

© 1996 г., ЭО, № 2

В. Н. Ю н у с о в а

ИСЛАМ И МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ

(К проблеме взаимосвязи конфессии
и художественной культуры)

В настоящее время все более усиливается интерес к конфессиональным аспектам национальных культур. Это вызвано (среди прочих причин) изменением общественно-политической ситуации в стране, стремлением возродить духовные ценности этноса, его наследие в целом, разумеется, в той его части, которая актуальна сегодня. Конфессия воспринимается как неотъемлемая часть этнического, один из главных репрезентантов этноса, во многом определяющий его менталитет. Данная проблематика важна как для ученых, политиков, деятелей культуры, так и для широкой общественности.

В России одновременно действуют три мировые конфессии: христианство, буддизм, ислам. Их деятельность, взаимоотношение с художественной культурой, с одной стороны, регулируются Законом РФ «О свободе вероисповедания», который предусматривает, в частности, преимущественно светский характер освещения данной проблематики¹. С другой стороны, они определяются отношением самой конфессии к художественной культуре, представлениями об ее структуре, функции в ритуале, в жизни этноса. В каждом случае можно выделить свои особенности. К тому же разработанность данной проблематики по отношению к разным конфессиям неодинакова. Она известна в большей степени на материале христианства, в меньшей — буддизма и особенно ислама.

Такие особенности в полной мере касаются музыкальной культуры, рассматриваемой как часть художественной. Поднимаемые в данной статье проблемы во многих случаях не разработаны вовсе, что делает актуальной даже их постановку. Такая постановка представляется более перспективной в широком плане — культурологическом, нежели в узко искусствоведческом или музыковедческом. Проблемы взаимодействия ислама и музыкальной культуры, при наличии довольно многочисленной литературы по этому вопросу, практически еще не поставлены. Характерно, что даже в рамках крупнейшего проекта по научной разработке проблем ислама — «Ислам на территории бывшей Российской империи», где предпринимается «первая попытка комплексного изучения ислама на территории бывшего СССР»², данный аспект отсутствует. Это отчасти объясняется утвердившимися в общественном сознании представлениями об отрицательном отношении ислама к музыкальной культуре, а также европейскими критериями оценки, используемыми большинством научных авторитетов. Между тем официальный ислам боролся только с ее развлекательной разновидностью.

Исламскую музыкальную культуру всегда рассматривали по аналогии с типами музыки, характерными для христианства. Приведем один пример. «Прежде всего мы всюду находим в это время музыкальное оформление службы — церковный хор, — пишет А. Мец. — Даже и в расположенной на юге Аравии Сан'а было двадцать два муэдзина — а как раз из этого института и вырос официальный церковный хор... Мелодичное чтение Корана, также, пожалуй, являющееся под-

ражением христианскому церковному обычаю, было запрещено ал-Маликом, а аш-Шафи'и разрешил его, и оно применяется и в наши дни в большинстве мусульманских стран. Проповедник, чтобы показаться своим слушателям более искусным, обычно заранее подсказывал хору рифму своей проповеди, чтобы их вводное пение как бы завершалось проповедью»³.

Исходя из подобных представлений неверно трактуется и собственно конфессиональная исламская музыкально-культурная традиция (МКТ), которая сводится к речитации Корана (*таджвид, тильява*) и призыву к молитве (*азан*). Согласно данной концепции, ислам отрицает все другие МКТ, что автоматически исключает музыкальную культуру из научного и образовательного обихода⁴. Поэтому, наряду с другими причинами, традиционная музыкальная культура башкир и татар изучалась и преподавалась вне всякой связи с конфессией. Это привело к тому, что мусульманские культуры России оказывались «оторванными» от остального исламского мира.

Исследователи справедливо отмечают, что «об исламе в СССР не было достоверной информации не только у зарубежного читателя (как на Западе, так и в мусульманском мире), но и в самой России»⁵. Данная область не была представлена ни в специальном музыкальном, ни в общем среднем образовании. Нечасто к ней обращались этнографы и музыковеды-фольклористы, порой впадая в крайности. В результате сегодня данная область музыкальной культуры оказалась не изучена. Попытаемся рассмотреть ряд вопросов на материале музыкальной культуры Поволжья, выделяемого, наряду со Средней Азией, Казахстаном, Северным Кавказом, Закавказьем, в числе трех «историко-культурных регионов с этнически разнородным населением, исповедующим ислам»⁶.

Проблема ислама и музыкально-культурных традиций Поволжья очень широка и включает в себя несколько уровней: мировоззренческий, этнографический, художественной культуры, музыкально-культурологический (можно выделить также языковой уровень, но в рамках данной статьи он не рассматривается). При этом перед исследователями встает ряд проблем: ислам как мировоззренческая основа формирования МКТ региона; собственно конфессиональная МКТ и особенности ее функционирования; место данной МКТ в культуре; исламизированная обрядовая музыкальная культура; МКТ нового времени, возникшие в городской среде; место исламских МКТ в структуре музыкальной культуры Поволжья нового времени и др. Частично данная проблематика раскрывается в настоящей статье.

Поволжье относится к числу регионов России, в которых традиции ислама насчитывают несколько веков: с X в. ислам распространяется в Волжской Булгарии, с XIV в. он становится основной конфессией башкир. Как известно, в Поволжье, как и в большинстве мусульманских регионов бывшего СССР, бытует ислам *ханифитского мазхаба* (по имени основателя Абу Ханифы, жившего в VII в. в Ираке). Он отличается терпимостью к представителям иной веры и либеральностью к бытовым традициям⁷ и в течение веков развивался не только в контакте или противоречии с христианством⁸ (что наложило отпечаток на культурные идеалы народов Поволжья), но и сам испытал влияние местных религиозных верований. Особенно ярко это проявилось в раннеордынское время, когда «сохранялись черты языческой культуры»⁹. Р. Амирханов справедливо указывает на «существенную роль доисламских традиций, тесных межэтнических и межконфессиональных связей складывающегося тюркского государства, его положение на стыке разных культур и народов, экономическую роль Поволжья как междunarодного торгового центра в утверждении именно терпимого ислама»¹⁰.

