

DOI: 10.31696/S086919080035465-8

А.Н. САМОЙЛОВИЧ О ТУРЕЦКОМ ТЕАТРЕ ТЕНЕЙ «КАРАГЁЗ»

© 2025

Т.А. АНИКЕЕВА ^a, И.В. ЗАЙЦЕВ ^b^{a, b} – Институт востоковедения РАН, Москва, Россия^a – ORCID: 0000-0002-0653-3970; tatiana.anikeeva@gmail.com^b – ORCID: 0000-0002-9862-8511; ilyaAugust@yandex.ru

Резюме: Статья представляет собой публикацию ранее неизданной лекции академика А.Н. Самойловича (1880–1938) о турецком народном театре теней «Карагёз», в которой приводятся сведения о происхождении этого жанра турецкого городского фольклора, истории его изучения европейскими и российскими учеными, обзор основных сюжетов и характеристика персонажей театра. «Карагёз» – это турецкий теневой театр, чье действо основано на серии диалогов, которые отражают стереотипные (вербальные, физические) характеристики различных этнических и социальных групп Турции, в его основе лежит принцип стереотипизации; два главных героя-персонажа – антагонисты Хадживат и Карагёз, – появляются в начале, в середине и конце действия. Куклы Карагёза двухмерные, плоские и раскрашенные. Кукловоду могут ассистировать музыкант и его ученик, однако в основном всех персонажей своего театра он озвучивает сам, искусно имитируя греческую, армянскую, турецкую, албанскую речь, изображая богачей, бедняка, образованного человека и невежу. В то же время не существует ни одного письменного источника, который бы достоверно раскрывал обстоятельства возникновения этого театра в Турции. Вероятно, турки заимствовали театр теней от народов Ближнего и Среднего Востока, к которым, в свою очередь, он пришел из Юго-Восточной Азии. Сюжеты театра передавались изустно, диалоги, темы, структура сюжета заучивались наизусть от учителя учеником кукловода.

Данная лекция А.Н. Самойловича, датированная 1926 г., является не только одним из первых исследований турецкого народного театра в России, но редчайшим даже на настоящий момент переводом одного из представлений театра «Карагёз» на русский язык. Материал содержится в Российском государственном архиве литературы и искусства в фонде режиссера и педагога М.М. Коренева (1889–1980). К лекции нами написаны комментарии (примечания приведены в постраничных сносках и отмечены инициалами), исправлено большое количество опечаток и орфографических ошибок.

Ключевые слова: турецкий фольклор, «Карагёз», народный театр, история российской тюркологии, архивы

Для цитирования: Аникеева Т.А., Зайцев И.В. А.Н. Самойлович о турецком театре теней «Карагёз». Восток (Oriens). 2025. № 4. С. 271–288. DOI: 10.31696/S086919080035465-8

A.N. SAMOYLOVICH ON THE TURKISH FOLK SHADOW THEATER
“KARAGÖZ”

© 2025

Tatiana A. ANIKEEVA^a, Ilya V. ZAYTSEV^b^{a, b} – Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia;^a – ORCID: 0000-0002-0653-3970; tatiana.anikeeva@gmail.com^b – ORCID: 0000-0002-9862-8511; ilyaAugust@yandex.ru

Abstract: *The article is a publication of a previously unpublished lecture by famous turkologist A.N. Samoylovich (1880–1938) on the Turkish folk shadow theater “Karagöz”, which provides information about the origin of this genre of Turkish urban folklore, the history of its study in Europe and Russia, an overview of the main plots and characteristics of the theater characters. “Karagöz” is a Turkish shadow theater, whose action is based on a series of dialogues that reflect the stereotypical characteristics of various ethnic and social groups in Turkey. The antagonist characters Khajivat and Karagöz appear at the beginning, in the middle and at the end of the action. There is no written source that reliably discloses the circumstances of the creation of this theater in Turkey. The Turks probably borrowed the shadow theater from the peoples of the Middle East, to whom, in turn, it came from Southeast Asia. The theater’s plots were transmitted verbally from the teacher to the student, dialogues, topics and plot structures were learned by heart.*

This lecture, dated 1926, is not only one of the first studies of the Turkish folk theater in Russia, but also the rarest translation of one of the performances of the Karagöz theater into Russian, even at the moment. The material is contained in the Russian State Archive of Literature and Art in the fund of the theater director and teacher M.M. Korenev (1889–1980). We commented the lecture (the notes are given in page-by-page footnotes and marked with initials), and a number of typos and spelling errors have been corrected.

Keywords: Turkish folklore, Karagöz, folk theater, history of Russian Turkology, archives

For citation: Anikeeva T.A., Zaytsev I.V. A.N. Samoylovich on the Turkish Folk Shadow Theater “Karagöz”. *Vostok (Oriens)*. 2025. No. 4. Pp. 271–288. DOI: 10.31696/S086919080035465-8

Прежде никогда не публиковавшаяся¹ лекция академика А.Н. Самойловича (1880–1938), посвященная театру «Карагёз» хранится в Российском государственном архиве литературы и искусства в фонде режиссера и педагога М.М. Коренева (1889–1980) (20 машинописных листов [РГАЛИ, ф. 1476, оп. 1, ед. хр. 949]). К сожалению, нам не удалось выяснить, где и при каких обстоятельствах она была прочитана. Данная лекция является не только одним из первых исследований турецкого народного театра теней в России (в числе первых исследователей и переводчиков произведений этого жанра турецкого фольклора на русский язык были также Н.Н. Мартинович и В.А. Гордлевский²), но и одним из редчайших даже на данный момент переводом одного из представлений «Карагёза» на русский язык.

¹ Наследие А.Н. Самойловича, находящееся в архивах, – тема отдельного исследования. Значительный объем и «своеобразие технической подготовки» архивных трудов А.Н. Самойловича отмечает и Г.Ф. Благова во вступительной статье к тому лингвистических трудов академика, вышедшему в 2005 г. [Благова, Насилов, 2005, с. 8].

² См.: [Мартинович, 1909; 1910(1); 1910(2); Гордлевский, 1961(1); 1961(2)]. Известно также, что театр «Карагёз» был объектом научного интереса А.Ф. Шебунина – ученика В.Р. Розена (см.: [Сорокина, 2003, прим. 32]). Интересовался Карагёзом и Исмаил Гаспринский. В 1897 г. он посетил в Стамбуле представление театра Карагёз и заметил: «Тут действительно при посредстве кукол говорит турок, турецкий юмор, и в виде

«Карагёз» – это турецкий теневой театр, чье действо основано на серии диалогов, которые отражают стереотипные (вербальные, физические) характеристики различных этнических и социальных групп Турции, в его основе лежит принцип стереотипизации; два главных героя-персонажа – антагонисты Хадживат и Карагёз, – появляются в начале, в середине и конце действия. Нет ни одного письменного источника, который бы достоверно раскрывал обстоятельства возникновения этого театра в Турции – возможно, турки заимствовали театр теней от народов Ближнего и Среднего Востока, к которым, в свою очередь, он пришел из Юго-Восточной Азии. Необходимо также отметить, что сюжеты театра передавались устно, главные диалоги, темы, структура сюжета заучивались наизусть от учителя учеником кукловода-*хаяли*. В Стамбуле и других городах Турции традиционными местами представлений были кофейни (за небольшую плату), рынки, парки; как правило, самое значительное число представлений происходило в месяц Рамадан, когда вечером после *ифтара*³ и до полуночи открывались увеселительные заведения. Традиция турецкого кукольного театра стала исчезать с начала XIX в.; попытки возрождения театра *карагёз* после 1924 г. были безрезультатными. Однако в настоящее время в Турции существует несколько театров и мастерских, которые занимаются популяризацией этого вида театрального искусства, пишутся даже новые пьесы⁴.

В тексте лекции нами исправлено значительное количество опечаток и орфографических ошибок, однако в целом мы стараемся сохранить орфографию оригинала. Написание некоторых имен собственных приближено к тому, как это принято на данный момент в исследовательской литературе. Наши примечания приведены в постраничных сносках и отмечены инициалами.

