным причинам: малочисленность сохранившихся арабографичных материалов, труднодоступность этих текстов для современных музыковедов — не только из-за арабского алфавита, но и самого старотатарского языка, изобилующего арабизмами, фарсизмами, и в целом отражающего реалии совершенно иной, по сравнению с сегодняшней, художественной культуры. Вместе с тем благодаря работе, начавшейся с 1990-х г., эти источники постепенно занимают свое место в истории изучения татарской музыкальной культуры<sup>1</sup>.

Сегодня в нашем распоряжении в первую очередь материалы XIX — начала XX в. — периода, занимающего особое место в истории татарской духовной культуры. Это время, отмеченное целым рядом факторов, из которых особенно важными нам представляются: 1) растущий интерес татарского общества к самым разным вопросам национальной культуры; 2) творческая активность мусульманского духовенства, вступавшего тем или иным образом в обсуждение злободневных проблем.

Вопрос отношения ислама к музыке был одной из таких проблем, о чем свидетельствует частое обращение (косвенное или прямое) рядовых мусульман к этой теме в периодике, нередкие отдельные высказывания татарских ученых в ходе обсуждения других тем (С. Нурлати-Булгари, Ш. Марджани, К. Насыри), наконец, появление

---

1 | См.: Сайфуллина, 1990; Сайфуллина, 1996; Сайфуллина, 1997.

нескольких специальных разработок (Р. Фахретдин, Х.-Г. Габаши, Х. Кильдебаки).

Прежде чем обратиться к самим текстам, необходимо обрисовать контекст этого времени и обозначить причины, по которым начинает обсуждаться этот вопрос.

Самым влиятельным фактором, определявшим статус музыки в татарском обществе в этот период, было отношение ортодоксально мыслящих священнослужителей, видевших в ней угрозу нравственному климату в обществе<sup>2</sup>. Средневековые публичные формы музицирования, подкрепленные поддержкой меценатов-феодалов, были в прошлом; в распространявшейся в учебных заведениях литературе доминировали резко отрицательные оценки явлений музыкальной практики. В пример приведу многократно переиздававшуюся книгу турецкого имама Биргеви (XVI в.), повсеместно использовавшуюся в качестве учебного пособия (в татарской среде известную как просто «Пиргули»)³. В одном из разделов книги даются однозначные рекомендации относительно слушания и пения:

«...Будь осторожен, слушая саз, и мизмар,  
и канун и шештэ, и капуз,  
И танбур, и чанг с чаганой, не прислушивайся к их ритмам!  
От слушания, как от разврата, идут сплетни;  
прячься от пения каждый раз.  
Нужен Коран, нужны зикры и стихи, но без мелодий,  
без музыки..!» [Пиркули, 1840, с. 35].

В повседневной жизни татар-мусульман музыка присутствовала, но по возможности так, чтобы об этом не знали муллы. В литературе разного рода неоднократно можно встретить описания деревенских гуляний с пением и игрой на музыкальных инструментах, обязательно смолкающих по приближении к дому муллы⁴. При существовании неофициальных традиций музицирования в разных школах и медресе, в уставах учебных заведений даже джадидистской направленности музыка причислялась к делам, «противным шариату»⁵.

В то же время следует учесть, что это был период, когда татары (особенно в городских условиях) открывали для себя новые, европейские, формы культурной жизни, в частности формы открытого публич-

2 | О том, насколько влиятельна в обществе была идея о запретах на музыку, свидетельствуют, в частности, выступления в татарской прессе, например, Махубджамал Акчуриной: «Нельзя оставаться спокойным, видя, как наши пленительные, глубоко содержательные песни постепенно исчезают и забываются. То, что причины этому — наше духовенство, никто отрицать не будет. Если бы эти «духовные отцы» не расценивали музыку как нечто запретное (*харам*), наш народ, особенно женщины, изучая музыкальную науку, записывали бы песни в нотах, и тогда они, конечно, не исчезали бы» [Акчурина, 1914].

3 | О татарских изданиях «Пиргули» см.: Kemper, 1998.

4 | Факт, упоминаемый и в цитированной статье М.Акчуриной.

5 | Из «Правил для учащихся медресе “Мухаммадия” в Казани» (1913): «Шакирды ... замеченные в делах, противных шариату, порядком медресе, как например: игре в шахматы, шашки, игре на скрипке, курении табаку; позволившие себе неприличные выходки вроде: свиста, хлопанья в ладоши, диких криков, пения, брани и драки, подлежат заслуженному наказанию» [Медресе, 2007, с.248].

ного музицирования, что, естественно, заставляло задуматься о причинах различий в развитии музыкальных традиций.

