

М.Н. Серебрякова

ТУРЕЦКИЙ ТЕНЕВОЙ ТЕАТР КАРАГЁЗ¹

Традиционный театр — одна из важнейших сфер традиционной культуры народа, воплощающих самые существенные черты его общественной идеологии, системы философско-религиозных взглядов, принципы морально-этических норм и установлений, ценностных ориентаций. Взаимосвязи театра и традиционного общества обширны, многообразны и неисчерпаемы.

Изучение театрального искусства того или иного этнического сообщества, входящего непременно компонентом в структуру его культуры, уводит нас прежде всего к истокам древнего пласта религиозных взглядов и представлений, потому и принято рассматривать историю театра в связи с культом, ритуалом, мифологической историей данного этноса.

В традиционном театре, во многих его видах и формах сохраняются реликты архаических явлений, отражающих специфические особенности сложной самобытной символики, проявляющейся в выборе репертуара, сюжетов, в словесных театральных текстах, как и в способах технической организации сцены, в театральном реквизите, атрибутике, костюме, гриме, в музыкальном сопровождении, пении и танце.

Велико значение традиционного театра как носителя, хранителя и передатчика мифологического прошлого и исторической памяти народа, его эмоционально-ценностных устремлений. Важна роль театра в процессе отражения стиля эпохи: он дает ключ к решению многих задач в различных областях этнографического знания, поскольку театральное действо воспроизводит определенные аспекты традиционного мировоззрения, а также своеобразие мышления и нравы, характерные для данного этностереотипа. Особенности социального поведения и языка театрального персонажа в том числе отражают и реалии быта (в частности, через детали костюма действующих лиц и т.п.).

¹ Статья подготовлена к печати Н.Г. Краснодембской и Т.А. Слесаревым, при участии Е.С. Соболевой.

Театральное искусство, включаясь в художественную систему культуры того или иного народа, не только несет на себе неизгладимую печать этнической самобытности, но и при внимательном анализе может вскрыть картину исторических связей с художественными школами и течениями иных, соседствующих или исторически связанных с данным этносом, народов, обнаруживая ход процессов культурного взаимодействия и перекрещивания идеологически различных культурных рядов.

* * *

Первоначальные сведения легендарного характера о теневом театре турок *Karagöz* относятся к периоду раннего средневековья и зарождения османской государственности, когда, по-видимому, возникает и получает первоначальное развитие этот весьма специфический вид театрального искусства на территории Малой Азии.

Жанр теневого кукольного театра справедливо определяется многими исследователями как один из древнейших в истории театра. Он восходит, вероятно, к эпохе первобытности, к древним верованиям и обрядам, связанным, скорее всего, с выполнением задач практической необходимости существования ранних охотников и собирателей, со сценами, возводимыми к обрядам охотничьей магии и изображенным на древней фресковой живописи или на наскальных рисунках. Корни первобытного искусства, по всей очевидности, выросли в доисторическое время и соотносились в определенной мере с жизнью древних людей, находящихся в особых условиях, когда значительную роль могла сыграть причудливая игра света и теней от горящего костра в пределах замкнутого пространства пещеры. Вероятно, подобная атмосфера служила непосредственным источником воздействия на ум и воображение сидящих у костра людей. Так создавались благоприятные условия для возникновения у пещерных жителей особенного внутреннего состояния и настроения, различных ассоциаций психологического плана, реализующих ситуацию примата элементов фантазии над реальностью, способствующих процессу творения мира иллюзий и вымышленных образов духов и богов, зиждущегося на идее сакрализации явлений и объектов окружающего мира. Таким образом совершались первые шаги на пути попыток наивного осмысления и осознания бытия. При исследовании процессов создания фантастической картины мира духов и божеств и творения мифа, ритуала и культа следует учитывать, что на истоки их формирования оказали влияние (например, при описании внешнего облика и основных характеристиках злобных духов и грозных божеств) и эмоциональное состояние и чувства, испытывавшиеся первобытным человеком, — постоянная тревога, напряженность, страх, ощущаемые им в его нелегком противостоянии реальности мира, в суровой борьбе за выживание.