РГАЛИ, ф. 1476, оп. 1, ед. хр. 949
[1926]

Переднеазиатско-турецкий теневой театр «Карагёз»

Лектор – проф. А. Самойлович

Моя тема будет касаться народного театра турецкого народа Средней Азии и Передней Азии, главным образом, народного театра теневого, так называемого «карагёза». О других видах народного театра я укажу только вскользь. Потребность в подражании окружающей природе, животным, людям является общечеловеческим достоянием на известной ступени культурного развития. Простейшие, исходные проявления мимики присущи и турецким народам, как нечто вполне самобытное, свое. Туркологическая литература, к сожалению, пока бедна материалами по этому весьма интересному вопросу. Мне самому во время моих путешествий по Средней Азии приходилось наблюдать, как тонко подражают туркменские ребятишки крику ослов и верблюдов. Танцы, имеющие соприкосновение с мимикой, также существуют у турецких народов, но не получили, как явление самобытное, сколько-нибудь значительного развития, ни в религиозных обрядах, ни в увеселениях, в более же развитой форме всегда являются заимствованием извне: от иранцев, кавказцев, греков, русских. И по данному вопросу туркологическая литература пока крайне бедна материалами.

шуток сообщается много такого, чего строгая турецкая цензура не допустила бы в печатной пьесе или статье. Кукольный язык еще свободен. Мамед Эфенди – хозяин марионеток два раза в неделю потешает публику, состоящую главным образом из местных христиан, наполняющих помещение с семьями и детьми. Тут смеются искренним и здоровым смехом, особенно редком в Турции» [Гаспринский, 1897].

³ *Ифтар* – вечерняя трапеза, прием пищи с приходом темноты в священный для мусульман месяц поста Рамадан.

⁴ См., например, творчество современного турецкого карагёзчика Ченгиза Самсуна, куклы и пьесы которого демонстрировались в Москве на выставке «Карагёз: выйти из тени» (Государственный музей Востока, 17.04.–18.05.2025).

Религиозные действия турецких шаманов «камов», совершаемые в Сибири мужчинами и женщинами в особых одеваниях и сопровождаемые ударами в бубен, могли бы, как это наблюдается в истории других народов, породить, но не породили самобытной турецкой драмы и повсеместно приходят в упадок, приближаясь к бесследному исчезновению.

Итак, турецкие народы относятся к числу тех, которые не дали самобытного театра. До середины приблизительно XIX в., когда среди турецких народов, начиная с османцев, закавказских азербайджанцев и поволжских татар, под западноевропейским и русским влиянием зародилась театральная литература и деятельность по новоевропейским образцам. У некоторых из турецких народов существовали различные виды народных театров, тоже заимствованные извне, откуда именно пока в точности неизвестно: 1) теневой театр, так назыв. «карагез», 2) Кукольный театр типа нашего петрушки, 3) театр марионеток среднеазиатской и османской разновидностей и 4) народная комедия без сцены «Орта ойуну» или «Мейдан ойуну». Эти виды, постепенно отмирая, продолжают существовать и поныне наряду со все более развивающимся народным театром европейского образца и со всюду проникающим кинематографом.

«Петрушка» и театр марионеток находятся в Туркестане у оседлого населения; у кочевников или полукочевников, киргиз-казаков и туркмен, ни того ни другого театра нет. Оба театра, т.е. театр типа «Петрушки» и театр марионеток в Туркестане, до сих пор обстоятельно не изучены. Относящиеся к ним предметы имеются в собраниях Этнографического отдела Русского музея и часть из них для образца мною выставлена⁵. Самому мне туркестанского «петрушки» видеть на месте не приходилось, а театр марионеток я наблюдал в действии только в Хиве, первый раз в 1908 г., а второй раз в 1921 г., т.е. после хивинской революции, причем оба раза на протяжении 12 лет играл один и тот же артист. Первое представление было мною сфотографировано, к сожалению, фотографии его у меня сейчас нет. Теневой театр «карагез» и народная комедия «Орта⁶-ойуну» существуют в Турции, а Туркестану неизвестны. Последние два вида театров у турков изучены довольно обстоятельно, но далеко не исчерпывающим образом, преимущественно германскими и венгерскими востоковедами. Существует в Турции и детский театр марионеток, так называемый «кукла-ойуну». Театр по новоевропейскому образцу получает все большее и большее распространение у тех из турецких народов, которые тесно соприкасаются с западноевропейцами и русскими: вслед за османскими турками, азербайджанцами Закавказья и поволжскими татарами этот театр появился у крымских татар, башкиров, у обитателей Восточной Сибири, у киргиз-казаков, узбеков и туркмен. Наибольшего развития достиг пока новый театр в Турции, Татарской и Азербайджанской республиках, в которых имеются и выдающиеся драматурги, и прославившиеся артисты, и хорошо оборудованные театры, и театральная критика. Тема о новом театре у турецких народов, очень мало разработанная в туркологической литературе, и могла бы занять не одну лекцию. Настоящую свою лекцию я ограничиваю более узкой темой о театре «карагез» у переднеазиатских турков. В специальной литературе не раз указывалось на то, что имеется немало общего между теневым театром «карагез», с одной стороны, и народной комедией без сцены «орта-ойуну» с другой и мимическим рассказами так называемых «меддахов» у переднеазиатских и османских турков⁷. Рассказчики меддахи существуют и в Туркестане, но, насколько мне приходилось их наблюдать, они совершенно не походят, как и арабские, на османских меддахов, ибо

⁵ См.: [Самойлович, 1926?]. – Т.А., И.З.

⁶ В тексте везде «оржа». – Т.А., И.З.

⁷ Искусство турецкого *меддаха*-сказителя часто причисляют к жанрам собственно народного театра, они имели во многом общий репертуар, куда входили и дастаны / народные повести (см., например: [And, 1969, S. 68; Боролина, 1979; Оганова, 2006, с. 29–32; Аникеева, 2011]). – Т.А., И.З.

их рассказы сопровождаются имитацией и касаются тем религиозно-наставительных, а не чисто житейских, как у османских меддахов. Рассказы последних отчасти напоминают диалоги туркестанских шутов «масхарабазов»⁸, которых я наблюдал в Хиве в городе Ташаузе в 1908 г.: два мальчика в пестрых костюмах сначала грациозно танцевали под звуки частью русской гармоники, частью оркестра из двух цурн и одного бубна, потом паясничали, переменив костюмы и пародируя в мимических диалогах, как отдельные профессии, муллу, цирюльника, так и отдельные народности (туркменов, киргиз-казаков); играли очень живо и остроумно, но, местами, очень неприлично. Имитаторов непрофессионалов и профессионалов из взрослых я встречал в Хиве и в Закаспийской области среди туркменов. Мне рассказывали, что имитаторы в Хивинских владениях принадлежали преимущественно не к местным уроженцам, а к выходцам из Персии, Афганистана, Бухары, Ташкента. В хивинском городе Старый Ургенч я видал взрослых шутов-любителей, которые пародировали киргиз-казацких плакальщиц, сартских и персидских «бача» – танцоров и даже совет русских генералов перед взятием Геок-тепе. Среди закаспийских туркмен я встретил одного взрослого имитатора Аман-Бахшы, бесподобно подражавшего говору и жестам бухарских евреев и закаспийских туркменов из племени салыров и сарыков. Он один воспроизводил следующую сложную сцену. Взяв большую грушевидную тыкву и завернув ее в пестрый платок наподобие запеленутого младенца, Аман-Бахшы изобразил как убаюкивает своего ребенка салырская женщина, муж которой уехал в Персию на разбой. То он поет женским голосом с салырским произношением колыбельную песенку, прерывая ее угрожающими возгласами и жестами, то плачет как настоящее дитя. Вот возвращается с разбоя муж салырки, усталый и голодный и, видя плачущего сына, начинает ссору с женой. Здесь имитатору туркмену приходится разыгрывать одновременно три роли: жены, мужа и ребенка, меняя соответственным образом и голоса и жесты. В конце концов супруг ударяет супругу, а та вцепляется ему в бороду и рвет из нее волосы клочьями. Всю эту сцену и особенно финал ее Аман-бахшы провел удивительно серьезно, живо, ярко, с увлечением, как истинный артист. Аман-бахшы, судя по второй части его имени, был профессиональным туркменским певцом-бахшы, и я почти уверен в том, что в области мимического искусства не является полным самородком, а кое-что воспринял от масхарабазов.