Значительная роль доисламской языческой культуры при периферийном географическом положении региона в исламском мире способствовала формированию так называемого *бытового ислама* (термин И. Гольциэра), который проявляется в исламизации широкого круга обрядов, традиций, верований, которые существовали у этноса в доисламское время. Концепция «бытового ислама», принятая в отечественной этнографии, имеет принципиальное значение для

систематизации исламских МКТ Поволжья, особенно тех, что связаны с обрядовой культурой.

Мы предлагаем подразделять систему исламских МКТ Поволжья на три пласта. Первый пласт, условно обозначаемый как стержневая МКТ, т. е. непосредственно обслуживающая мусульманский культ, имеет наибольшую константность в разных регионах мира. Второй пласт представляют жанры мусульманской обрядности, как раз и воплощающие «бытовой ислам» (в основном в сельской местности). Третий пласт представлен городской культурой нового времени, связанной с исламской книжностью и ученичеством. Попытаемся кратко охарактеризовать каждый из указанных пластов.

Стержневая исламская МКТ, собственно конфессиональная, выполняет главные идеологические функции, способствуя внедрению основ ислама и конфессионального мировоззрения. Связанная с Кораном и особенностями арабского языка, она «заносится» в регионы распространения ислама и в значительной степени консервируется за пределами Ближнего Востока. Если на Ближнем и Среднем Востоке исламская МКТ эволюционирует и проявляются различные ее стилевые модификации, то на окраинах исламского мира (мусульманские регионы России, Испании) преобладают охранительные тенденции. Здесь считается более важным сохранить чистоту веры. Эту особенность подчеркивал, например, арабский путешественник второй половины XIV в. Шихабутдин ал-Омари. Характеризуя правившего в тот период хана Узбека, он писал: «Узбек хан построил в нем (Сарае) медресе для науки, (потому что) он очень предан науке и людям ее... Он мусульманин чистейшего правоверия, открыто проявляющий свою религиозность и крепко придерживающийся законов мусульманских»¹¹.

В европейской науке стержневая исламская МКТ не вызывает большого интереса¹². В мусульманских странах исследование стилей речитации Корана (так называемая *ал-кира'а*) и искусства *таджвид* составляет специальную, широко развитую отрасль научной и практической деятельности. В арабских странах стержневая исламская МКТ не трактуется как собственно музыка, а считается *интонационно-музыкальным кодом* всей музыкальной и музыкально-поэтической культуры. Кроме того, именно музыкальные особенности отличают стили речитации Корана. Характеризуя феномен *ал-кира'а* как речитацию Корана или его частей в ритуальных целях, ученые замечают, что семь стилей, существовавших в X в., «отличались вариантами огласовки, темпом, музыкальным и интонационным строем, расположением пауз, особенностями произношения»¹³.

В настоящее время существует два основных стиля: *куфийский*, которому соответствует наиболее распространенное среди мусульман египетское издание Корана, и *мединский* — более характерный для Северной Африки¹⁴. Коран чаще воспроизводится по памяти специальными профессиональными чтецами — *кари*. Их готовят в религиозных училищах — *мадраса (медресе)*. Крупный представитель татарского джадидского движения (от араб. *ал-джадид* — новое) Джемал Валидов (1887—1932) упоминает о *кари* в своей работе. Он пишет: «Чтение и пение Корана было особым искусством, для успеха в котором нужны были и знания и талант. Такие специалисты назывались „кариями“ и пользовались большим почетом. Большинство *кариев* в то же время были *хафизами*, т. е. знающими Коран наизусть»¹⁵.

Если в определении *ал-кира'а* подчеркивается ритуальная функция речитации Корана, то орфоэпическая сторона такой речитации нараспев характеризуется термином *ат-таджвид*. Им же обозначаются правила речитации и кораническая дисциплина (*илм ат-таджвид*)¹⁶. Эту науку, которую в равной степени именуют искусством, изучают в медресе, а в простейшем виде — в начальных школах — *мактабах (мектебах)*. Внутри этого вида различают декламацию с преобладанием речитативности — *таджвид* и распевности — *тилява*. Некоторые исследователи считают, что *таджвид* и *тилява* имитируют пение религиозных текстов других религий времени формирования ислама, прежде всего христианства и зороастризма¹⁷. С музыкальной точки зрения *таджвид* опирается на несложный

мелодизированный речитатив и системы ладов-попевок, называемых *макамами*. Эта система на Ближнем и Среднем Востоке объединяет как конфессиональную, так и светскую классическую музыкальную культуру. Под влиянием последней возникают усложненные орнаментированные стили исполнения Корана, характерные, например, для Египта, Турции, Ирана. В ряде других стран — Саудовской Аравии, Кувейте — сохранились архаические стили с несложной мелодикой.