Известно, что театр теней, как и кукольное представление вообще, у многих народов был тесно связан с религиозно-магической сферой в рамках этнической системы определенной культуры. Жанр кукольного представления, в том числе и теневого театра, чрезвычайно широко распространен и фиксируется почти у всех народов мира, в особенности в странах Востока — в Китае, Японии, Индии, Персии, Турции, Бирме, Камбодже, Индонезии и др. Распростра-

ненность кукольного представления в общекультурной истории человечества является, на наш взгляд, фактом далеко не случайным, поскольку возникновение и дальнейший путь эволюции театра часто идут рука об руку с развитием духовной жизни человеческих сообществ, с процессом становления самых ранних этапов магико-религиозных воззрений и с культовой деятельностью, с синкретическим характером первобытного творчества и искусства, с формированием таких крупных феноменов идеологического уровня и существенных индикаторов степени развитости общества, какими являются наравне с прочими и театр, культура, искусство, религия.

С развитием общества у разных народов в ходе исторического поступательного процесса усложняются ритуал, миф, обрядность, уже носящие черты складывающейся этнической специфики, которые вбирают в себя элементы танца, пения, мимики, жеста, своеобразия движений, а также часто красочную ритуально-культовую атрибутику, знаковую одежду или раскраску тела, используют самые разнообразие украшения. И многозначительными, полисемантическими становятся многие символы, которым придается особое, нередко весьма причудливое, своеобразное и сокровенное значение, смысл которого до конца понятен лишь кругу лиц — носителей знания данной этнокультуры.

Черты особенного, специфического, вошедшие в основной культурный фонд этнического сообщества, в его систему традиционных ценностей, проявляют чрезвычайную стойкость и большой консерватизм, нередко сохраняясь в виде реликтовых идей и пережитков ушедшего прошлого, особенно в народной культуре, литературе и поэзии, в обрядах, обычаях и верованиях, в мифе и ритуале. Остается только удивляться, насколько живучи и цепки корни подобных реликтов и архаичных представлений, которые с течением времени, естественно, постоянно трансформируются, преобразуются, создавая в иных случаях как бы новые образования, в которых можно распознать и рассмотреть при внимательном обращении к имеющимся материалам их первообразы, хотя это не всегда достижимо и просто.

В сфере общетюркской культурной традиции мы находим в проявлениях духовной жизни, в обычаях, обрядах, в дошедших до нашего времени описаниях, а также в фактах современной этнографии народов тюркоязычного мира прообразы и предпосылки появления и зарождения у них в недрах самобытной культуры отдельных видов театрального действа, зачатков театрального реквизита, костюма, а также формирования категорий «зрителя» и «актера». В ряде верований и в обрядах, характерных для тюркоязычных народов Сибири, Саяно-Алтая, Средней Азии, Восточного Туркестана, Кавказа, проявляются восходящие к временам язычества воззрения, соотносящиеся с обычаями почитания идолов и самодельных кукол, якобы воплощающих духов-покровителей жилища, отдельных родов, духов умерших почитаемых предков и т.д. Изготавливали кукол из подсобных средств, используя для этой цели кусочки дерева, кожи, меха, тряпицы, пуговицы, бусины и др. Покровителей рода, семьи тщательно оберегали, в определенное время «кормили», «поили», принося для них пищу и напитки. То есть их подвергали фетишизации и культовому почитанию, будучи уверенными в том, что духи-покровители взамен способны обеспечить благополучие, успех, здоровье, средства пропитания членам семьи, рода, сообщества.