Говоря о культурном контексте времени, нужно помнить и о том, что в татарской среде сохранялось знание о музыкальной культуре мусульманского Востока (о музыке как науке, ее терапевтических свойствах, о традиционной музыкальной практике)<sup>6</sup> и еще были живы носители практических (религиозных и нерелигиозных) музыкальных традиций, связывающих культуру татар с культурой мусульманского Востока<sup>7</sup>. (Контраст этих форм музыкальной практики с европейскими для татарских мыслителей этого периода, думается, был одним из стимулов поиска ответов на вопрос: какой должна быть татарская музыка и ее будущее<sup>8</sup>.) По всей видимости, все перечисленные факторы обусловили и рост интереса к вопросам музыки, и сами подходы к их обсуждению в богословской среде.

В качестве самой общей тенденции назовем стремление татарских мыслителей к пересмотру укоренившихся представлений о «запретности» музыки, к доказательству не только ее дозволенности, но и необходимости для человека. При различиях в аргументации, у различных авторов обнаруживается много общего.

Наиболее раннее из известных сегодня произведений, затрагивающих вопросы музыки, было написано Са'даддином б. Сайдаш Нурлати-Булгари в середине XIX в.<sup>9</sup> Это поэма философского содержания «Эбьят мэгарифе кальбият» («Стихи просвещенного сердца»), значительная часть которой посвящена музыке. Примечательно, что главный пафос произведения заключается в прославлении музыкального искусства, имеющего божественное значение для людей. Способность музыки пробудить душу выводит это искусство на высшую ступень эстетического и этического совершенства, подчеркивает автор поэмы.

В конце XIX — начале XX в. эта тема оказывается часто обсуждаемой, особенно мыслителями джадистского направления. Свое мнение по этому поводу высказали ведущие религиозные авторитеты — Шихабдин Марджани (отмечавший естественность пения и, шире, музицирования для человека)<sup>10</sup>, позже — авторы специальных работ Риза Фахреддин, Хасан-Гата Габаша и, наконец, Хади Кильдебаси. Выступившие на эту тему по разным причинам и преследующие разные цели, они сходятся в одном: сама по себе музыка не может быть греховна и потому запрещается.

6 | В целом данный вопрос требует специальной исследовательской работы. Однако и сейчас мы можем судить о компетенции татар-мусульман в музыке мусульманского Востока по разного рода свидетельствам: различным литературным (в частности, мемуарным) источникам, сохранившейся в языке специальной терминологии [см.: Сайфуллина, Сагеева, 2009], присутствию трактатов по музыке (в частности, на персидском языке) в книжных коллекциях прошлого.

7 | См.: Макаров, 2002.

8 | Этот вопрос обсуждался и в среде татарских литераторов — Г. Исхаки, Г. Тукаем, Г. Рахимом и др.

9 | Описание списка этой поэмы, датированного 1867 г., дает в своей статье М. Гайнетдинов [Гайнетдинов, 1990].

10 | У Марджани нет специальных работ, касающихся музыки, но его взгляды на эту тему отражены в ряде других работ, а также в воспоминаниях учеников и современников. [см.: Марджани, 1915; Маржэни, 1968], а также монографию Я. Абдуллина [Абдуллин, 1976].

Сегодня высказывания этих богословов для нас интересны многим: логикой убеждения, полемичностью, поиском ответов на конкретные культурные вызовы своего времени. При этом важнейшей особенностью всех трех работ (даже обращающегося к европейским материалам по истории музыки Кильдебакки) является то, что все они написаны в традициях мусульманского богословия.

Первым примером в этом отношении можно назвать работу Ризы Фахретдина (1859–1936) — выдающегося религиозного и общественного деятеля, педагога. Строго говоря, это не специальная работа по музыке, а раздел знаменитого труда, посвященного хадисам, — «Жэвамигуль калим шэрхе» (Комментарий на сборники изречений / Пророка/, 1916)<sup>11</sup>. Однако тщательность, с которой подходит ученый к рассмотрению спорных вопросов в этой области, объяснению несостоятельности огульных обвинений в адрес стихов и музыки, позволяет поставить эту работу в один ряд с другими, специальными трудами.

Тезисы Фахретдина, которые кажутся важными с позиции сегодняшнего дня:

1. Автор четко формулирует основные позиции отношения (от резко негативного к положительному) к музыке в исламе<sup>12</sup>, отмечая необходимость тщательного анализа приводимых доказательств: «...чтобы принять законные решения, нужны такие доказательства, как Коран, сунна, *иджма'* (общее решение, соглашение) и *кияс* (подобие, аналогия). Здесь недостаточно предположений и сравнений, простых рассказов и легенд, что “такой-то человек сделал то-то, а другой сказал то-то”. И если на тему запретности произнесения стихов, слушания музыки и игры нет законных доказательств (да и представить такие доказательства не хватит сил), по каким причинам и из-за какого неприятия все это должно быть *харам*?!» [Фахретдин, 1995, с. 151]. Отвечая на этот вопрос, Фахретдин рассматривает как содержательные аспекты ценности собственно поэтических традиций, их эстетическую значимость, так и их формальные признаки (метризованность, распев).