Вот такие туркестанские лицедеи напоминают переднеазиатско-турецких меддахов «карагеца» и артистов «Орта-ойуну». Османский меддах, ведя единолично свой мимический рассказ, пользуется в качестве подсобных средств только жезлом и платком. В «Орта-ойуну» представление ведется группой артистов в соответствующих костюмах, но без сцены. В театре «карагез» играет один артист – с помощью плоских подвижных и прозрачных цветных кукол, показываемых на теновом экране.

Какова судьба османского «карагеца» за время мировой войны и последующих событий, мне точно неизвестно, но, судя по некоторым сообщениям германского журнала, он и поныне существует, а сегодня я только что узнал, что он существует в Москве. В былые еще совсем недавние времена в конце XIX и начале XX столетий представления «карагеца» давались в городах Европейской и Азиатской Турции в разные сезоны года и в публичных местах и на празднествах у частных лиц, особенно по ночам месяца рамазана, месяца мусульманского поста, в который правоверные от восхода до захода солнца обязаны воздерживаться от всякой пищи и прочего, а от захода до восхода обычно с избытком возмещают среди разнообразных увеселений дневное воздержание. Мне самому в бытность в Турции не приходилось видеть представлений «карагеца» ни в 1900, ни в 1921 гг., но я приобрел на главном Стамбульском базаре несколько фигур этого театра и передал их

⁸ Маскарбозы (*масхарбаз*) – шуты, комические актеры узбекского народного театра, построенного на импровизации и сатире. – Т.А., И.З.

в Этнографический Отдел Русского Музея. Приобрел я также несколько печатанных пьес «карагёза». Описания «карагёза» имеются у многих путешественников по Турции, научное же изучение этого театра было начато в конце XIX в. Люшаном⁹ и Куношем¹⁰ и продолжено Георгом Якобом¹¹, который трижды издавал список литературы по теневому театру.

Из русских Бахтин дополнил этот список, а Мартинович¹² дал русский перевод нескольких пьес «карагёза» с кратким предисловием. В новейшее время в 1919 г. подробным изучением «карагёза» был занят в Константинополе некто доктор Риттер¹³. Публичные представления «карагёза» устраиваются обыкновенно в наиболее посещаемых османцами местах, кофейнях, в городских садах, а иногда и в особых помещениях. Для представления воздвигается временный экран, отделяющий карагёзчика от зрителей. У задней стены, противоположной входу, кофейни отгораживается один из углов с помощью плотной занавеси или деревянной перегородки такой вышины, чтобы сзади мог укрыться карагёзчик. Перегородка эта называется «хайме» – палатка. В перегородке на высоте глаз или плеча взрослого человека делается четырехугольное продолговатое отверстие приблизительно в один квадрат. метр. В этом отверстии укрепляется деревянная рама, затянутая белым холстом или просаленной бумагой. Получается таким образом экран, именуемый «перде», т.е. занавес, на котором производится кукольно-теневое представление. На уровне нижней стороны рамы или несколько ниже устраивается деревянная подставка со стороны экрана, обращенная не к зрителю, а к артисту. Перед этой подставкой помещается артист, а на подставке устанавливается особая лампа для освещения экрана. Между зрителями и экраном садятся музыканты, играющие до начала представления, а во время представления аккомпанирующие пению артиста, ибо представление всегда имеет вставочные вокальные номера. Музыканты, помогающие, таким образом, карагёзчику, называются «йардак» – помощниками. Ведущий представление карагёзчик скрыт от зрителей экраном, на котором по ходу действия появляются движущиеся или неподвижные цветные тени от фигур, изображающих как действующих лиц, так и обстановку пьесы, причем фигуры эти плотно приставляются к экрану карагёзчиком. Когда публика уже собирается, но время спектакля еще не настало, присутствующих развлекают музыкой и показыванием на экране не относящихся к пьесе неподвижных фигур, именуемых «гостерме». К коим фигурам относятся, по мнению Якоба, и изображение силача в классическом одеянии со львом, воспроизведенное в труде Люшана и приписанное им герою переднеазиатского народного романа «Кьор-оглу»¹⁴. Якоб, по моему мнению, прав в своем утверждении, что классический характер этого изображения вовсе не свидетельствует о наличии в нем древней традиции и что сближение имен «Кьор-оглу» и «Геракла» серьезного значения не имеет. Один из путешественников сообщает, что перед представлением на том сеансе, на котором он присутствовал, на экране показывались тени животных не с помощью цветных прозрачных фигур, а просто с помощью пальцев, как это проделывали и мы в детстве. Коллекции фигур, употребляемых на представлениях театра «карагёз», имеются в европейских музеях и у частных лиц, и в европейских изданиях Люшана. Люшан приложил к своему труду 37 фигур на 4 таблицах, причем 16 фигур воспроизведены в красках. Описание фигур и изображаемых ими типов театра «карагёз» давали Люшан, Якоб, Мартинович. Обычно

⁹ Имеется в виду австрийский этнограф и антрополог Ф. фон Лушан (1854–1924). Автор работы “Das türkische Schattenspiel” [Luschan, 1889]. – Т.А., II.3.

¹⁰ См.: [Proben der Volksliteratur der Türkischen Stämme, 1899; Kunos, 1886]. – Т.А., II.3.

¹¹ Вероятно, речь идет о работе [Jacob, 1925]. – Т.А., II.3.

¹² См.: [Мартинович, 1909; 1910(1); 1910(2); Martinovitch, 1933]. – Т.А., II.3.

¹³ См.: [Ritter, 1924; 1941; 1953]. – Т.А., II.3.

¹⁴ Такие *гёстерме* сохранились. Одна из таких картин демонстрировалась на выставке «Карагёз: выйти из тени» (Государственный музей Востока, 17.04.2025–18.05.2025) – Т.А., II.3.

говорится о фигурах, вырезанных из прозрачной верблюжьей кожи, но упоминаются также фигуры из картона и бумаги. Фигуры из картона, как не прозрачные, не могут употребляться для представлений, а служат игрушками для детей и предназначаются для неопытных путешественников и собирателей коллекций. Постоянного количества фигур быть не может: ибо нет неизменяемого репертуара карагёзчиков, но значительная доля традиционности и в репертуаре все же имеется. Люшан насчитывает до 50 фигур. Неподвижные фигуры вырезаются целыми и при представлении закрепляются за нижнюю перекладину рамы экрана, подвижные же фигуры обычно состояются из нескольких частей от 2–6, соединенных между собой ремешками и имеют 1, а иногда 2 отверстия для палочек, с помощью которых она приводится в движение карагёзчиком.

Главными и неотъемлемыми фигурами османского кукольного теневого театра являются две мужских фигуры «Хадживат»¹⁵ и «Карагёз»; первый всегда открывает представления, а второй в своих диалогах с Хадживатом и с другими персонажами, и в своих движениях проявляет сравнительно с прочими фигурами максимум комизма и, таким образом, стоит в центре представления. В одной из пьес воспроизводится представление театра «карагёз» и, следовательно, на экране появляется фигура экрана с миниатюрами Хадживатом и Карагёзом (театр в театре). Среди женских фигур имеются жены Хадживата и Карагёза и другие женщины разных возрастов, в том числе танцовщицы. Существует также фигура Карагёза в женском одеянии. Мартинович упоминает женскую фигуру, у которой женская голова во время представления заменялась куриной.