В регионах России, насколько я могу судить по своему музыкальному опыту, также бытуют простые по мелодике стили. Отчасти это связано с тем, что система ладов-макамов, на которых основана речитация Корана, не характерна для российских культур, и, следовательно, здесь не используются сложные макаменные попевки. Упомянувшийся выше Д. Валидов замечал по этому поводу: «Теджвид — наука, которая учит правильному чтению Корана, своего рода фонетика арабского языка в применении к Корану. Коран нужно было читать по всем тонкостям правил теджвида, несоблюдение которых считалось большим грехом. Кроме того, публичное чтение Корана совершалось на какой-нибудь определенный напев, усвоение которого стоило тоже немало труда»¹⁸. Крупнейшим центром «артистического» исполнения Корана до сих пор остается Каир. В казанских и уфимском медресе, особенно после перехода к так называемым джадидским (новым) методам, этому искусству обучали каирские преподаватели, что было связано с переходом от среднеазиатской к арабо-турецкой системе обучения в духовных школах¹⁹.

Важное место в исламской стержневой МКТ занимает *азан* — призыв к молитве. Он представляет собой текст-музыкальную форму, составляемую путем чередования пяти — семи повторяемых молитв, которые поются на закрепленные за ними мелодии. Из молитв наибольшее значение и применение за пределами собственно стержневой МКТ имеют молитвенные формулы *такбир* и *шахада*. Первая представляет собой молитвенную фразу «Аллах акбар!» (Аллах велик!). Вторая — «Ли илаха илла Ллаху ва Мухаммадун расулу Ллахи» (Нет бога кроме Аллаха, а Мухаммед — посланник Аллаха) — не только содержит два важнейших догмата ислама, но и является своего рода Символом веры²⁰.

С музыкальной точки зрения *азан* может представлять собой как простейшую речитацию на одном звуке, так и сложные мелодические построения, основанные опять-таки на ладах-макамах. Ритм мелодии полностью определяется ритмом текста. Музыкальные фразы закреплены за молитвенными формулами и повторяются в соответствии с текстовыми закономерностями. Так, в суннитском *азане*, характерном для Поволжья, *такбир* из семи формул повторяется дважды: на первом и шестом месте.

Кроме *азана*, служащего первым призывом к молитве, из данных формул (наряду с другими) составляются *икам* — второй призыв, а также *улла*, *абад* — ночные призывы²¹. По-видимому, неодинаковое местоположение данных призывов в суточном цикле определило различие их функций и, соответственно, терминологические обозначения. В Поволжье, так же, как и на Северном Кавказе, призывы произносятся на ближневосточные макаменные мелодические формулы, но без украшений, в отличие, скажем, от сирийской традиции.

Перечисленные виды текст-музыкальных формул входят и в *намаз* — молитву. Молитвенный цикл — *рак'ат* содержит целый ряд обязательных формул, в том числе *такбир*, *шахаду* и др. Обязательные пять молитв произносятся только по-арабски, что также способствует их консервации за пределами арабского региона.

Данные типы текст-музыкальной исламской культуры составляют стержневую исламскую МКТ во всех регионах бытования этой конфессии. Являясь для Поволжья не коренной, а привнесенной, исламская МКТ ставит перед исследователями вопрос: можно ли считать ее частью национальной, этнической культуры? Для аргументированного ответа на этот непростой вопрос необходимо рассмотреть другие пласты и их взаимодействие со стержневой исламской МКТ.

Ко второму пласту исламских МКТ мы относим так называемые *приспособлен-*

ные жанры, т. е. существовавшие в культуре до ислама и включенные позднее в мусульманскую обрядность. Сюда относятся свадебный, похоронный обряды, а также музыка, звучащая во время основных мусульманских праздников: после окончания поста в месяце *рамадан* (*рамазан*) (*кучук байрам*, араб.— *Ид ал-фитр*); *курбана* (*бийук байрам*, араб.— *Ид ал-Адха*) и некоторых других. МКТ, связанные с мусульманской обрядностью, различаются в регионах исламского мира, поскольку в них используются местные музыкально-поэтические жанры. Как правило, они не связаны с арабским языком и функционируют на местных наречиях, что характерно практически для всех мусульманских регионов мира за пределами арабских стран, да и в последних эти жанры исполняются не на литературном арабском, а на диалектных его разновидностях. МКТ этой группы в советский период изучались как обрядовый фольклор, но об их взаимодействии со стержневой МКТ даже не упоминалось.

Ряд ученых подчеркивают негативное отношение деятелей ислама к обрядовой культуре. Х. Кильдебаки писал, что «эта проблема была чрезмерно перепоручена „лавам религии“, но встретила, к нашему сожалению, людей не с объективными взглядами на общественную жизнь и культуру, а героев мечети, которые, ни на что не глядя, кричат „хэрам“ (скверна, запрет)»²². Известный татарский литератор Г. Рахим указывает также на исчезновение целого ряда обрядовых песен под воздействием ислама. Он пишет: «Наш ислам — очень суровая религия по отношению к таким светским развлечениям, как игра, песня, к оставшимся от языческих времен обычаям; считая их уничтожение своим святым долгом, муллы старались любым путем осуществить это, и можно сказать, преуспели... Национальные обряды стали исчезать. Сопровождающие их песни без исполнения были забыты»²³. Подобного же мнения придерживается М. Акчурина. «Невозможно наблюдать без горечи,— писала она в 1915 г.,— как наши старинные захватывающие содержательные песни постепенно забываются, то, что причина этому — наше духовенство — никто не станет отрицать. Если бы эти „духовные отцы“ не объявляли музыку запретной и наш народ, а в частности, женщины, обучившись, записывали бы наши песни с музыкой, они, конечно, не исчезли бы»²⁴.

Данные высказывания нуждаются в ряде пояснений. Во-первых, в них видна избирательная позиция ислама по отношению к народной музыкальной культуре. Часть обрядовой музыки исламизируется и приспособляется к мусульманской обрядности; другая часть отвергается и частично исчезает. Однако «вину» ислама в данном процессе можно признать только частично. На исчезновение жанров или конкретных обрядовых песен оказывали влияние и процесс индустриализации, происходивший в Поволжье, и переход к новому типу культуры, где по европейскому образцу ведущее положение заняла профессиональная композиторская музыка.