2. Все основные положения работы отражают понимание Р. Фахретдином музыки и музыкального в непосредственной связи с поэтическим, что характеризует подход многих мусульманских авторов к этой теме<sup>13</sup>. Критика поэтов в Коране — одна из причин формирования критического отношения к стихам и их произнесению (что для автора — явление музыкальное, распев), а затем и к пению и игре. Потому значительное место в тексте Фахретдинова занимает обоснование (с примерами из разных сборников хадисов и другой литературы) ценности поэтических традиций. Автор приводит примеры слуша-

11 | Переиздание на кириллице: Фахретдин, 1995.

12 | «Среди исламских ученых /всё/ продолжают разногласия по поводу произнесения стихов, музыки и их слушания. Эти разногласия можно свести к следующим позициям: 1. Все они запретны (*харам*). 2. Пение в сопровождении [игры] запрещено, остальные виды — дозволены (*мубах*). 3. Абсолютно дозволены (*мутлаку мубах*). 4. Не только дозволены, но одобряемы (*мустахаб*)» [Фахретдин, 1995, с.150].

13 | Аналогично явления музыкального и поэтического интерпретирует Х.-Г. Габаша. См. ниже.

ния стихов Пророком Мухаммадом и его сподвижниками и задает вопрос: «Таким образом, почему-то только критика Пророком стихов учитывается, и по каким причинам слова похвалы и одобрения остаются без внимания?» [Фахретдин, 1995, с. 153].

3. Отмечая сложность однозначной оценки музыки и слушания в исламе, Фахретдинов все же не соглашается с их определением как заведомо запретных (*харам*) или неодобряемых, незаконных (*макрух тахрими*) по следующим причинам:

— отсутствие в Коране и Сунне слов о запрещенности музыки и слушания музыки;

— слабость хадисов, приводимых в доказательство запрещенности;

— несоответствие оценки одних и тех же явлений (игры, пения) в разных условиях — в праздники (когда они дозволены) и в повседневной жизни (когда запрещаются);

— последний довод касается эстетической ценности звучащих, естественных для природы явлений. Полемически он восклицает: «Какое различие между звуком соловья и звуками, извлекаемыми струнами скрипки? Слушание первого дозволено, а последнего — пусть запрещено будет?!» [Фахретдин, 1995, с. 155].

Итогом спора, пишет Р. Фахретдин, должно быть следующее: «Если стихи, музыка (*уенлар*) и их слушание сочетаются с чем-то запретным... тогда это или *харам* или *макрух*. (И все речи провозглашающих запреты именно на это и опираются!) Однако такие оценки неправомерны по отношению к стихам и музыке в их чистом виде... Мелодии привлекают человека к себе... Мир ислама должен бы это сделать средством для исправления нравственности и распространения моральной чистоты. Надо остановить практику, когда для слушания пения молодежь ходит в испорченные места и находит себе испорченных спутников. А это возможно, если в доме и семье, среди современников и соплеменников, среди родственников и друзей пение и слушание не будет считаться виной/проступком» [Фахретдин, 1995, с. 156].

Последнее замечание позволяет обратиться к следующему источнику, ибо причиной его появления было именно обсуждение вины (или, напротив, невиновности) популярного татарского певца Камиля Мутыги-Тухватуллина<sup>14</sup>, начавшего выступать с концертами в начале XX в. Речь идет о рукописной статье Хасан-Гата Габаши<sup>15</sup>, написанной

14 | Камил Мутыги-Тухватуллин (1883–1941) — неординарная личность, оставившая памятный след в татарской культуре начала XX в. Сын известного троичского имама, выпускник университета «Аль-Азхар», журналист К. Мутыги был известен и как чтец Корана. Его первые выступления в качестве певца вызвали противоречивую реакцию в татарской среде, вплоть до запрета некоторых концертов.

15 | Габаши Хасан-Гата (1863–1936) — выдающийся татарский общественный и религиозный деятель, историк, педагог, автор работ по образованию, трудов по истории тюркских народов. Отец первого татарского композитора Султана Габаши. В разные годы занимал пост казья (судьи) ОмДС. Один из активных пропагандистов преподавания по джадидскому методу. В 1932 г. арестован и сослан в Архангельскую область. Амнистирован по болезни. Скончался на родине вскоре после возвращения.

по просьбе Уральского генерал-губернатора между 1908 и 1915 г. — в то время, когда Габаши работал в Духовном управлении мусульман<sup>16</sup>.