Применение в обрядовой культуре разных тюркоязычных народов кукол, воплощающих этноспецифическую семантику и сакрализованные представления, с одной стороны, используемых в символических целях, а с другой стороны, имитирующих некоторые реальные аспекты жизни людей («кормление» и забота, проявляемая к куклам предков), явилось трудно оценимым по своей важности фактором, сыгравшим значительную роль на пути вызревания эмбриона будущего жанра театрального искусства. Подобные самодельные куклы, используемые в обрядах как предметы материальной культуры, занимают на условной шкале учета семиотичности вещей ее самую верхнюю часть, так как в ситуации обряда они используются исключительно в знаковых целях [Байбурин 1995: 6], соответственно соотносясь с ранними архаическими пластами религиозно-мифологического мировоззрения данных сообществ. Совершенно справедливым представляется мнение О.М. Фрейденберг и других исследователей о том, что кукольный театр относится к самым древним в мире видам театрального искусства [Фрейденберг 1978].

В этнографии турок, в ритуалах их обрядового цикла также присутствует традиция изготовления и применения кукол, что засвидетельствовано рядом конкретных наблюдений.

Бесплодные турчанки приносили на могилы святых (*ятыры*) куколок, сделанных из тряпиц, камешков и палочек, и бросали их на гробницу, считая, что духи умерших могут помочь им, почему и спрашивали их содействия в рождении ребенка. На ветки священных деревьев, находившихся обычно у могилы почитаемого святого, подвешивали самодельные модельки детских люлек.

Распространено у турок и других народов тюркского происхождения применение в обрядах кукол, используемых для «обмана» злого духа болезни и отвода его из тела пациента, для чего закапывали подобных кукол в землю (или переводили болезнь, например, на щенка, которого затем выбрасывали из дома).

Многие турецкие обряды напоминают настоящие театрализованные действия с участием множества людей, роли которых строго определены и известны заранее: каждый участник знает, как себя вести и какие слова следует произносить. Интересен с этой точки зрения обряд *ягмур дуасы*, т.е. «молитва о дожде», который, несмотря на его мусульманский характер, сохранил черты язычества. Во время сильной засухи мусульманский священнослужитель после проповеди в мечети объявлял о выходе на молитву в определенный день и сборе за деревней, на берегу реки, где и собирались жители нескольких окрестных селений. Ходжа произносил молитву, обращенную к Аллаху с просьбой о ниспослании благодатного дождя *рахмет*. Толпа произносила «Аминь!» Чтобы молитва дошла скорее до Всевышнего, сюда же пригоняли скот с молодымком, телят и ягнят специально отделяли от маток, поднимался страшный рев, который должен был якобы способствовать тому, чтобы бог пожалел людей и скот, послал дождь, зазеленели бы травы и посевы. Для достижения быстрейшего эффекта участники обряда, разведя пальцы рук в стороны, совершали характерные движения, поднимая и опуская руки вверх и вниз, пытаясь подражать падающим струям дождя, используя, таким образом, типичный прием магии по сходству и подобию. В этом обрядовом комплексе особо ярко представлено

применение самодельных кукол, которые необходимы при проведении детского варианта обряда вызывания дождя.

Для анализа представлений раннерелигиозной стадии развития и ее черт, отразившихся в турецком обряде *ягмур дуасы*, особенно плодотворным, на наш взгляд, представляется обращение к той ее вариации, в которой основную роль играло участие детей (иногда и женщин). При анализе детских праздников и игр исследователями нередко обнаруживаются элементы реликтовых явлений, сохраняющихся в этой специфической части духовной культуры. Детский вариант обряда *ягмур дуасы* по существу представляет собой некий существующий независимо обрядовый комплекс, восходящий, по всей видимости, к более старой доисламской обрядности, соотносящейся с вызыванием дождя. В ряде случаев турецкие авторы рассматривают детский вариант обряда в составе всей сложной церемонии *ягмур дуасы*, но часто и отдельно [Köse 1965; Özbağdıç 1965; Yüksel 1965; Muzaffer 1967; Yener 1975; Asıraylı 1976; Kadınhanı 1978].