Известны фигуры: курильщики опиума («терьяки»), пьяницы-турка («Бекри Мустафа»), калеки-нищего, анатолийского турка-крестьянина, турка-мота («Мирас-йеди»), турка-бея, карлика («Алты-кулач»).

Много яркости и красочности придают представлениям «карагёз» фигуры, изображение различных национальностей: албанцев, греков, армян, евреев, лазов, персов, арабов, европейцев-«Франков».

Имеются фигуры детей, животных (осла, собаки), чудовищ, а также предметов, необходимых по ходу действия: корабли, лодка, дома, кофейня, деревья и проч.

По внешнему виду фигуры османского теневого театра резко отличаются от кукол («курчак») туркестанского «Петрушки» и театра марионеток и от кукол османского же «кукла-ойуну». В Туркестане и в османском «кукла-ойуну» мы видим не резные, прозрачные и раскрашенные плоские фигуры, а настоящие куклы из дерева или другого материала в матерчатой одежде или без таковой (осел, обезьяна). Между же типами, участвующими в представлениях, наблюдается в некоторых случаях нечто общее, причем туркестанский «Петрушка» («Кол-курчак») по своим типам ближе к «карагёзу», чем театр марионеток. В литературе о «карагёзе» упоминается и о теновом театре на Дальнем Востоке и в Индии и даются воспроизведения соответствующих фигур. В Этнографическом Отделе Русского Музея в Ленинграде имеется богатая невыставленная коллекция весьма интересных цветных прозрачных фигур китайского теневого театра, а в Музее Антропологии и Эрмитаже при Росс. Акад. Наук выставлена небольшая коллекция фигур теневого театра с Суматры. Судя по тому, что последние фигуры не прозрачные, можно думать, что это или подделка для собирателей коллекции или игрушка для детей. Особой близости между дальневосточными и османскими фигурами, по-моему, не замечается. Фигуры кукольно-теневого театра в Турции, как и куклы («Петрушка») в Туркестане приводятся в движение одним артистом. Карагёзчик действует двумя руками, а иногда и грудью и подбородком при посредстве тонких палочек, укрепленных в особых гнездах на плоских фигурах. На экране тени от этих палочек не падают, ибо они направляются горизонтально и позади фигур

¹⁵ В тексте здесь и далее – Ходжейвад. – Т.А., И.З.

к артисту. Туркестанский артист действует исключительно пальцами, на которые куклы надеваются. Куклы туркестанского театра марионеток соединяются с артистом нитками, идущими от кукол к артисту снизу вверх. Работа карагёзчика является крайне сложной и затруднительной и требует много ловкости и терпения. Профессия карагёзчика не из легких и [он] недаром ест свой хлеб. Управляя движением не только 2, но и 3 и даже более фигур, карагёзчик должен прежде всего заботиться о том, чтобы подвижные фигуры все время их действий плотно прилегали к экрану, сливались с экраном, а иначе не может получиться требуемого эффекта. Лампа, находящаяся между экраном и артистом, является для него немалой помехой. Карагёзчик далее играет за своих героев, т.е. говорит за них на разных голосах, и на разных языках и наречиях, поет, изображает всячески мулл, драку, бьет при танцах кастаньетами, подражает заикам и т.д. Карагёзчик не только воспроизводит, но и творит. В его игре большое место занимает импровизация. Конечно, не все карагёзчики стоят на высоте своей профессии, но среди них встречаются настоящие артисты, пользующиеся широкой славой. Якоб упоминает известного карагёзчика Кятиб-Салих-Эфенди, представления которого он посещал в 1899 г. Люшан знал одного карагёзчика турка с Родоса, которого, по его мнению, можно было поставить на одну высоту с первыми артистами Европы. Знаменитый османский путешественник XVII в. Эвлия Челеби дает сведения об известном тогдашнем карагёзчике Хасанзаде, который играл при дворе султана Мурада IV два раза в неделю. В позднейшее время имелись придворные карагёзчики для гарема. Карагёзчики бывают разных национальностей, хотя все играют по-турецки.

Французский путешественник в середине XVII в. Тевено¹⁶, одним из первых описавший османский теневой театр, утверждает, что в его время карагёзчиками бывали обыкновенно евреи. Якоб же по поводу этого сообщения говорит, что он не встречал карагёзчика еврея, а встречал армян. Артистами близкого к карагёзу «Орта-ойуну» были первоначально, по Куношу, армяне, греки и евреи. Представления карагёзчиков пользовались в Турции международной, можно сказать, популярностью. По мере европеизации Турции просвещенная часть населения все более и более сторонилась этого зрелища. В старое время теневой театр испытывал иногда в Турции недружелюбное отношение или по религиозным, или по политическим соображениям. Путешественники отмечают, что приезжим было нелегко обратить внимание на этот театр, так как представления устраивались в закрытых помещениях и особенно не рекламировались.

На экране кукольно-теневого театра «карагёз» разыгрываются целые пьесы на более или менее определенный сюжет, и каждая пьеса имеет свое особое название, но надо помнить, что карагёзчики широко пользуются импровизацией и поэтому содержание пьес постоянно варьируется. У карагёзчиков имеются рукописные тетради пьес¹⁷. Некоторые пьесы, кроме того, издавались арабским и армянским шрифтом в Турции и в фонетической транскрипции латинским и русским алфавитом в Западной Европе и России. Появление пьес транскрипции армянскими буквами объясняется тем, что среди читателей произведения на османском языке имеются вообще и армяне, усвоившие турецкий язык в качестве родного, но, как христиане, не знающие арабского алфавита.

Эвлия Челеби в XVII в. знал о существовании 10 пьес «карагёза», из коих некоторые живут и поныне. Проф. Якоб имел в своем распоряжении в 1900 г. текст 30 современных

¹⁶ Жан де Тевено (1633–1667) – французский путешественник, полиглот, посетивший Египет, Турцию, Палестину, Северную Африку, Сирию, Ирак и Иран. Автор «Путешествия на Восток» (“Relation d’un voyage fait au Levant”, 1664, 1764, 1684). – Т.А., И.З.

¹⁷ Как правило, сюжеты театра «Карагёз» передавались изустно, главные диалоги, темы, структура сюжета заучивались наизусть от учителя учеником кукловода-*хаяли*, однако (как и в случае *меддахов*) существовали и сказительские «либретто», написанные от руки. – Т.А., И.З.

пес, а по названиям их ему было известно еще больше. Репертуары разных городов и разных карагезов мало отличаются между собою. Репертуар Азми-эфенди в Салониках на рамазан месяц 1899–1900 г. состоял из 20 пес, но имеются известия, что были карагёзчики, ставившие будто бы каждый вечер рамазан новую пьесу, т.е. в общем 30 пес и будто бы все эти 30 пес были в Турции отпечатаны. Якоб основательно указывает, что притягательная сила карагеца не в сюжетах, а в их разнообразном комизме, в реалистическом копировании жизни и в музыкально-вокальных вставках. Общий тон представлений почти исключительно веселый, чем, по мнению Якоба, османский карагез существенно отличается от западноевропейского театра марионеток. Большинство пес османского кукольного театра имеет сюжетом выбор карагезом какой-нибудь профессии, заканчивающийся всегда неудачей. Идея всегда принадлежит Хадживату, а Карагез является исполнителем. Карагез пробует быть и мороженщиком, и уличным поэтом, и зачинателем нечистой силы, и основателем дома для умалишенных, и фотографом. Последняя пьеса в константинопольском издании имеется у меня. Существует далее ряд пес, сюжетом коих является нарушение Карагезом какого-нибудь запрета и получение за это заслуженного возмездия. То Карагезу приходится расплачиваться за попытку проникнуть в женскую баню, то за приставание к девушкам, то за прикосновение к запретному кровавому тополию¹⁸.