Главная задача статьи, согласно автору, — «по просьбе вышеупомянутого губернатора ... дать объяснение взглядов исламских ученых и законоведов по вопросу стихов и пения». По сути же статья имеет более широкий практический смысл: доказывая легитимность выступлений Мутыги, Габаши говорит о будущности музыки, пения, концертных форм в татарской культуре XX в.<sup>17</sup>

Как и Р. Фахретдин, Габаши начинает с вопроса о стихах, уточняя их понимание в мусульманской и современной ему татарской культуре и направляя разговор в русло не столько поэтической, сколько музыкально-поэтической культуры: «*Шигырь* = *бәет* = *жыр*» (песня)<sup>18</sup>. Аналогично Фахретдину, Габаши доказывает зависимость ценности (или наоборот, порочности и соответственно греховности) стихов только от их содержания и используемых слов. Одна из формулировок отражает точное представление Габаши о неразрывности здесь этического и эстетического: «Стихи, в зависимости от слов, с красивыми словами — красивы, с безобразными — безобразны». Привлекает внимание разнообразие приводимых им эпизодов, говорящих о благожелательном отношении Пророка Мухаммада и его сподвижников к стихам и их чтению. Например: «Для произнесения стихов Хасаном Пророк хотел поставить минбар в мечети. Айша сообщала, что сподвижники произносили стихи перед Пророком, а он в это время улыбался. В тафсире Кади Байдави<sup>19</sup> передается, что хазрат Умар с минбара в мечети говорил своим сподвижникам: «Сохраните стихи времен *джахилии*».

Обобщая, Габаши пишет, что принятые в то время книги фетв в целом считали: «Если в стихотворении мудрые поучительные слова и полезные знания — тогда оно не неодобряемо (не *макрух*)».

Соответственно строятся рассуждения Габаши и о пении, которому он также дает соответствующие (использовавшиеся в современном ему татарском языке) определения: «*Гыйна-тэганни* = *көйләү-жырлау*»<sup>20</sup>. Ссылаясь на известные авторитеты (Ибн Кутайба, аль-Газали, Ибн 'Абидин, аль-Кари и др.), Габаши отмечает отсутствие огульного

16 | Статья (автором не озаглавленная) хранится в Отделе редких рукописей Библиотеки им. Лобачевского в Казанском университете: ОРРК НБ КГУ. 1154 т. 4664. Фонд Х-Г. Габаши. В настоящее время готовится публикация текста и перевода на русский язык. Сходный по содержанию материал содержится в небольшом по объему разделе статьи Габаши «Мәржани хәзрәтларен искә төшерү» в сборнике, посвященном памяти Ш. Марджани [Мәржани, 2010, С. 577–624].

17 | «По /отношению/ к произнесению стихов в концертах становится понятным и будущее пения /у нас/».

18 | Эта авторская «формула» Габаши по-своему отражает не только характеризующее татарский язык смешение тюркских, арабских (и шире — персидских) элементов, но понимание этих категорий в контексте времени рубежа XIX–XX веков — как литературных, но предназначенных для мелодизированного чтения. Сегодня знак равенства между ними вряд ли можно поставить: слово «*шигырь*» в современном татарском языке используется только для письменных поэтических текстов; «*бәет*» — как обозначение фольклорного музыкально-поэтического жанра эпической традиции; «*жыр*» — как песня, музыкально-поэтическая форма, где мелодическое начало играет главенствующую роль.

19 | Кади Байдави (ум. в 1286) — автор широко известного в мусульманском мире тафсира Корана «Анвар ат-танзил ва асар ат-тавил» («Светочи откровения и тайны истолкования»).

20 | По сути, здесь происходит переход к явлениям музыки, и не только чисто вокальной. Как и многие его современники, Габаши еще пользуется традиционной терминологией исламского мира; ниже в тексте для обозначения инструментальной музыки появляется термин «музыка». Отметим, что из четырех приведенных им категорий в настоящее время используются только тюркские

запрета на пение в среде исламских ученых и подчеркивает значимость здесь контекста и намерений исполнителей: «...некоторые из вышеупомянутых книг фетв называют музыку безусловно запретной, некоторые — неодобряемой. Но и при этом большинство из них отмечает, что если /пение необходимо/ для обучения рифме и красноречию, то вреда в этом нет. А некоторые признают музыку правомерной (*дөрест* — букв. верный, правильный), если она не служит бесполезному».

Как и в работах Р. Фахретдина, Х. Кильдебакки, важнейшим «инструментом» оценки явлений музыкально-поэтической практики для Габаши являются традиционные в исламской науке деления — от запретного до похвального. При этом блестящее знание богословской литературы и арабского языка позволяют Габаши критически подходить к тем или иным известным оценкам и трактовкам. Например: «Даже несмотря на то что Кухистани<sup>21</sup> в комментарии к “*Мухтасар ал-Викайя*”, говоря о пении, сознательно подчеркивает в слове «*макрух*» значение «*мухаррам*» (запрещенный, недозволенный), все равно ученые в тех или иных ситуациях считают ее дозволенной (*жаиз*)». Примечательный пример детальной и эмоциональной критики являет собой обсуждение Габаши «*лахв аль-хадис*» — выражения в Коране (31:6)<sup>22</sup>, используемого (до сих пор) противниками музыки в качестве одного из частых аргументов<sup>23</sup>. Здесь он следует примеру Газали, открыто доказывающего беспочвенность или несостоятельность тех или иных утверждений о греховности музыки в своих работах («Кимийя-йи саадат», «Ихйа ‘улум ад-дин...»). Анализируя содержание аята и сложившиеся традиции его толкования, Габаши опровергает тех, кто произвольно трактует текст Корана: «Некоторые... говорят, что якобы предмет *лахв аль-хадис* — пение. Однако, одобренный нашими учеными, совершенный Тафсир Джалалайн<sup>24</sup>, не упоминая других возможностей /трактовки/, прямо пишет, что речь идет о Надре ибн аль-Харисе — человеку, который покупал книги у персов... и рассказывал их истории людям Мекки. Люди Мекки, слушая его, не слушали Коран. О том же говорит Тафсир Мадарик... Кади Байдави, а также “Тибьян”, “Мавакиб”<sup>25</sup> и другие говорят, что основной целью этого Надра ибн