О. Аджипаямлы дает описание этой части обряда под следующим заголовком: «Проведение обряда, в котором принимают участие только дети». Детский вариант отличается от взрослого и по названиям, кстати, различающимся от местности к местности. В некоторых из них явно можно выделить варианты одного и того же названия: 1. Боди. 2. Боди Бостан. 3. Доду. 4. Геде. 5. Геде Геде. 6. Гёде Гёде. 7. Гелин. 8. Чомча Гелин. 9. Чёмче Гелин. 10. Кепче Гелин. 11. Чуллу кадын. 13. Кепче Кадын. 14. Чалы Гезде. 15. Чуллу. 16. Кепчечик [Asıraylı 1976: 1].

Каким образом проводится этот обряд? В квартале небольшого городка или в деревне собираются мальчики и девочки в возрасте от 8 до 13 лет. Они изготавливают куклу из деревянного черпака *кепче* (перс. «ковш, черпак, разливательная ложка») и из палочки, которую укрепляют поперек ручки черпака таким образом, чтобы зачерпывающая часть изображала головку, а поперечина — ручки самодельной куклы. Затем куклу-черпак облачали в старое женское платье [Asıraylı 1976: 4].

Турецкий актер М. Кёсе в своей статье «Году-Году (Кепче Гелин)» дает подробное описание одного из этапов изготовления подобной куклы-черпака и несколько рисунков, иллюстрирующих этот процесс [Köse 1965: 3651].

Традицию проводить обряд с такой куклой сохраняли более других женщины, побуждая к этому детей. Так, отмечает М. Кёсе, подобная особенность наблюдается и в настоящее время в разных концах Анатолии и в разных вариантах, отличающихся друг от друга и способами проведения обряда, и различными названиями. В частности, в г. Карсе и его окрестностях детский обряд называют *Году Году* (или *Кепче Гелин*, т.е. «Невестко-разливательная ложка, или Черпак») [Köse 1965: 3651].

По мнению М. Кёсе, в основе слова *Году* и факта изготовления соответствующей куклы лежит концепция древнетюркского варианта вызывания дождя: это проявляется в имени древнетюркского божества дождя (*Ягмур Танрысы*), а также в его изображении, которое изготовлялось из войлока в виде куклы. В те давно минувшие времена, когда люди молили божество о дожде, в присутствии шамана на голову войлочной куклы лили воду. После распространения

ислама получила распространение «молитва о дожде», но ни о каком божестве дождя уже речи не было. Однако, в женской среде, несмотря на новую религию, оставшаяся еще от эпохи шаманизма церемония *Году Году* как традиция продолжала сохраняться. Особенность заключалась в том, что сами женщины, во избежание нарушения исламских догматов, не могли принимать в ней участие, иначе они могли быть легко сочтены «неверными», «кафирами». В то же самое время действия детей не могли быть квалифицированы как криминальные. Поэтому в летние месяцы, когда погода слишком долго оставалась засушливой и ощущалась явная нужда в дожде, женщины, обращаясь к детям, просили их поводить куклу по всей деревне от дома к дому, попеть песенки с просьбой о дожде, в честь чего хозяева домов обильно поливали куклу, а заодно и детей водой, после чего выносили из домов для них разные продукты для их заключительной общей трапезы. Они говорили детям: «Тотчас ступайте и “прогуляйте” Году Году, пусть пойдет благодатный дождь рахмет» [Köse 1965: 3651].