Имеется еще несколько пес на сюжеты, заимствованные из народных романов: Фердах¹⁹ и Ширин, Тагир и Зухра, Лейля и Меджун, Арзу и Канбур, Керем Сали²⁰, а также песни, не подходящие ни под одну из перечисленных рубрик, как напр. «Сахте-чили». Ход песни полного состава обычно таков. До появления на экране Хадживат поет под аккомпанемент музыкантов-ярдаков какую-нибудь народную песенку, а появившись на экране, исполняет «экранную газель» – однорифмное стихотворение, посвященное теневого театру и духовному патрону этого театра Шейху Кюштери, а иногда султану Орхану, современнику Шейха²¹.

Такое посвящение бывает из 2 газелей. Затем Хадживатом в некоторых пьесах произносится прозой высокого стиля проклятия шайтану, хвала Аллаху, благо[по]желания султану и приветствие зрителям. Далее Хадживат вызывает на экран Карагеца и между ними происходит диалог, не имеющий прямого отношения к сюжету пьесы, но характеризующий этих двух главных лиц теневого театра. Кунош высказал предположение, с которым не соглашается²², что первоначально представления карагёзчиков состояли только из этих диалогов. За диалогом следует основная часть пьесы, именуемая «фасл»²³. Эта часть может

¹⁸ Сюжет “Kanlı Kavak”. См. далее. – Т.А., И.З.

¹⁹ Так в тексте, имеется в виду Ферхад (Фархад). – Т.А., И.З.

²⁰ Керем и Аслы. Сюжет о трагической любви *ашыка* Керема и Аслы, в отличие от сюжета о Фархаде и Ширин или Меджуне и Лейле, не имеет литературных прототипов, принадлежит исключительно тюркскому фольклору (известен еще с XVII в. в азербайджанском, турецком и туркменском фольклоре, а также на Балканах) и является одним из наиболее распространенных в турецком городском фольклоре. – Т.А., И.З.

²¹ Турецкий фольклор связывает появление театра теней с Бурсой (первая столица Османской империи) и временем правления Орхана Гази (ум. 1362). Согласно одной из легенд, и Хадживат (каменщик) и Карагёз (кузнец) работали на строительстве мечети в Бурсе. Однажды они завели столь остроумную беседу, что никто из работавших с ними не смог далее продолжать свою работу; строительство мечети было отложено, и султан повелел казнить их обоих. Потом, когда Орхан сожалел о содеянном, шейх Кюштери смастерил фигурки Хадживата и Карагёза из кожи, чтобы разыгрывать сценки. – Т.А., И.З.

²² Так в тексте. – Т.А., И.З.

²³ Каждая пьеса театра «карагёз» в структурном отношении состоит из нескольких частей: *мукаддима* (*mukaddima*) — пролог, который состоит из небольшой стихотворной части и диалога, заканчивающегося дракой между Карагёзом и Хадживатом; *мухавере* (*muhavere*) — чрезвычайно долгий диалог-перепалка между Хадживатом и Карагёзом, в котором несколько комических тем (связанных, как правило, с обществом или политикой) повторяются в формульном виде; *фасль* (*Fasıl*) — развитие основного сюжета (в репертуаре *карагёза* их может быть около 50, однако обычно их насчитывается около 30). Эпilog представляет собой короткий диалог между

расширяться и сужаться вне зависимости от того, какое количество второстепенных фигур введет в действие карагёзчик и какое количество музыкальное вокальных и танцевальных вставок он сделает. Последнее слово чаще всего принадлежит Карагёзу, который извиняется перед зрителями, если в чем провинился и иногда приглашает на следующее представление.

Как и в соответствующих европейских театрах, в кукольно-теневом османском театре, так называемая благовоспитанность не в фаворе, и Карагёз ни в выражениях, ни в жестах не стесняется. На старых фигурах карагёза отчетливо выделяется фаллос, иногда с головой дракона, составляющий отдельную подвижную часть фигуры.

Демонстрирует фигуры.

Чтобы дать более отчетливое представление о пьесах кукольно-теневого театра у османцев, я даю ряд отрывков в русском переводе. Образцы песенок, которые распевает Хадживат, направляясь на экран в начале пьесы:

1.

Десять раз не говорил ли я тебе:
Не люби девяти друзей.
У восьми нет верности, но
И семи берегись.
При шести и пяти, четырех и трех
Не достигнуть цели,
Брось-ка ты двух из трех,
Чтоб остался один друг
(«Поездка в Ялова»).

2.

Увидала ты меня и пленила.
Какую вину за мной ты заметила, что покинула.
С соперником ты подружилась.
Какую вину за мной ты заметила, что покинула.
Насмешками ты дразнишь,
Украдкой на меня смотришь,
Не думаешь ли, что я не вижу.
Какую вину ты заметила, что покинула.
(«Агалык»)

3.

Разве всякая красавица бывает такой кокеткой
С насурмленными голубыми глазами.
Разве бывает тайная любовь красавицы.
Достояние моей жизни, приди, обними разок.

Где ты, красавица, куда я пойду,
У кого мне спросить, что с тобою.
Взгляну-ка я раз на твое лицо.
Достояние моей жизни, приди, обними разок.
(«Кровавый тополь»).

Образец прозаического пролога, исполняемого Хадживатом:

«Почтенные присутствующие, собрание мудрости. Время развлечения людей. Проклятый притворный предатель-дьявол. Во имя безверия шайтана, во имя единства Всемилосердного, за благоденствие его величества государя нашего славного, милостивого, милосердного, мужественного, миродержавного падишаха, особливо же во здравие господ, созерцающих нас. Значит, не значит, у меня – Вашего раба, у меня – молитвенника за вас, у меня – праха, у меня – презренного имеется друг приятель с умытыми руками и лицом, с изысканной речью, со сладкою беседой; он и стихи знает, и с арабским, персидским, отчасти и с музыкой знаком. Он бы поговорил, я бы послушал, а сидящие друзья развлеклись бы. Господь мой да споспешествует нашему делу. Эй, развесели меня (начинает звать Карагёза). Карагёз, эй Карагёз».

Перед тем, как обратиться к образчикам остальных составных частей пьесы карагёза, я должен обратить внимание на то, что особенно в диалоге («мухавере») между Хадживатом и Карагёзом, но также и в основной части пьесы («фасл») часто имеет место долженствующее смешить публику недослышки Карагёза, извращающего смысл слов его собеседника, и игра слов. И то, и другое при переводе непередаваемо, поэтому такие места приходится сообщать и в переводе, и в оригинале. Шутки эти рассчитаны на весьма непритязательных посетителей театра и на более или менее развитых людей, конечно, никакого эффекта не производят.

Образец диалога («мухавере») между Хадживатом и Карагёзом, предшествующего главной части пьесы.

На зов Хадживата Карагёз появляется на экране, спустившись сверху вниз и оббивается руками вокруг ворота Хадживата.

Х. Парень, оставь мой ворот.

К. Не оставляю.

Х. Не оставишь. Но ты засунул свой большой палец мне в нос.

К. А ты мне кулаком в зубы дал.

Х. Ах, хулиган. И пришел-то ты не как человек.

К. А как же я пришел?

Х. Как ты можешь прийти – поднялся шум, треск, гвалт («вовейла копту»).

К. В каком саду взошла («копту»)?

Х. Что это?

К. Та самая голубая сирень («мави лейлек»)

Х. Да разве я говорю тебе про голубую сирень.

К. А я тебе про красную лилию что ли говорю, рогиносец.

Х. Все, что ты говоришь, пустяки, косноязычный («садре-беки»).

К. Батюшки. Хаджейвад, дозвожь и мне взять на одну закурку.

Х. Чего это.

К. Да того крепкого табаку («серт Тоябеки»).

Х. Разве я тебе про крепкий табак говорю.

К. Ну, а про что же говоришь.

Х. Душа моя, все, что ты говоришь, – чепуха («абук-сабук»).

К. Тебе кланялся албанец Садык.

Х. Душа моя, отец твой здоров ли, жив ли («хайатта»)?

К. Не на ногах («айакта деиль»), а сидит.

Х. Душа моя, я спрашиваю имя («исмини») твоего отца.

К. У нашего отца конюха («испири») не было.

Х. Душа моя, разве у твоего нет имени («ады»)?