Эта своего рода *культурная модуляция*²⁵ вызвала существенную перестройку системы музыкальной культуры Поволжья, например, исчезли старые народно-профессиональные традиции инструментальной музыки. Более объективной позиции придерживается Р. А. Исхакова-Вамба, считая исчезновение ряда обрядовых песенных жанров результатом «их внутреннего перерождения» и «приспособления к средневековой схоластике ислама». «Это приспособленчество, — отмечала она, — сказалось и на формах творчества, исполнительства, и на формах существования продукции этого творчества»²⁶.

Этот пласт МКТ очень важен для понимания региональных особенностей ислама, поскольку, по мнению Ю. А. Левады, «обрядовая система является одним из основных определяющих признаков религии»²⁷. Региональные особенности отличают не только МКТ, но и сам обряд. Так, например, *никах*, считающийся в арабских странах и в Средней Азии основной частью обряда бракосочетания (после которого брачный договор вступает в силу), в Поволжье выполняет роль помолвки (автор наблюдал эту практику в Башкирии в 1970-е годы).

Исламизация свадебного обряда оказывала прямое воздействие на МКТ. Пос-

тепленно исчезали из него песни-пляски, главным образом связанные с языческими верованиями. Ученые отмечают, что вместе с языческими обрядами из свадебного ритуала исчезала «связанная с ним музыка; пение и музыка постепенно заменяются монотонным религиозным чтением муллы»²⁸, т. е. жанрами стержневой исламской МКТ. Однако этот процесс не был единым в Поволжье. За пределами крупных городских религиозных центров он шел медленно, и мусульманская обрядность уживалась здесь с языческими обрядами. Пережитки старины особенно заметны у татар-мишар, касимовских татар, башкир, пермских татар и др. В числе сохранившихся и не типичных для мусульманской обрядности свадебных жанров выделяются, например, плачи невесты (*кыз-елату*), свадебные плачи (*тан кучат*), свадебные песни «Айни керем» (последние исполняются в доме невесты у татар-мишар), *эжэл итеп жылау* (плач невесты) — у касимовских татар и др.²⁹

Крупнейший исследователь татарского музыкального фольклора М. Нигмедзянов пишет по этому поводу: «Исследования татар-мишар, как этнографической группы, обнаруживают многочисленные факты сохранения пережитков язычества в их идеологии вплоть до начала XX в., что является, как говорилось, следствием позднего и слабого проникновения в их быт норм шариата»³⁰. По сути, в брачном и похоронном обрядах синтезируются исламская стержневая МКТ (чтение сур Корана, а также в похоронном обряде — исполнение специальных культовых касид ал-Бурда)³¹ и приспособленные жанры местной бытовой обрядности, имеющие яркую этническую окраску. «При этом в сознании верующих, — пишут А. В. Коновалов и В. А. Янборисов — данный конгломерат нередко представляется истинной религиозной системой»³².

Религиозные ритуалы этой группы (пласта) отражаются и в эпической песенной культуре, и в городской песенности. Хотя данные МКТ не относятся к числу исламских, они испытывают влияние интонаций речитации Корана, манеры чтения религиозных книг, вплоть до прямого цитирования молитвенных формул (чаще *такбира* или *шахады*). Это справедливо, например, в отношении такого эпического жанра, как *байт* (от араб. *байт* — 1) дом, 2) двустрочие), относимый филологами к песне, а самим народом — к словесному творчеству (*баёт зйту* — сказывание байта)³³. «Иногда байт, — отмечает М. Нигмедзянов, — открывается словами мусульманской молитвы, хотя никакого отношения к религии не имеет»³⁴.

Относящиеся к числу неприуроченных жанров байты бытуют как в устной форме (фольклорная разновидность), так и в книжной. У татар-мишар до сих пор сохранились книги с текстами байтов в арабской графике³⁵. В манере исполнения байтов и их мелодии ощущается близость к духовным песням — *мнажат* (*мынажат*), составляющим третий пласт исламских МКТ Поволжья. Это не случайно, поскольку манера речитации Корана, пронизывающая все слои исламских МКТ, становится в сознании верующих очень престижной. И ей либо сознательно, либо бессознательно подражают, так как любой музицирующий использует багаж имеющихся у него музыкальных впечатлений и навыков. В связи с этим представляется крайне важным функционирование исламской стержневой МКТ в качестве звукового идеала (термин Ф. Бозе) музыкальной культуры. Проблема эта пока практически не исследована.

Как уже отмечалось, третью группу исламских МКТ составляют традиции городской культуры XVIII—XIX вв., тесно связанные с арабской книжностью, жанрами духовных стихов и песен, музыкальными традициями ученичества. Они были распространены в просвещенной городской среде, в основном — среди интеллигенции, богатых меценатов, а также в средних городских слоях. Особую роль в развитии данного пласта МКТ сыграла Казань, где функционировала крупнейшая типография. Она печатала религиозную литературу не только для Поволжья, но и других регионов Российской империи. Жанры этой группы, с точки зрения музыкальных особенностей, опираются как на традиции местной народной культуры, так и на стержневую исламскую МКТ.

Одним из самых популярных жанров этой группы являются песни *шагирдов*

(учащихся медресе). Частично они сочинялись самими учащимися, частично возникали у них под впечатлением «списывания песен» во время занятий письмом. Джемал Валидов сообщает: «Занятия состояли из переписывания песен, составленных неизвестным автором о каком-нибудь необычайном событии, имевшем, большей частью, только местное значение. Некоторые из подобных песен по каким-то причинам приобретали всеобщую известность и пелись далеко за пределами местности, в которой были сложены, хотя по своему содержанию не имели никакого общего значения... Подобные песни обыкновенно составлялись по одной форме, и некоторые более даровитые ученики сами составляли по этим образцам песни о каком-нибудь современном местном событии»³⁶.