«*кәйләү*» и «*жырлау*», несмотря на то что еще менее ста лет назад и «*гыйна*», и «*таганни*» были столь же естественным элементом татарского языка. Целый ряд примеров тому можно найти в: Сайфуллина, Сагеева, 2009.

21 | Мухаммад ал-Кухистани — ханафитский ученый (ум. в 1543).

22 | *Лавх аль-хадис* — в разных переводах — «пустая болтовня», «пустые рассказы». У Ш. Аляутдинова *лахв аль-хадис* — «веселье речи, забава речи и игра речи». См.: Фетва о соответствии канонам ислама музыки, музыкальных инструментов и пения в [Аляутдинов, 2001].

23 | Например, текст аята в переводе И.Ю. Крачковского: «Среди людей есть и тот, кто покупает забавную историю, чтобы сбить с пути Аллаха без всякого знания, и обращает это в забаву. Они — те, для которых унизительное наказание» — в переводе Э.Р. Кулиева получает следующую интерпретацию: «Среди людей есть такой, который покупает праздные речи (*песни и музыку*), чтобы сбивать других с пути Аллаха безо всякого знания, и высмеивает их (знамения Аллаха). Таким уготованы унизительные мучения» [Коран, 2005].

24 | Тафсир ал-Джалалайн («Толкование Корана двух Джалалей») — один из самых авторитетных тафсиров, признанных в мусульманском мире, названный по именам авторов — Джалаладдина ал-Махалли (790/1388 — 863/1459) и Джалаладдина ас-Суйути (849/1445 — 911/1505).

25 | В своем описании арабоязычных тафсиров Р. Фахретдин упоминает работу «Мадарик ат-танзил...» Ахмада ибн Махмуда ан-Насфи аль-Ханафи (ум. в 710 Х.). «Тибьян», «Мавакиб» — названия тафсиров турецких авторов. [см.: Фахретдин, 2008].

ал-Хариса было... отвратить людей Мекки от праведного пути и надсмехаться над Кораном». Закljučая свой анализ, богослов пишет: «При внимательном чтении... становится абсолютно ясно, что это — не про певцов, но про тех кафи́ров, кто надсмехается над религией Аллаха и для отвращения от пути Божьего использует пусты́е и беспочвенные рассказы. И что же, ни с того ни с сего, по прихоти некоторых толкователей Корана, пусть этот аят и про пение будет?!»

Так же тщательно Габаши рассматривает категорию «*батыль*» (имеющую семантические градации от «бесполезного» до «неверного»), доказывая отсутствие смыслов запрещенности по отношению к разным видам игры, в том числе и музыкальной: «По поводу пения и певцов в качестве серьезного аргумента приводят следующий хадис: “У правоверных каждая игра (*уен*) — *батыль*, кроме приучения коня к седлу, стрельбы из лука и веселья с друзьями”. Слово “*батыль*” в данном хадисе трактуют как *харам*. По этой причине все, кроме упомянутых в этом хадисе трех игр, получают запрещенными... То, что слово *батыль* здесь не имеет значения *харам*, Имам Газали объясняет следующим образом: “Слово “*батыль*” не доказывает запрещенности. Скорее, это просто — “бесполезность”... Шаукани: “Ответ Имама Газали очень справедлив! Потому что дела, не приносящие пользы, — это часть дозволенных (*мубах*)”».

В ходе рассуждений Габаши упоминает хадисы, подтверждающие позитивное отношение Пророка к разным играм, и в том числе — знаменитый рассказ Айши о том, как Пророк предложил ей посмотреть игры/танцы эфиопов в мечети.

На основе анализа широкого круга тафсиров, хадисов, их интерпретаций Габаши приходит к однозначному для него выводу: «...Согласно всем приведенным доказательствам и риваятам, стихи, музыка, пение — дозволены, не предосудительны (*мубах*)». При этом особенно актуальным для него представляется привлечение внимания мусульманского общества к эстетической и этической значимости для человека стихов, музыки и слушания — аспект, как считает Габаши, обойденный вниманием в современной ему литературе: «...Стихи, пение, слушание... про их чистые и основные качества и про их воздействие еще должно быть написано. Работы много, однако... это наш долг». Соответственно звучит и решение о судьбе татарского певца: «Таким образом, нельзя видеть законных препятствий для концертов Камиля Мутыги-Тухватуллина. Если же принять во внимание возможное благо от них народу... это можно считать желаемым делом».