К. Лошадь («аты») свою он продал, а конюха прогнал.

Х. Душа моя, как же кличут вашего отца?

К. Дикий сельдерей.

Х. Имя твоей матери?

К. Редиска и т.д.

(«Агалык ойуну»)

Образец основной части пьесы. Отрывок из пьесы «Кровавый тополь» (Анчар, Дерево Яда)²⁴.

(Под исполнение восточной песенки «шарки» устанавливается на экране дерево тополь. Карагёз не замечает и ударяется о тополь. В то время как он кричит «что это такое», перед ним показывается несколько страшилищ. Карагёз начинает звать Хадживата: «Батюшки, что это здесь такое. Я что-то вижу и боюсь»).

Х. Брат, разве ты не знаешь, что это такое. Ты здесь очень-то не разгуливай.

К. Почему же мне не разгуливать?

Х. Это есть тот самый жестокий тополь («канлы кавак»), что, по рассказам, находится на горном пастбище Тосбак между Серезом и Салониками. Им овладели злые духи. Здесь много не гуляй, а то с тобой приключится беда.

К. Почем, Хадживат, продают за окка?

Х. Что такое?

К. Ты ведь говоришь про медовые кабачки («баллы кабак»)?

Х. Нет, не «баллы кабак», а «канлы кавак». Тебе от него причинится вред (Хадживат уходит).

К. (к тополи). «Баллы кабак», что тебе здесь нужно. Вставай, уходи отсюда (снова перед Карагёзом показываются какие-то чудища). А ведь Хадживат-то правду говорил. (Карагёз возвращается в себе домой). (Исполняя стихотворение «Газель», появляется Ашик-Хассан, певец, с сыном Муслу).

Ваши лета на зиму походят.

На печальную голову походят,

На упившегося пьяницу походят.

Вечно пьяные горы.

Горы, горы, дикие горы.

С товарищем своим разлученный плачет.

Ашик-хассан, давай пойдем,

Дурное, как хорошее, истолкуем.

Еще мгновенье проживем, не умирая,

Наслаждение мне доставившие горы.

Горы, горы, высокие горы.

С товарищем своим разлученный плачет.

Хасан (с этой газелью появляется, и при нем его сын). Ох, дитя мое, видал, перед нами предстал тиран Кровавый тополь. Держи меня за полу, да подобру-поздорову минуем это место. Ведь из двух приходящих сюда уходит один, а кто один приходит, вовсе не уходит. Я исполню газель, и мы так пройдем (исполняет газель).

От вздохов днем и ночью

Извелся я довольноно.

Прояви наконец справедливость, тиран,

Я погиб довольноно.

²⁴ «Кровавый тополь» – классическая пьеса репертуара театра «Карагёз», в которой персонажи сталкиваются с тополем сверхъестественной природы, местом обитания джинов, и пытаются срубить его. – Т.А., II.3.

Скажите тому шаловливому другу,
Чтоб он разок смиловался надо мной.
Я загорелся огнем страсти,
Я воспламенился, довольно.

(Когда они по исполнению газели проходили, из тополя появился злой дух «джинны» и похитил сына Ашик-Хасана).

Хасан. Дитя мое, мой Муслу, Муслу (кричит, видит, что сына его нет).

Карагез (выглядывает из окна). Дяденька с кранами («муслукчи баба»), что ты будешь делать, лицо что ли станешь умывать?

Хасан. Отстань, парень, пошел отсюда...

– Ах тиран тополь. Для меня одного сына много, по-твоему. На каждую твою ветвь я прочту по газели, я погублю себя, ударяясь головой о твой ствол.

Ты, тополь и стоишь здесь.

Приходящим и проходящим ты перебиваешь дорогу.

Ты отнял моего Муслу, куда деваться.

Тиран тополь, что сделал ты с моим Муслу.

Ты – тополь. «Кровавый» – твое имя.

Стоны возрастают и рыдания из-за тебя несутся к небесному своду.

Ты сожигаешь души приходящих и проходящих.

Кровавый тополь, что сделал мы с моим Муслу.

(Духи не могут противостоять воплям Ашик-Хасана и приносит ему дитя).

Хасан: Ах дитя мое, куда ты ходил (обнимает своего сына).

Карагёз. (Выглядывает из окна) Дядюшка-кран пришел. От лудильщиков, что ли пришел? (Карагез исчезает).

Хасан. Пойди-ка, дяденька, пойди (зовет Карагёза). Ты говоришь «муслук» и прочее. Это – имя моего сына. Прошу тебя сделай что-нибудь, дяденька, с этим тополем. (Ашик-Хасан уходит).

Карагёз (к тополи). Эй медовый кабачок, отсюда надо убираться, приходящим и проходящим ты покоя не даешь. (Карагез получает удар в спину; «ребятишки, не надо», – кричит он. Карагёз видит, что перед ним появился «джинн» – злой дух, Карагёз страшно пугается. Джинн хватает Карагёза за шиворот и тащит к тополи. Карагёз голосит. Джинн бросает Карагёза с вывихнутыми ногами и руками и исчезает). Батюшки, что со мною приключилось: ни руки, ни ноги у меня не движутся (Появляется Хадживат).

Х. Слушайте, сюда, кажется, забежал петух.

К. Батюшка, неужто вы из меня петуха сделали.

Х. Этот голос мне знаком... Карагёз! (кричит).

К. Что это.

Х. Послушай брат, что с тобой приключилось?

К. Я пришел убрать медовой кабачок. Предо мной кто-то появился, ужасным показался, меня схватил, потащил. Я не могу догадаться, что со мною случилось.

Х. Что могло с тобою случиться. Из тебя колодезный крюк сделали.

К. Ай, неужели я скрючился (голосит). Послушай, Хадживат, помоги как-нибудь в этом.

Х. Помогу, но только поклянись, что больше на меня руки не подынешь.

К. Милый мой Хадживат, ничего не сделаю.

Х. Коли так, я у них попрошу (просит Карагёза, выпрямляют, приносят).

Эй брат, айда, не болтайтесь я здесь (Х. уходит к себе домой, и Карагёз идет к себе домой, но берет топор и взбирается на тополь).

К. Эй, баллы кабак, дома дров нет, подрублю я твои ветви, да и отнесу домой (начинает рубить со следующей газелью):

Тополь тополя длиннее
На лозе виноград растет.
Друг – два моих глаза.
Подними с треском твои руки.
Подают голос твои руки.

На тополе раздаются звуки журавля.
У друга моего изящная феска.
Кто с другом разлучился, тот в трауре.
Подними с треском твой руки.
Подают голос твои руки.

(Сказав это, отрубает на тополе две ветки, и когда рубят еще одну, на которой сам сидит, появляется Хадживат).

Х. Брат, ты рубишь ветвь, на которой сидишь, сейчас упадешь ведь.

К. Убирайся я домой дров отнесу. (Отрубает с этими словами ветвь и падает вниз). Раз Хадживат знает, когда я упаду, значит, он знает, когда я умру (Перед ним появляются два албанца, и он прячет в руках топор).

Албанец. Кто рубил этот тополь?

К. Не знаю.

Ал. Не ты ли рубил? Ты, собака в раздвоенном колпаке.

К. Я не рубил (Замечает у него в руках топор, гоняется за Карагёзом, крича «держите его», хватают, привязывают Карагёза за шею на веревку и водят, приговаривая: «Кто камни рубит, деревья рубит, головы рубит, с тем так бывает». Затем Карагёз отвязывает веревку, под каким-то предлогом, спасается бегством и представление кончается).

Описанный нами переднеазиатско-кукольно-теневой театр, именуемый по главной действующей в нем фигуре «Карагёзом», имеет и более точное название в османском языке, название, заимствованное из языка арабского: «зыллы-хаял» – «театральные тени», или «хаялы-зылл» – «теневой театр». Играющий за перегородкой этого театра артист называется и карагезчиком, и хаялджи. Арабское же название для театра «хаял» употребляется и в Туркестане, где театр марионеток именуется персидско-арабским термином «чадыри-хаял» (театральный шатер). Слово «хаял» значит «иллюзия» и, по мнению Якоба, является более удачным сравнительно с европейским термином «театр», заимствованного от греков, и понятие «мимика» передается у османцев арабским словом «таклид» (подражание). Название «китайские тени», применяемое иногда европейцами к театру «карагез», туркам неизвестно.