В данном случае шагирды использовали известный им по литературе Ближнего и Среднего Востока принцип *назиры* — подражания существующим образцам. По этому же принципу составлены и богословские учебники, что также свидетельствует о влиянии норм мусульманской учености. Шигирды в своем творчестве использовали принципы и формы, известные им как из народной культуры, так и из религиозных канонов. К тому же в медресе преподавались античная и ближневосточная литература. Например, учащиеся казанских джадидных медресе изучали трактаты Аристотеля, аль-Фараби, Ибн Сины, аль-Бируни, читали произведения Низами и Навои³⁷ и хорошо представляли себе основные творческие принципы исламской культуры.

Высоким качеством обучения отличались медресе «Мухаммадия», «Касымия» (Казань), «Галия» (Уфа), «Хусаиния» (Оренбург), «Расулия» (Троицк) и др.³⁸ В этих медресе активно усваивались народные музыкальные традиции. Известно, что в уфимском медресе возникло ансамблевое исполнение народных песен, которое исследователи считают одной из предпосылок формирования хоровой культуры³⁹. В 1905 г. педагоги и учащиеся этого медресе принимали активное участие в так называемых национальных литературно-музыкальных вечерах⁴⁰ — концертной форме бытования этнической культуры. В 1914 г. журнал «Религия и жизнь» опубликовал сведения о том, что «даже в духовных школах, призванных поддерживать устои мусульманской религии, можно было видеть скрипки и гитары, висящие над кроватями шагирдов»⁴¹. Следует отметить высокий уровень народно-профессионального скрипичного исполнительства у татар к началу XIX в. К сожалению, в процессе культурной модуляции оно было вытеснено европейскими формами исполнительства.

Особую роль в творчестве шагирдов и городской музыкальной культуре в целом играли «напевы», на которые распевались религиозные книги «Мухаммадия», «Бедавам», а также классические поэмы, например, «Йосыф китабы» (Сказание о Йусуфе). На основе «напевов» исполнялись и стихи татарских поэтов, в том числе Габдуллы Тукая. Характерный пример такого синтеза приведен в сборнике М. Нигмедзянова «Татарские народные песни» (Казань, 1984), где напев «Бедавам» становится интонационной основой стихотворений Г. Тукая «Иртэ» и «Бишек жары». Иногда поэт сам указывал напев («Мухаммадия») как основу своих стихов⁴². Традиция мелодикации, известная широкому читателю по культуре Ближнего и Среднего Востока, была присуща и культуре Поволжья. «Хорошо известно, — отмечает Г. Б. Губайдуллина, — что устное поэтическое творчество татар было своеобразно мелодизировано исполнителями, читалось нараспев. Свою мелодическую интонацию — речитативно-напевную — имело чтение Корана, многих книг („Сказание о Йусуфе“, „Мухаммадия“ и другие) баитов, мынажатов»⁴³. Это показывает важность изучения собственно музыкальной стороны не только песенного, но и литературного, поэтического творчества в Поволжье. Между тем и сегодня нередко филологические исследования эпоса, поэзии, даже песен без упоминания музыкальной их стороны. Это создает неверное представление о поэтико-музыкальной культуре.

В группе жанров рассматриваемого третьего пласта выделяются духовные песни — *мнажат* (*мынажат*, *мэнэжэт*). «*Мунаджат ду'а*» — так обозначается прямое обращение к богу (на любом языке, не обязательно арабском), входящее в

число молитв, помимо обязательного цикла *ракат*. На этой основе у многих мусульманских народов возник жанр духовных стихов и песен, вошедший на Ближнем и Среднем Востоке, в Средней Азии в фонд музыкальной классики. Свою региональную специфику, вытекающую из форм национального музыкально-поэтического творчества и исламской стержневой МКТ, имели и мынажаты в Поволжье. Мы не будем здесь подробно описывать данный жанр, отсылая читателя к одной из наших статей и работе Р. А. Исаковой-Вамба⁴⁴. Отметим только, что в последней подчеркивается генетическая связь мынажатов с поэтико-мелодической речитацией религиозной книги «Мухаммадия»⁴⁵. Она написана на арабском языке, поэтому, подобно стержневой исламской МКТ, напевы «Мухаммадии», по-видимому, использовались в мынажатах непосредственно⁴⁶. Часто мынажатами являлись и свадебные байты.

Так осуществлялись взаимосвязи трех пластов исламских МКТ между собой и с другими пластами музыкальной культуры. Различные пласты исламских МКТ, за исключением стержневой, дают примеры синтеза с разными пластами культуры — сельской и городской, обрядовой (приуроченной) и эпической (неприуроченной). Синтез этот настолько разнообразен и органичен, что воспринимается как некий культурный монолит. Это свидетельствует о том, что исламские МКТ воспринимаются как часть национальной, этнической культуры, входя в состав ее музыкального генофонда. В этой связи абсолютно справедливо замечание татарского историка Р. Амирханова о том, что «религиозное становится атрибутом национального, слово „мусульманин“ вплоть до XX века выступает синонимом национальной принадлежности»⁴⁷.