С эпохой шаманизма, первой религии тюрок, связаны, согласно интерпретации М. Кёсе, архаичные представления, отразившиеся в детских вариантах обряда вызывания дождя, а именно: древнетюркский обряд вызывания дождя посредством поливания водой в присутствии шамана куклы из войлока, изображавшей божество дождя. Шаман, объединявший в одном лице самые важные функции, был лицом могущественным в глазах своих единоплеменников: помимо способности вызывать дождь, бурю, снег, он играл важную роль в военной жизни сообщества, воплощал в себе функции прорицателя и ясновидца, мог отыскивать потерянный скот или людей, выступал защитником в борьбе со злыми духами болезни, т.е. был врачом, выступал с сеансами камлания с целью отогнать злые силы и защитить от общего неблагополучия членов рода, общины, семьи.

Во время камлания шаман (у народов Саяно-Алтая, Сибири и др.), вернее, его воображаемый двойник — душа шамана, отправлялся «в путешествие» в мир небесный, земной или подземный с помощью своих воображаемых духов-помощников (а также духов-покровителей), выступавших в образах разных животных, пресмыкающихся и птиц. Дух-двойник шамана садился на свое ездовое животное (эту роль играл шаманский бубен, чаще всего это был конь или посох с лошадиной головой, на который верхом усаживался шаман), это мог быть также дух-помощник в образе птицы и т.п. Палка-посох (*тайак*) в руках камлающего шамана могла обратиться в случае необходимости при пересечении водной преграды — веслом в воображаемой лодке или оружием против врагов во время его путешествия. Сеанс камлания происходил перед сородичами на коллективных родовых камланиях.

Шаман должен был обладать недюжинными актерскими способностями, поскольку он в едином лице вел целое представление, настоящее театральное действо. Он использовал обширный арсенал средств: танец, бешеный темп ритмики, задаваемой ударами бубна, прыжки, верчение на месте, при этом он говорил разными голосами, с чрезвычайным искусством воспроизводя звуки, характерные для разных животных и птиц, выполняющих функцию духов-помощников, необходимых ему в процессе путешествия в тот ли иной мир. Шаман подражал не только голосам, но и весьма талантливо и точно имитировал

повадки, движения, походку того или иного персонажа, применяя для большей выразительности своей «игры» мимику, жестикуляцию. Он широко применял жанр монолога или диалога, произнося слова на разные голоса за обоих участников. Диалоги перемежались сценами пантомимы, борьбы с воображаемыми злыми духами и богами. При камлании телеутского шамана, предназначенного, например, для борьбы с духами болезни, предстающими в образе желтых свиней, черных воронов и галок, он отважно сражался, преодолевая всяческие препятствия [Львова и др. 1988: 84–85; Потапов 1991: 47–48]. Присутствующие на камлании не оставались равнодушными к происходящему, следя за действиями шамана с огромным вниманием и заинтересованностью.

Сцену камлания можно смело соотнести с прообразом театрального действия. «Театральный реквизит» этого подобию будущего театра еще лаконичен и прост, хотя костюм шамана в силу своей сакральной сущности уже очень далек от повседневного и оснащен чрезвычайно обильной знаковой семантикой. На нем присутствуют изображения солнца, луны, фигурок животных и птиц — духов-помощников, змей, сделанных из тряпичных жгутов, птичьих перьев, а также многочисленные модели оружия, с помощью которого шаман борется со злыми духами, колокольцы, металлические подвески и т.п.

В символичности и знаковости арсенала средств, зреющих в недрах самобытной народной культуры и религии и используемых в обрядности, в частности в виде применения кукол, воплощающих в себе образы почитаемых духов-предков, духов-защитников и борцов против злых враждебных человеку сил, а также проявляющихся в культово-ритуальной деятельности, в истинно артистическом творчестве шаманов, заложены предпосылки дальнейшего развития будущего театрального искусства. Как это становится очевидным на примере обращения к истории театра у разных народов, зарождение театра изначально очень тесно связано с обретаемым опытом и со сферой становления раннерелигиозных верований, первобытного мировоззрения, формировавшегося в процессе эволюции общества, с ростом его творческого потенциала, с возникновением все более усложняющегося содержания и форм, методов и стиля, разнообразия применяемого «реквизита» и костюма. Приводит в истинное удивление необычайный уровень несхожести театрализованных действ и обрядов в разных этнокультурах мира, которые тем не менее объединяет наличие типологических черт, обусловленных общими закономерностями стадияльного развития мира.