Первые известия о существовании у переднеазиатских турков театра «карагез» не старше XVII в., а исторических известий о туркестанских «Петрушке» и театре марионеток и вовсе не имеется. Легенда, нашедшая отзвук в прологах к пьесам «карагеза», называет родоначальником османского театра цветных теней шейха Кюштери, современника султана Орхана, жившего в XIV в. Народная комедия «орта-ойуну» разыгрывалась в Конии при дворе сельджукидов в XII в.

Профессор Якоб неоднократно затрагивавший вопрос о происхождении переднеазиатско-турецкого теневого театра, определенно высказался в том смысле, что и искусство меддахов, и анекдоты Насреддин-ходжи, и теневой театр, заимствованный османцами от арабов. Старейшие известия о теневом театре у арабов относятся к XII в., ко временам Саладина. Особенно культивировался арабский теневой театр в Египте. Образцы старых

арабских пьес имеются от начала XIV в., причем эти пьесы возникли, по-видимому, в XIII в. Происхождение старого арабского теневого театра неизвестно.

Теневой театр, как известно, имел довольно широкое распространение на Дальнем Востоке, где он местами сохранился и поныне. Судя по материалам, кропотливо на протяжении нескольких лет собиравшимся проф. Якобом, старейшие сведения о теневом театре на Яве относятся к началу II в. н.э. С Явы этот театр попал на Бали, Суматру, Борнео и, по-видимому, в Сиам. Древнейшие известные нам тексты теневого театра вообще дошли до нас из Индии на санскритском языке от XII в. В середине II в. появляется теневой театр в Китае, как полагает проф. Якоб, независимо от яванского. Никаких свидетельств о связи переднеазиатского теневого театра у арабов и турков с дальневосточными не имеется, хотя проф. Якоб почему-то находил поразительное сходство между китайскими и турецкими фигурами теневого театра, хотя проф. Кунош считает «карагёза» пришедшим с Дальнего Востока. На современном арабском теневом театре сказывается обратное влияние османского с его главной фигурой Карагёзом²⁵. Османский театр проник и в современную Грецию, и в Румынию.

Если вопрос о происхождении техники теневого театра в Передней Азии у арабов и турков остается открытым, то с другой стороны, можно считать документально доказанным знакомство арабов с греческими мифами, причем арабы усвоили и самые греческие термины, как это явствует из работы Горовица. Естественно предполагать, что сельджуки и османские турки, находясь в теснейшем соприкосновении с византийцами, также познакомились очень близко с «Мимусом», кот[орый] мог оказать влияние и на меддахов, и на «орта-ойуну», и на артистов теневого театра, грекам известного. Передняя Азия искони

²⁵ Действительно, как верно пишет А.Н. Самойлович, вопрос о происхождении и первоначальном названии ближневосточного «теневого театра» не так прост. Впервые теневой театр, или, по-арабски, *хайал аз-зылл* (خيال الظل) упомянул в своем сочинении библиотекарь багдадского халифа Азиза-Биллаха по имени Абу-л-Хасан Али б. Мухаммад аш-Шабушти (ум. в 390/1000 г.). В нашем распоряжении есть также рельеф XII–XIV вв. из раскопок квартала Салихия в сирийской столице Дамаске, где изображена, скорее всего, сцена представления теневого театра. Ранние арабские источники по истории театра теней (сочинения ал-Хамави и ал-Газули) говорят нам о том, что поначалу (в эпоху Фатимидов, т.е. в X–XII вв.) в Египте это искусство было скорее придворным. Расцвет этого жанра пришелся на XIII–XIV вв. и связан с именем Мухаммада ибн Даниала (1249–1311). Он создал для театра теней три пьесы («Жертва любви», «Игра воображения» и «Удивительный и странный»), тексты которых дошли до нас. Эти пьесы были рассчитаны в основном на круги городской интеллигенции, образованного класса. Однако с приходом к власти мамлюков театр все больше перемещается на городскую площадь и все больше упрощается, как с точки зрения языка, сюжетов, так и с точки зрения заложенных в пьесы идей. Его демократизация приводила и к резкому неприятию этого вида искусства со стороны властей, которые неоднократно пытались запретить теневой театр. Так, в 1455 г. мамлюкский султан Джакмак запретил представления, повелел сжечь реквизит и взять с содержателей театров обещание более к этому ремеслу не возвращаться. Все эти запреты ни к чему не привели. Новая эпоха истории теневого театра наступает с завоеванием Египта османами. В 1516 г. неизвестный нам по имени кукольник в Каире дал представление для завоевателя Египта османского султана Селима I, на котором весьма реалистично была представлена история последнего египетского правителя – мамлюка Туман-бая (включая его смерть на виселице на каирских воротах Баб аз-Зувейла). Как считают многие историки, именно это представление и стало отправной точки нового вида искусства – уже собственно турецкого теневого театра «Карагёз». Впрочем, многие турецкие историки театра считают, что «Карагёз» зародился не в Египте, а является собственным турецким изобретением. И для этого тоже есть основания. Забавно, что в Новое время в Египте считалось, что этот театр по происхождению не египетский, а именно турецкий и его пьесы звучали на каирских улицах на турецком языке. Такой тонкий знаток нравов египтян XIX в. как Э. Лэйн писал: «Кукольный спектакль карагоз завезли в Египет турки, и куклы в нем говорят по-турецки. Зрелище это всегда носит крайне непристойный характер. Туркам оно очень нравится, но людям, не понимающим этого языка, естественно, никакого удовольствия не доставляет. Этот театр имеет ту же технику, что и китайский театр теней, а потому представления играют только по ночам, когда стемнеет» [Лэйн, 1982]. – Т.А., И.З.

веков и тысячелетий представляла в силу своего совершенно особого географического положения благодарную арену для крайне сложных этнических и культурных образований, а потому при исследовании любого, можно сказать, вопроса, связанного с этой страной, заранее надо предвидеть многосторонность его решения. Едва ли в этом отношении составляет исключение и вопрос о «карагезе». За последнее время особенно в России все более и более выясняется участие в этнических и культурных явлениях на обширнейшей территории, в которую входит одной из первых и Передняя Азия, мира яфетического, но с этой стороны, вопрос о «карагезе» не затрагивается еще и может быть затронут, естественно только представителями новой дисциплины яфатидологии²⁶. Возможно, что с этой же стороны будет затронут вопрос о греческом Миме. На всякий случай, в заключение отмечу, что главная фигура османского теневого театра «Карагёз», которого принято отождествлять с исторической личностью Каракуша, строителя Каирской цитадели и доверенного лица Саладина (1201 г.)²⁷, «Карагёз», наличие у которого на старых фигурах фаллоса, как будто указывает на какую-то его связь с древним религиозным культом, почитается вместе с тем и кузнецом, а культовая роль кузнеца широко распространена у ряда народов, в том числе и среди яфетидов.

СОКРАЩЕНИЯ / ABBREVIATIONS

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства [RGALI – Russian State Archive of Literature and Art].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

Аникеева Т.А. *Турецкая городская повесть XIX в.* М.: Восточная литература, 2011 [Anikееva T.A. *Turkish Folk Novel of the 19th Century*. Moscow: Vostochnaya literatura, 2011 (in Russian)].

Благова Г.Ф. А.Н. Самойлович как ученый-тюрколог – лингвист, исследователь истории среднеазиатско-тюркских литератур и истории литературных языков. Самойлович А.Н. *Тюркское языкознание. Филология. Руника*. М.: Восточная литература, 2005. С. 13–50 [Blagova G.F. A.N. Samoylovich as a Turkologist – Linguist, Researcher of The History Of Central Asian-Turkic Literatures and the History of Literary Languages. Samoylovich A.N. *Turkic Linguistics. Philology. Runics*. Moscow: Vostochnaya literatura, 2005. Pp. 13–50 (in Russian)].