Распространялись данные МКТ различными способами. Особую роль в этом процессе играли профессиональное обучение в медресе и среда шагирдов. Последние участвовали и в *хомеле* — отнесении тела покойного на кладбище, и в *хотеме* — чтении всего Корана над покойником, больным, на поминках. Во время мусульманского поста в месяц рамадан шагирды посещали специальные застоля — *ифтар*⁴⁸. В обучении шагирдов сочетались как профессиональная подготовка — в освоении стержневой исламской МКТ, так и принципы музыкальной этнопедагогики (термин И. Богданова) — в сочинении песен, байтов и пр., бытующих в татарской и башкирской культурах.

Для нас важно, что эти педагогические системы (профессиональная — в медресе и традиционная — в собственно музыкальном творчестве) не входили в противоречие. И это было естественно, с одной стороны, поскольку в самом исламе использовались принципы этнопедагогики Ближнего Востока, с другой, поскольку ислам определял менталитет и педагогические принципы мусульманских этносов, в том числе и музыкально-педагогические. Среди последних можно выделить систему учитель — ученик, при которой одной из главных задач становится освоение определенного музыкального, поэтического репертуара, «копируемого» учеником. Он использовался и в поволжских, и в среднеазиатских школах-*мактабах* (*мектебах*). Исследователь последних Р. Р. Рахимов пишет по этому поводу: «В стенах мактаба происходил процесс преемственности — приема, закрепления, хранения и последующей передачи обширного поэтического наследия ираноязычных народов, поскольку поэзия представляла один из значительных аспектов культурного наследия и сохраняла роль фактора духовной жизни указанных народов»⁴⁹. Подобный принцип обучения использовался в арабской музыкально-поэтической традиции. «Некто, желая стать поэтом или ритором, — писал Ибн-Табатаба, — сначала по совету опытного наставника заучивает значительное число образцов поэзии или прозы, а затем старается полностью забыть их. Только пройдя эти две стадии, ученик может оказаться способным создавать превосходные поэтические или прозаические произведения»⁵⁰. Таким образом, музыкально-педагогические принципы исламской культуры Поволжья соответствуют этнопедагогическим системам мусульманских стран и в этой связи нуждаются в специальном, углубленном исследовании. Нас они интересуют в качестве составной части МКТ.

Рассматриваемые в статье аспекты исламских МКТ связаны с ортодоксальным исламом. Однако в Поволжье существовали и отголоски мистического течения — суфизма, возникшего в VIII в. Суфизм в Поволжье сегодня практически не изучен. Ученые расходятся во мнении относительно конкретных направлений суфизма, проявившихся в культуре региона, а также значения суфизма для развития региональной культуры. Он не имел здесь широкого хождения и значительно уступал по силе воздействия ортодоксальному исламу. Тем не менее суфийские эстетические воззрения, в частности концепция прекрасного, понимание божественной любви, божественного экстаза и др., отражены в классической поэзии, прежде всего в «Сказании о Йусуфе»⁵¹, имеющем и свою музыкальную традицию.

Считается, что в Поволжье суфизм умеренного (газалиевского) толка, характерный для традиции ордена Накшбандийя, особенно отчетливо проявил себя в XIV—XVI вв. — эпоху наивысшего расцвета данного направления в странах Ближнего и Среднего Востока⁵². Его особенность в Поволжье — неконфликтность с ортодоксальной ветвью, что характерно для ханифитского мазхаба, отличавшегося терпимостью. По иным сведениям, суфизм был распространен на территории Волжской Булгарии уже в XIII в., причем особо сильны были последователи туркестанского мистика Ахмеда Ясави и суфийского ордена Кубравийя, созданного в XIII в. в Хорезме. В учении ордена выделялось почитание могил предков и святых людей (*авлия*)⁵³.

Суфийские морально-этические идеалы воплощены и Махмудом ибн-Гали бин Шейх Болгари-Сараи в книге «Нахджел-Фарадис» (середина XIV в.), где в 40 байтах в нравоучительной форме повествуется о нормах семейной и общественной жизни⁵⁴. Суфийские влияния усилились после взятия Казани Иваном Грозным, когда ортодоксальный ислам попал под запрет. Р. Амирханов отмечает, что в этот период «религиозные потребности стали отправляться в лесах, образованные люди стали обучать своих детей в лесных дебрях и банях, а простолюдины прибегали к услугам старух и суфиев»⁵⁵.

В контексте рассматриваемой проблемы суфизм интересен тем, что активно использует инструментальную музыку в культурной практике: радении — *зикре* (*дикре, хадре*). В Татарстане до начала XX в., как уже говорилось, существовала развитая народно-профессиональная инструментальная культура, отраженная и в «Сказании о Йусуфе». Можно предположить, что суфии учитывали местные инструментальные традиции, хотя прямых упоминаний зикра нам пока не встретилось. В зикре используется стержневая исламская МКТ в синтезе с другими видами музыкальной практики, что не характерно для ортодоксального ислама. В Поволжье традиции суфийских зикров не нашли широкого применения, в отличие от Северного Кавказа, где мы находим развитые традиции суфизма — так называемый *мюридизм*. Астраханские же татары, по-видимому, находятся ближе к суфийской традиции. Их музыкальная культура значительно ближе к закавказской, поэтому она мало изучается фольклористами Татарстана, а широкое бытование форм инструментальной музыки, танцевальной культуры наталкивает на мысль о влиянии мюридизма. В этой связи не представляется убедительным довод о влиянии язычества или недостаточной распространенности норм шариата, поскольку астраханские татары находятся в более тесном соседстве с Закавказьем, Средней Азией, чем казанские татары. Однако подробное обсуждение этой проблемы требует дополнительных исследований.

В контексте основной проблематики статьи встает вопрос об особенностях музыкальной культуры Поволжья. В музыковедческой литературе до сегодняшнего дня за основу принимается европейская модель: фольклор — композиторское творчество. В таком контексте вся музыкальная культура до XIX в. (появления форм европейской концертной практики и музицирования) трактуется как непрофессиональная. Это — глубокое заблуждение. Подтверждением тому служат, в частности, появившиеся в последнее время исследования по народной инструментальной музыке⁵⁶ (другие ее названия — народно-профессиональная музыка, профессиональная музыка устной традиции).