Турецкий теневой театр *Карагёз* получил свое название по имени главного действующего народного персонажа. «Карагёз» переводится дословно как «Черный глаз», которому придается скорее смысл «черноглазый», хотя по-турецки это прилагательное обозначается словом *карагёзлю*. Этот вид театрального представления был довольно популярен в Турции среди городского в основном населения еще в первой трети XX столетия, т.е. в сравнительно недавнем прошлом. Он активно функционировал наряду с такими общественными зрелищами и представлениями, как народный театр живых актеров *Орта ойну* или с выступлениями любимых в народе традиционных уличных рассказчиков, *меддахов*. Меддах — профессия народного рассказчика, составлявшего со своим репертуаром существенную часть уличных (или происходящих в помеще-

ниях кофейни) видов развлечений для мужской половины турецкого общества, особенно в вечерние и ночные часы мусульманского месяца поста *рамазана*. Как известно, есть и пить в эти дни правоверный мусульманин мог только после захода солнца, в тот момент суток, когда человек уже не в состоянии отличить белую нитку от черной. Именно тогда наступала пора долгожданной трапезы, приема пищи и утоления жажды, после чего начинались часы веселья и народных зрелищ.

Академик В.А. Гордлевский во время своего пребывания в Турции обратил внимание на деятельность турецких карагёзчиков-кукольников, выступления актеров народного театра *Орта ойну* и на репертуар и выступления народных рассказчиков меддахов в Константинополе (как он именовал в своих статьях и заметках город Стамбул). Так, в августе 1926 г. он наблюдал, как проводится такой обряд жизненного цикла, как *сюннет* (праздник обрезания). *Дюгюн* (свадьба), праздник *Курбан-байрам*, наступавший после поста *ураза*, сопровождалась они «представлениями, играми, борьбой пехливанов» [Гордлевский 1962: 50].

В Константинополе В.А. Гордлевский посетил обряд обрезания, устроенный школой для детей бедных родителей. После вечерней молитвы *намаза* он вошел во двор, уставленный кроватями, на которых лежали мальчики, подвергающиеся обрезанию. Всю ночь до утра здесь проходили зрелищные представления: перед толпой зрителей выступали меддахи, забиравшиеся на высокий стул и рассказывавшие сказочные и развлекательные истории. Их было несколько, и они соревновались между собой. Тут же неподалеку развешивал свои полотнища владелец театра, он водил по освещенному экрану разноцветные фигурки кукол [Гордлевский 1962: 50].

Совершенно справедливо В.А. Гордлевский усмотрел элементы большого сходства между этими тремя видами народного искусства, близкого к зрелищным городским народным представлениям. Он писал об этом: «Карагёзовский театр, орта-ойну, рассказы меддаха — все это в большей или меньшей степени драматические произведения; во всех неизбежно пародируются в тесной органической связи говор, движения и поступки провинциалов. Далее меддах показывает нередко теневой театр; карагёзчик ставит орта-ойну. Следовательно, нельзя изучать эти произведения отдельно; они находятся в тесной органической связи. При детальном исследовании, может быть, окажется, что медах создал в Турции сцену драматическую, что теневой марионеточный театр возник раньше орта-ойну как искусное уклонение от религиозного запрещения изображать живых людей» [Гордлевский 1962: 55].