Благова Г.Ф., Насилов Д.М. От составителей. Самойлович А.Н. *Тюркское языкознание. Филология. Руника*. М.: Восточная литература, 2005. С. 3–12 [Blagova G.F., Nasilov D.M. From the Compilers. Samoylovich A.N. *Turkic Linguistics. Philology. Runics*. Moscow: Vostochnaya literatura, 2005. Pp. 3–12 (in Russian)].

²⁶ «В наше время неоднозначное отношение вызывает тот факт, что А.Н. Самойлович, судя по его высказываниям, казалось бы, безоговорочно принял яфетическую теорию Н.Я. Марра. Думается, что осуждать за это ученого, “не побывавши в его шкуре” 20-х и особенно 30-х годов, вряд ли стоит. К приятию нового учения о языке... Самойловича обязывало прежде всего его положение академика-секретаря Отделения общественных наук АН, позднее – директора ИВ АН СССР» [Благова, 2005, с. 44]. Известно также и о критике, которой в 1926 г. Н.Я. Марр подверг классификацию тюркских языков А.Н. Самойловича в первой редакции [Благова, 2005, с. 44]. – Т.А., И.З.

²⁷ Баха ад-Дин Каракуш (ум. 1201 г.) – военачальник, внук на службе у Салах ад-Дина Йусуфа ибн Айуба. Спустя некоторое время фигура Каракуша предстала в сборнике анекдотов Ибн Маммат *«Китаб ал-фашуш фи Ахкам Каракуш»* («Книга о глупости в суждениях Каракуша»), а его образ широко распространился в египетском фольклоре. – Т.А. И.З.

Боролина И.В. К вопросу об адаптации романтических сюжетов в турецком народном театре. *Проблемы восточной филологии*. М., 1979. С. 99–108 [Borolina I.V. On the Adaptation of Romantic Plots in the Turkish Folk Theater. *Problems of Oriental Philology*. Moscow, 1979. Pp. 99–108 (in Russian)].

Гаспринский И. Из стамбульской жизни. *Терджиман*. 30 июня 1897. [Gasprinsky I. From Istanbul Life. *Tercüman*. 30.06.1897 (in Russian)].

Гордлевский В.А. Стамбульские меддахи. *Избранные сочинения*. Т. 2. *Язык и литература*. М.: ИВЛ, 1961(1). С. 332–333 [Gordlevsky V.A. Istanbul Meddahs. *Selected Works*. Vol. 2. *Language and Literature*. Moscow: IVL, 1961(1). Pp. 332–333 (in Russian)].

Гордлевский В.А. Из настоящего и прошлого меддахов в Турции. *Избранные сочинения*. Т. 2. *Язык и литература*. М.: ИВЛ, 1961(2). С. 300–313 [Gordlevsky V.A. From the Present and Past of the Meddahs in Turkey. *Selected Works*. Vol. 2. *Language and Literature*. Moscow: IVL, 1961(2). Pp. 300–313 (in Russian)].

Лэйн Э.У. *Нравы и обычаи египтян первой половины XIX века*. М.: ГРВЛ, 1982 [Lane E.W. *Manners and Customs of the Modern Egyptians*. Moscow: GRVL, 1982 (in Russian)].

Мартинович Н.Н. Турецкий театр “Карагöz”. *Живая старина*. 1909. Вып. 2/3. С. 94–105; Прил. С. 13–60; 1910. Вып. 1/2. С. 61–110 [Martinovich N.N. The Turkish “Karagoz” Theater. *Zhivaya starina* (= *The Living Antiquity*). 1909. Vol. 2/3. Pp. 94–105, suppl. 13–60; 1910. Vol. 1/2. Pp. 61–110 (in Russian)].

Мартинович Н.Н. *Турецкий театр Карагöz*. СПб.: Тип. Товарищества Кушнерев и К., 1910(1) [Martinovich N.N. *The Turkish “Karagoz” Theater*. Saint Petersburg: Tip. Tovarischestva Kushnereva i K., 1910(1) (in Russian)].

Мартинович Н.Н. Малоазийские сказки, рассказы и анекдоты: (Из материалов по османскому фольклору). *Живая старина*. 1910(2). Вып. 3. С. 233–253 [Martinovich N.N. Fairy Tales, Stories and Anecdotes of Asia Minor: (From the Materials on Ottoman Folklore). *Zhivaya starina* (= *The Living Antiquity*). 1910(2). Vol. 3. Pp. 233–253 (in Russian)].

Оганова Е.А. *Традиции народной драмы в современной турецкой драматургии*. М.: ИСАА МГУ, 2006 [Oganova E.A. *Traditions of Folk Drama in Modern Turkish Playwriting*. Moscow: IAAS MSU, 2006 (in Russian)].

Самойлович А.Н. *Кукольный театр в Туркестане*. Петроград: б. м., [1926?] [Samoylovich A.N. *The Puppet Theater in Turkestan*. Petrograd: s.l., [1926?] (in Russian)].

Сорокина М.Ю. Круги жизни Николая Мартиновича – ученого, дипломата и эмигранта. *Репрессированные этнографы*. Вып. 2. М.: Восточная литература, 2003. С. 347–374 [Sorokina M.Yu. Circles of Life of Nikolay Martinovich – Scholar, Diplomat and Emigrant. *Repressed Ethnographers*. Vol. 2. Moscow: Vostochnaya literatura, 2003. Pp. 347–374 (in Russian)].

And M. *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969.

Jacob G. *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*. Hannover: Orient-Buchhandlung H. Lafaire, 1925.

Kúnos I. *Három Karagöz-játék*. Budapest: Franklin-társulat, 1886.

Luschan Fr.V. *Das türkische Schattenspiel*. Leiden: s.l., 1889.

Martinovitch N. *The Turkish Theatre*. New York: Theatre Arts, inc., 1933.

Proben der Volksliteratur der Turkischen Stämme von Dr. Radloff. VIII Teil. Mundarten der Osmanen. Gesammelt und übersetzt von dr. Ignaz Kúnos. St. Petersburg: Commissionäre der Kaiserlichen akademie der wissenschaften, 1899. S. 310–408.

Ritter H. *Karagös: Türkische Schattenspiele*. Bd. I. Hannover: Orient-Buchhandlung H. Lafaire, 1924.

Ritter H. *Karagös: Türkische Schattenspiele*. Bd. II. Leipzig, İstanbul: Druckerei Universum, 1941.

Ritter H. *Karagös: Türkische Schattenspiele*. Bd. III. Wiesbaden: Kommissionsverlag Franz Steiner, 1953.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ / INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

АНИКЕЕВА Татьяна Александровна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, зав. Центром исламских рукописей Института востоковедения РАН, Москва, Россия.

Tatiana A. ANIKEEVA, PhD (Philology), Senior Research Fellow, Head of the Center for Islamic Manuscripts, Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia.

ЗАЙЦЕВ Илья Владимирович – доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Центра исламских рукописей Института востоковедения РАН, Москва, Россия.

Ilya V. ZAITSEV, DSc (History), Leading Research Fellow, Center for Islamic Manuscripts, Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia.

Восток. Афро-Азиатские общества: история и современность
научный журнал Российской академии наук
(свидетельство о СМИ № 0110166 от 18.01.1994 г.)

Подписано к печати 15.08.2025
Тираж 250 экз.

Формат 70×100/16
Зак. № 727

Усл. печ. л. 20.68
Цена свободная

Учредители: Российская академия наук,
Институт востоковедения РАН, Институт Африки РАН
Издатель: Институт востоковедения РАН
20 экз. распространяется бесплатно
Исполнитель: ИП Сеньковский Н.А.
115407, Москва, Нагатинская наб., д. 54, пом. 4
Отпечатано: ИП Сеньковский Н.А.