Предлагаемый многими учеными региона принцип изучения культуры Поволжья как части восточной культуры навел нас на мысль использовать «сетку» структуры музыкальных культур Ближнего и Среднего Востока, учитывая давние культурные контакты этих регионов. При этом в разряд профессиональной культуры устной традиции попадает не только светская инструментальная музыка, но и стержневая исламская МКТ, имеющая свою систему учебных институтов и методы обучения. Два других пласта исламских МКТ не относятся, строго говоря, к профессиональным. После перехода на европейскую модель музыкальной культуры и образования эти традиции сохранились только частично.

Профессиональные МКТ	Фольклорные МКТ
<i>Устная традиция</i>	(устная традиция)
Исламская стержневая МКТ	
Светская профессиональная музыка устной традиции	
<i>Письменная традиция</i>	
Композиторское творчество	

Следует пояснить, что культуры устной традиции в современном этномузыкознании не рассматриваются как «сырой» материал для композиторского творчества, как некий предшествующий допрофессиональный этап. У музыки устной и письменной традиций существуют специфические черты, поэтому они не могут подменять друг друга, но во многих случаях могут и должны рассматриваться как равноценные в различных системах музыкального мышления. Кстати, в мировой музыкальной практике культуры устной традиции количественно преобладают. Да и в рамках европейской культуры устные традиции развиваются параллельно с письменными (например, джаз).

Данное пояснение представляется необходимым при анализе собственно профессиональных МКТ, большинство из которых использует практику устного, слухового обучения, даже при наличии форм письменной фиксации (русская знаменная нотация, армянская хазовая нотация, еврейская система кантиллиации и др.). Такие МКТ зависят от окружающей их музыкальной культуры, запаса ее интонаций, характерных попевок, мелодий, тембров и пр., что в значительной степени связано с экологией регионов. Экологически-тембровые своеобразия отличают даже одну и ту же профессиональную МКТ в разных регионах ее распространения. Характерен пример использования африканских барабанов (вместе с органом, а иногда вместо него) в католической церкви Африки или аскетичный, сдержанный характер звучания речитации Корана в Поволжье.

В данном контексте мнение Р. А. Исхаковой-Вамба о том, что камерный характер музыкального исполнительства у казанских татар вызван запретом ислама на музыку, является спорным. Скорее мы имеем дело с влиянием экологии на характер культуры. Аналогичный стиль исполнения присущ, например, курдам в горных районах, арабам в пустынных районах (Кувейт, Саудовская Аравия). Напротив, в равнинных районах — Сирия, Ирак — звучание той же исламской культуры совсем иное — вплоть до открыто экстатического (в религиозных песнях и мистических поэмах типа иранских маснави). В анализе подобных явлений уместны музыкально-культурологический и музыкально-этнографический подходы, позволяющие рассмотреть проблему бытования профессиональной МКТ.

Таким образом, с исламом оказываются связанными многие жанры традиционной культуры башкир и татар. Изучаемые ранее в рамках фольклора они уже сегодня могут быть классифицированы более точно, в том числе с точки зрения их взаимодействия с исламом — как элемент мировоззренческой основы культуры. Европейские модели: фольклор — композиторское творчество, свет-

ское — духовное и др. не всегда адекватно отражают реалии музыкальной культуры Поволжья, что в немалой степени связано со спецификой ислама как конфессии. Если мы хотим получить реальную картину, необходимо исследовать музыкальную культуру Поволжья в контексте культур других исламских регионов. Это даст возможность выявить типологические черты и своеобразие культуры Поволжья с точки зрения ее взаимодействия с исламом. В этой связи задача сегодняшнего дня заключается в том, чтобы показать роль ислама и взаимодействующих с ним музыкально-культурных традиций как явления мировой культуры и неотъемлемой части этнической культуры башкир и татар.

Примечания

¹ Закон РСФСР «О свободе вероисповедания» // Ведомости Съезда народных депутатов РСФСР и Верховного Совета РСФСР, 1991. № 21. С. 286.

² Прозоров С. М., Резван Е. А., Алихберов А. К. Ислам на территории бывшей Российской империи. Проект // Восток. 1994. № 3. С. 145.

³ Мец А. Мусульманский ренессанс. М., 1973. С. 277, 288.

⁴ Подробно данная концепция изложена в нашей статье «Исламские музыкально-культурные традиции народов России и современное образование» // Этнокультурные аспекты образования. М., (в печати).

⁵ Прозоров С. М., Резван Е. А., Алихберов А. К. Указ. раб. С. 146.

⁶ Там же.

⁷ Ислам. Энциклопедический словарь. М., 1991. С. 273.

⁸ А. Х. Халиков указывает, что «в Орде (Сарае) имелись православные, в том числе и византийские церкви и даже византийская митрополия, а также более десятка католических (преимущественно францисканских) церквей и католический епископат». См.: Халиков А. Х. Монголы, татары, Золотая орда и Булгария. Казань, 1994. С. 123.

⁹ Там же. С. 51.

¹⁰ Амирханов Р. Ислам в истории татарской общественной мысли // Татарстан. 1993. № 4. С. 82.

¹¹ Цит. по: Халиков А. Х. Указ. раб. С. 52.