Один из современных турецких авторов, изучающих искусство турецкого теневого театра *Карагёз*, также отмечал близость между этими тремя видами народного представления: «Теневой театр Карагёз, доживший до нашего современного турецкого театра, появился в длинной цепи эволюции видов искусства как ее первое и основное звено. И главное звено, и второе после Карагёза звено — театр Орта ойну — с точки зрения театрального репертуара, типажей актеров и т.п., во многом сходны. В театре Орта ойну как бы применен способ “оживления” теневых кукол Карагёза и произведена замена их живыми актерами; как Карагёз, так и Орта ойну переводят на язык театра культурную и соци-

ально-экономическую жизнь, взгляды, верования и фольклор тюркско-османского сообщества, опираясь при этом на неписанные, часто импровизируемые словесные тексты, на традиционный репертуар, передающийся из поколения в поколение» [Arısoy 1977].

Орта ойну — интересная форма театрального зрелища, которое проводилось на открытом воздухе на площади. Слово «орта» — середина, а «оюн» — «игра», «представление», т.е. «представление посреди (площади)» — на «мейдане». Актеры играли в круге, часто отделенном от зрителей веревкой. Труппа состояла из 15–20 (иногда из 30–35) человек. Перед началом сезона игр (для месяца рамазана) староста *кяхья* подряжал актеров, заключая контракт на постановку пьес и представлений, распределяя потом между актерами заработанные деньги. В Стамбуле спектакли ставились и зимой, часто на улице в определенных местах, где были постоянные театры — балаганы, а летом актеры *Орта ойну* играли на городских гуляниях.

Центральными персонажами в этом виде театра была комическая пара — любимец публики *Кавуклу* и пройдоха *Пишекар* (перс. «ремесленник»), в *Орта ойну* это тип лжеученого. Шутовские диалоги, словесная перепалка между ними нередко составляют значительную часть представления. Кавуклу изображает представителя низших социальных слоев, часто его шутки строятся на коверкании слов и недопонимании высокопарной речи Пишекара и его сложной лексики, пестрящей арабизмами и фарсизмами. Кавуклу, однако, всегда удается, проявляя хитроумие, обмануть и обойти Пишекара, избежать его дубинки во время постоянных потасовок [Гордлевский 1962: 53, 56].

Остальные актеры на сцене *Орта ойну* являются выходцами из мелкобуржуазных слоев общества. Это ремесленники, сапожники, халвовщики, чесальщики хлопка, старьевщики и др. Женские роли исполнялись мужчинами. Женщин (*зенне*) насчитывается в пьесе от двух до пяти человек. Среди персонажей-женщин есть арабка-служанка (*Аран-баджи*). Женские роли иногда исполняли армянки, поскольку турчанки, согласно исламским нравственным нормам, никак для этой цели не годились. Турецкие зрители-мужчины, для которых предназначались почти все три вида народных зрелищных представлений (*Карагёз*, *Орта ойну*, выступления меддахов), предпочитали актеров-турок на женские роли. О предстоящих спектаклях *Орта ойну* даже сообщалось в газетах. Выбор репертуара зависел часто от социального состава публики — для distinguished серьезной аудитории выбирались литературные остроты, для простонародья ставились пьески неприхотливого характера с преобладанием сцен, изобилующих драками, бранью и перепалками, для зрительниц-женщин, которые тоже иногда присутствовали на спектаклях, но сидели отдельно от мужчин за особой занавеской ставили «что-нибудь сентиментальное» (перечень пьес доходил до 20–30) [Гордлевский 1962: 54–55].

В настоящее время театр *Орта ойну* как особый вид народного зрелищного искусства, по всей видимости, уже почти исчез. Известный актер этого театра Кавуклу Али сетовал, что театр, а затем кино «убили» *Орта ойну*. Его представления можно было увидеть только на фестивалях перед Второй мировой войной в «народных домах», когда *Орта ойну* показывали как образец народного искусства [Гордлевский, 1962: 58]. К. Крюгер в своей работе, опубликованной

в 1951 г., сообщает данные о театре *Орта ойну*: «С давних времен у турок был также театр на открытом воздухе, в котором играли, как в античном театре, без декораций и костюмов на площадях. Сегодня он почти полностью забыт, и в течение многих лет своего пребывания на Востоке я был свидетелем лишь одного-единственного представления, которое давалось на открытой площади» [Krüger 1951: 324].