Сопоставляя взгляды Ризы Фахретдина и Хасан-Гата Габаши со взглядами Хади Кильдебаки<sup>26</sup>, можно сказать, что в целом это позиции

26 | Хади Кильдебаки (1881–1949) — мулла, к моменту выпуска книги в 1909 году — преподаватель медресе в Уфе, автор фельетонов и очерков на разные темы, ряда театральных произведений. В советское время — журналист, переводчик, в 1921 — нарком просвещения Башкирии. Умер в 1949 в Свердловске. В 1999 г. издательство «Иман» в Казани выпустило книгу в современной татарской графике, на ее основе была предпринята первая попытка русского перевода работы, с большим количеством неточностей как частного, так и принципиального характера [Из истории, 2010, С. 100–125]. В данной статье цитаты приводятся по оригинальному изданию 1909 года.

единомышленников (хотя работы писались, безусловно, независимо друг от друга). Вместе с тем работа Кильдебаки — самого молодого из этих авторов — выделяется по многим параметрам: это первая специальная (в масштабе российских мусульман) монографическая работа на тему «Ислам и музыка», в которой проблема ставится в контексте собственно музыки<sup>27</sup>. Если для первых авторов это в первую очередь рассуждения на тему разрешенности музыки с точки зрения установленных ислама, то для Кильдебаки это и поиск ответов на вопрос о причинах отставания татарской музыкальной культуры. Такая постановка вопроса заставляет его обратиться не только к исламским источникам, но и европейским работам по истории музыки<sup>28</sup>.

Приступая к своему труду, Х. Кильдебаки исходит из самоценности музыки как явления духовной культуры. Выдвигая музыку на первое место среди других искусств, он пишет, что «музыка — показатель духовного состояния нации». Первый раздел — «Музыка» по существу представляет собой поэтичный дифирамб любимому искусству, на что указывает обилие цитируемых стихов и поговорок, подробное перечисление качеств, возвышающих музыку как искусство и отличающих ее как науку. Интересно, что автор акцентирует свое внимание на лечебных свойствах музыки, пишет о формировании — благодаря музыке — нравственного начала в человеке, ее благотворном воздействии на животный мир.

Вторая глава «*Исламның мәркәзе булган гарәпләр һәм аларда музыка*» (букв.: «Арабы как центр ислама и их музыка»), как отмечает сам Кильдебаки, повторяет данные Наумана. Однако сама расстановка акцентов, логика раскрытия материала обнаруживают своеобразие мышления автора, пытающегося обосновать зарождение и характер развития тех или иных традиций условиями жизни, географической изолированностью, психологией арабов. Важными для обоснования последующих тезисов являются положения:

- об объединяющей роли Единобожия у арабов;
- об особой художественной одаренности арабов, выражающейся в приоритете поэзии над другими искусствами, что свидетельствует, по мнению автора, и об их музыкальности;
- о такой специфической черте арабо-мусульманского искусства, как орнаментальность, в связи с чем автор по ассоциации вспоминает росписи знаменитой Альгамбры в Гранаде.

Пожалуй, наиболее важной частью главы является раздел, где автор касается музыкальной практики (перечисляя названия ладов) и теории, отмечая важнейшие труды мусульманских авторов — ал-Халила, ал-Кинди, Ибн Сины и др. Правда, Кильдебаки критикует сред-

27 | Что отражено и в категориальном аппарате работы. Единственный из авторов, Кильдебаки использует в качестве основной категорию «музыка» в современном понимании этого слова.

28 | Главным источником информации для Кильдебаки служит «Всеобщая история музыки» Э. Наумана (СПб., 1896–1902).

невековых мыслителей за то, что они вслед за древними греками рассматривали музыку лишь как часть математики.

Уже в этой главе затрагивается вопрос о положении музыки в период правления праведных халифов и отношении Пророка Мухаммада к музыке. Доказательствам же отсутствия запретов на музыку в Коране и авторитетных хадисах посвящена следующая, центральная глава книги «*Музыкага дин исламның карашы*» («Взгляд исламской религии на музыку»).

Не ограничиваясь поиском доказательств незапрещенности музыки, Кильдебаски стремится раскрыть механизм возникновения искаженных представлений о ней. Отражение вопроса о дозволенности музыки в Коране для автора представляется наиболее однозначным. Анализируя аяты, на которые опираются защитники концепции запрещенности музыки (Коран 31:6; 28:55), уточняя значение отдельных понятий, проверяя трактовку аятов у различных мусульманских авторитетов, Кильдебаски констатирует: «Коротко говоря, в Коране нет и не может быть аята, объявляющего музыку запретной (*харам*)» [Кильдебаски, 1909, с. 16].