¹² Среди европейских работ, исследующих музыкальную культуру стержневой исламской традиции, отметим, в частности: Farmer H. G. The Religious Music of Islam // Journal of the Royal Asiatic Society (1952); Pachofczyk J. M. Regulative Principles in the Koran Chant of Shaikh Abu'l-Basit Abdu's-Samad (dis.). Univ. California. Los Angeles, 1970. В России данной проблемой специально не занимался никто.

¹³ Ислам. Энциклопедический словарь... С. 137—138.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Валидов Дж. Очерк истории образованности и литературы татар // Татарстан. 1993. № 9. С. 79.

¹⁶ Ислам. Энциклопедический словарь... С. 220.

¹⁷ The New Grove' Dictionary of Music and Musicians. V. 9. P. 342.

¹⁸ Валидов Дж. Указ. раб. С. 79.

¹⁹ Там же.

²⁰ Ислам. Энциклопедический словарь... С. 296.

²¹ Там же. С. 14.

²² Брошюра Х. Кильдебакки «Музыка и ислам» (Уфа, 1909) цит. по: Сайфуллина Г. Р. Вопросы песенного фольклора на страницах татарской дореволюционной печати // Страницы истории татарской музыкальной культуры. Казань, 1991. С. 54.

²³ Цит. по: Сайфуллина Г. Р. Указ. раб. С. 61.

²⁴ Там же. С. 55.

²⁵ Под модуляцией в музыкальной науке подразумевается переход в другую тональность с закреплением в ней.

²⁶ Исхакова-Вамба Р. А. Народные песни казанских татар крестьянской и городской традиции. Казань, 1976. С. 4.

²⁷ Салмин А. К. Этнология религии и народный обряд // Этнограф. обозрение. 1994. № 2. С. 107.

²⁸ Нигмедзянов М. Народные песни волжских татар. М., 1982. С. 49.

²⁹ Там же. С. 49, 100—102.

³⁰ Там же. С. 98.

³¹ Подробно см.: Ислам, Энциклопедический словарь... С. 58—59.

³² Конозалов А. В., Янборисов В. Р. О религии как предмете этнографического изучения (на примере среднеазиатско-казахстанского региона) // Краткое содержание докладов среднеазиатско-казахских чтений. М., 1990. С. 48.

³³ Нигмедзянов М. Указ. раб. С. 25.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. С. 88.

³⁶ Валидов Дж. Указ. раб. С. 77.

- ³⁷ Амирханов Р. Нива, не polegшая под ветрами//Татарстан. 1993. № 2. С. 37.
³⁸ Там же. С. 39.
³⁹ Фоменков М. К истории развития хорового искусства в Башкирии в первые годы Советской власти//Вопросы истории Башкирской музыкальной культуры. Уфа, 1990. С. 33.
⁴⁰ Монасыпов Ш. Х. Развитие татарского профессионального скрипичного искусства устной традиции на рубеже XIX—XX веков//Страницы истории татарской музыкальной культуры. Казань, 1991. С. 39.
⁴¹ Там же. С. 33.
⁴² Губайдуллина Г. Б. Влияние татарской народной песни на поэтическое мышление Габдуллы Тукая//Страницы истории татарской... С. 100.
⁴³ Там же. С. 91.
⁴⁴ См.: Юнусова В. Н. Указ. раб.; Исхакова-Вамба Р. А. О некоторых связях народной музыки казанских татар с арабской культурой//Музыкальная фольклористика. Вып. 2. М., 1978.
⁴⁵ Там же. С. 304.
⁴⁶ Там же. С. 305.
⁴⁷ Амирханов Р. Ислам в истории татарской общественной мысли... С. 83.
⁴⁸ Валидов Дж. Указ. раб. С. 78.
⁴⁹ Рахимов Р. Р. Мактаб: традиционное начальное школьное обучение у таджиков//Краткое содержание докладов среднеазиатско-кавказских чтений. М., 1988. С. 23.
⁵⁰ Ибн-Табатаба «Мерило поэзии» цит. по: Куделин А. Б. Средневековая арабская поэтика. М., 1983. С. 141.
⁵¹ Амирханов Р. «Сказание о Йусуфе» и его ценности//Татарстан. 1993. № 10. С. 77.
⁵² Амирханов Р. Ислам в истории татарской общественной мысли... С. 83.
⁵³ Халиков А. Х. Монголы, татары, Золотая орда... С. 144.
⁵⁴ Там же. С. 148.
⁵⁵ Амирханов Р. Нива, не polegшая под ветрами... С. 34.
⁵⁶ Монасыпов Ш. Х. Развитие татарского профессионального искусства устной традиции на рубеже XIX—XX вв.//Страницы истории татарской...

Islam and musical folk traditions of Volga region peoples

Under consideration is a rather blake item, conserning Volga region musical traditions. The author underlines, in particular, that these traditions are strongly influenced by Islam.

V. N. Yunusova

© 1996 г., ЭО, № 2

Н. Н. Гилярова

ОСОБЕННОСТИ СВАДЕБНЫХ ТРАДИЦИЙ НАСЕЛЕНИЯ ПЕНЗЕНСКОЙ ОБЛАСТИ

Красна свадьба песнями,
а гроб слезами.
с. Мокрый Мичкас
Свадьба на песни богатая.
с. Долгоруково

Для народного музыкального искусства свадебный обряд в значительной мере является показателем сохранности или разрушения песенной традиции. Русский свадебный обряд с точки зрения его этнографической структуры и поэтических свойств кажется достаточно изученным. Существуют многочисленные описания свадебного чина разных регионов России, в той или иной мере представляющие песенный материал. Однако, анализируя его, приходишь к выводу, что в этой кажущейся полноте есть значительные пробелы. Большое число работ, посвященных свадебному обряду на севере России, никак не уравнивается отдельными материалами по южнорусскому, поволжскому, среднерусскому регионам ¹.