Более объемный раздел посвящен хадисам — наиболее обширному и противоречивому источнику информации по данному вопросу. Несмотря на то что свой анализ Кильдебаски начинает с утверждения, что «и среди хадисов Пророка нет ни одного называющего красивую музыку запретной», он считает необходимым проанализировать разные группы хадисов и подтвердить достоверность передаваемых в них фактов.

Связано это не только с противоречивостью самой информации, заложенной в хадисах, но и с возможностью их различной трактовки. Не последнюю роль здесь играет упоминавшаяся выше многоступенчатая градация понятий, отделяющих запретное от дозволенного и поощряемого.

Деля хадисы на две основные группы (свидетельствующие о разрешенности и запрещенности музыки) Кильдебаски приводит известные примеры, прослеживая в каждом случае цепь передатчиков, степень достоверности или ущербности предания, сопровождая тексты комментариями известных мухаддисов. Основой для него прежде всего являются признанные самими авторитетными сборники хадисов, работы Навави, Газали и др. В качестве важнейшего критерия в определении допустимости музыки он выделяет приуроченность, уместность, целесообразность ее звучания. Именно огульное распространение негативной оценки увеселений, действительно достойных осуждения, на всю музыкальную практику, песни, танцы — главная причина нетерпимого отношения к ней, считает Кильдебаски. Приходя к заключению, что главный источник распространения представлений о греховности музыки — слабые, а потому не заслуживающие доверия хадисы, он завершает данный раздел книги следующим комментарием:

«...Часто повторяют в народе, что “слушание музыкальных инструментов — грех, присутствовать при этом — испорченность, а наслаждаться этим — богохульство”. Но такого рода “хадиса” среди достоверных хадисов я не смог найти» [Кильдебаки, 1909, с. 16].

Подтверждению мысли о том, что музыка может быть не только допустима, но и желательна, посвящена третья глава книги — «Взгляды на явления музыки сподвижников Пророка, их последователей, имамов и великих богословов». Здесь на конкретных примерах из жизни известных личностей, вновь демонстрируя прекрасную эрудицию в области истории ислама, Кильдебаки обосновывает легитимность пения, слушания, игры на таких музыкальных инструментах, как уд, барбат, танбур, дэф и других.

Главный вывод, к которому приходит автор в результате подробного анализа изложенных фактов, созвучен заключениям Р. Фахретдина и Х.-Г. Габаши: желательность, допустимость или запрет музыки каждый раз определяется характером, задачами и результатами конкретного явления музыкальной практики: «То, что приносит хорошие результаты, счастье человеку и обществу — дозволено; то же, что ведет к плохим последствиям или оказывается причиной бед для человека, то запрещено» [Кильдебаки, 1909, с. 29].

Эта зависимость от непосредственной ситуации в «использовании» музыки и послужила источником разногласий в оценке проблемы «ислам и музыка», что, в свою очередь, привело к формированию действительно негативного отношения к определенным музыкальным традициям в тех или иных социальных условиях. Опираясь на это положение, Кильдебаки объясняет незавидное, по его мнению, состояние татарской музыкальной культуры к началу XX в.: необразованность в области музыкального искусства, а также в области богословской мысли привели к господству крайне негативного отношения к музыке той части духовенства, которая существенно влияла на развитие татарской культуры. В связи с этим музыкальная практика была низведена до уровня «обслуживания» осуждаемых обществом заведений. Отсутствие же других форм общественной музыкальной жизни заставляло посещать эти запретные места многих<sup>29</sup>. Плачевность результатов подобной практики, пишет Кильдебаки, налицо: так сокращается творческий потенциал богато одаренного народа в области поэзии, вокальной и инструментальной музыки, так общество отталкивает от себя талантливых мастеров-исполнителей.

Выход из сложившейся ситуации (в контексте татарской культуры) автор видит:

— в необходимости объективного изучения мусульманских источников по вопросу «Ислам и музыка»;

29 | Ср. с вышеприведенным высказыванием Р. Фахретдина на эту тему. Констатацию факта того, что желание услышать известных певцов и инструменталистов приводило людей в значные места, можно найти и у других татарских авторов, в частности у Ш. Марджани, Г. Исхаки.

— в необходимости создания нормальных условий для свободно-го, не стесненного никакими запретами развития разных форм музыкальной жизни;

— в приобщении к опыту европейской музыкально-профессиональной культуры.

Таким образом, обзор работ Р. Фахретдина, Х.-Г. Габаши и Х. Кильдебаки по вопросу «Ислам и музыка» позволяет сделать следующие выводы:

1. При различии форматов работ и поставленных авторами задач в них обнаруживается много общего. Учитывая сходность высказываний на эту тему многих авторов (не только богословов, но и писателей, журналистов) в начале XX в., можно говорить об активно проявляющей себя общей тенденции в оценке статуса музыки в татарском обществе этого периода.

2. Все сходится в главном: нет запретности в музыке и пении, в получении эстетического удовольствия самого по себе, в чем можно видеть продолжение идей великих мыслителей Востока, и прежде всего Газали (на которого ссылается каждый из авторов).

3. Общей характеристикой подходов всех трех авторов является обоснование связи между музыкально-эстетическим и этическим, что, соответственно, и должно определять степень «греховности» или «дозволенности» музыки. В том, что явления музыкальной практики, способствующие нравственному растлению человека, достойны осуждения, единодушны все.

4. Несмотря на идеи обновления и на предложения пересмотра сложившейся практики (звучащие у Кильдебаки в наиболее открытой форме), все авторы остаются в русле традиций мусульманской богословской мысли — и в материалах, и в логике изложения. Каждый из них демонстрирует энциклопедическую осведомленность в «поле» богословских источников — качество, отличавшее многих крупнейших татарских мыслителей этого времени.

5. Все три работы задумывались и писались в контексте татарской культуры, однако уровень обсуждения проблемы показывает их универсальный характер, актуальность и для других этно-региональных исламских культур начала XX в. и нашего времени. Особенно, если учитывать нарастающий «снежный ком» продукции, направленной против пения, слушания, игры на музыкальных инструментах. Но не есть ли это «перекладывание человеческих пороков на ни в чем не повинное искусство»<sup>30</sup>, о чем более ста лет назад писал Хади Кильдебаки?!

30 | Буквальный текст: «...Пороки человека были перенесены на ни в чем не повинные музыкальные инструменты и прекрасные звуки/голоса» [Кильдебаки, 1909, с. 29].

## Список источников и литературы

- Kemper, 1998 — Kemper M. Die Birgawi-Rezeption in der Wolga-Ural-Region: Drucke, Kommentare, Übersetzungen, Adaptionen // Muslim Culture in Russia and Central Asia from the 18th to the early 20th Centuries. Vol. 2. Berlin, 1998. P. 160–168.
- Абдуллин, 1976 — Абдуллин Я. Татарская просветительская мысль. Казань, 1976.
- Акчурина, 1914 — Акчурина М. Милли койләремез хакында (О наших национальных мелодиях) // Вақыт. 1914. 7 февраля. № 1407.
- Аляутдинов, 2001 — Аляутдинов Ш. Путь к вере и совершенству. М., 2001. С. 351–364.
- Габаша — Габаша Х.-Г. Рукопись статьи на тему «Ислам и музыка». ОРРК НБ КГУ (Отдел редких рукописей Библиотеки им. Лобачевского Казанского университета). 1154 т. 4664. Фонд Х.-Г. Габаша.
- Гайнетдинов, 1990 — Гайнетдинов М. Әбъят мәгарифе кальбият // Әдәби мирасныц яна катламнары. Казан, 1990. С. 68–74.
- Из истории, 2010 — Из истории татарской музыкальной культуры Научные труды Казанской консерватории. Вып. 2. Казань, 2010.
- Килдебәки, 1909 — Килдебәки Ы. Музыка вә ислам. Уфа, 1909.
- Коран, 1990 — Коран / Перевод И.Ю.Кречковского. М., 1990.
- Коран, 2005 — Коран / Перевод смыслов и комментарии Э. Кулиева. М., 2005.
- Макаров, 2002 — Макаров Г.М. Классические инструментальные традиции мусульманского Востока в старотатарской музыкальной культуре // Исламское искусство в Волго-Уральском регионе. Казань, 2002. С. 121–148.
- Медресе, 2007 — Медресе Казани XIX — нач. XX в. Сборник документов и материалов. Казань. 2007. С. 248.
- Мәржани, 1915 — Мәржани Ш. Мәкаләләр жыентыгы. Казан, 1915.
- Мәржани, 1968 — Мәржани Ш. Мәкаләләр жыентыгы. Казан, 1968.
- Мәржани, 2010 — Мәржани. Казан, 2010.
- Пиркули, 1840 — Пиркули китабы. Казань: Азиатская типография, 1840.
- Сайфуллина, 1990 — Сайфуллина Г. Вопросы песенного фольклора на страницах татарской дореволюционной печати // Страницы истории татарской музыкальной культуры. Казань, 1990. С. 53–65.
- Сайфуллина, 1996 — Сайфуллина Г. Проблема «Ислам и музыка» в истории татарской общественной мысли // Идель. 1996. № 11–12. С. 52–55.
- Сайфуллина, 1997 — Сайфуллина Г. «Музыка вә ислам» Х. Кильдебәки в истории татарской общественной мысли // Языки, духовная культура и история тюрков: традиции и современность. М., 1997. Т. 2. С. 192–194.
- Сайфуллина, Сагеева, 2009 — Сайфуллина Г., Сагеева Г. Категории татарской традиционной музыкальной культуры. Аннотированный словарь. Казань, 2009.
- Фахретдин, 1995 — Ризаэтдин бине Фахретдин. Жәвамигуль кәлим шәрхе. Казан, 1995.
- Фахретдин, 2008 — Фахретдин Р. Коран // Минбар. 2008. № 2. С. 48–65.