Говоря о предпосылках зарождения театрального искусства в Турции, видный тюрколог Ж.П. Ру отметил, что «у язычников — тюркских народов Центральной Азии — колдовско-патологические навыки, известные под названием шаманства, проявлялись всегда под видом символизма, декламации и танцев костюмированных актеров в масках под аккомпанемент бубна. Шаман устраивал настоящий спектакль, возбуждавший зрителей, зачастую принимавших непосредственное участие в опыте» [Roux 1953: 98]. Нам представляется возможным также предположить, что предки турок, прошедшие стадию шаманизма в своем прошлом, воплотили в таком виде народного театрального творчества, как *Орта ойну* (а также и в *Karağöz*), элементы представлений, восходящих к их историческому шаманистскому мировоззрению. Как уже отмечалось, эти представления наложили глубокий отпечаток на духовную жизнь турок, в частности на их обряды, особенно при воплощении в образе кукол, деревянных и иных изображений своих духов-покровителей, духов-предков, языческих божков и богов, а также на характер шаманского «реквизита» при обрядах камлания.

Театру *Karağöz* посвящена обширная литература. С. Арыса в своей большой статье «Карагёз и фольклор» приводит библиографию работ, опубликованных в Турции с 1956 г. (58 монографий, в их числе и энциклопедии, 38 статей), сведения о местонахождении и количестве коллекций по *Karağözü*, брошюрах, картах, календарях, связанных с ним и издававшихся в Турции и т.д. Данные о начальном этапе знакомства и об исследованиях по теневому театру турок приводятся в обстоятельной работе Н. Мартиновича [Мартинович 1910], представляющей в основном перевод пьес, записанных И. Куношем. Введение составлено на основе имевшейся литературы и личных бесед с карагёзчиками во время пребывания автора в Константинополе в 1905 и 1906 гг., а также из прилагающейся библиографии. Большую ценность имеют также очерки и заметки о театре *Karağöz* В.А. Гордлевского, заставшего еще во время своих поездок в Турцию (перед Первой мировой войной и позднее) в Константинополе представления этого театра, все еще функционировавшего в условиях города [Гордлевский 1962; 1968].

Зарождение теневого театра *Karağöz* и его становление связаны с османской эпохой в истории Турции. Большое влияние оказал период, предшествовавший сложению османской государственности на самой ранней стадии, в момент возникновения на территории Малой Азии ордена дервишей *бекташи*, последователей Али, двоюродного брата и зятя пророка Мухаммеда. По преданию, этот орден был основан Хаджи Бекташи Вели (род. в 1210 г.). Известный турецкий этнограф Б. Нойян говорил об этом времени на торжественном юбилейном заседании в честь Хаджи Бекташи: «Тюркоязычные пришельцы привнесли в Анатолию феномен собственно тюркского комплекса представлений, который

можно назвать комплексом *тюрклюк*, он стал существовать здесь наряду с исламом» [Nasrattinoğlu 1975: 7470].

Хаджи Бекташи застал в Анатолии некую раздвоенность в разных областях культуры — в языке, литературе, музыке. Народная масса жила изолированной от высших кругов жизнью, отделенная от них глубокой пропастью. Сельджукский правитель и придворные круги пребывали в совершенно иной, обособленной от народа атмосфере. При дворе и в официальном обращении был принят так называемый «османский» язык, изобилующий арабо-персидской лексикой. Часто «тюркским», «турецким» оставался лишь один глагол, размещавшийся обыкновенно в конце громоздкой фразы, состоящей сплошь из арабских и персидских масдаров и изафетов. Процветала придворная поэзия, творившаяся на литературном персидском языке по классическим образцам. Ученые-*улемы*, люди науки, писали исключительно на арабском языке. Человек не мог считаться образованным, если не знал арабского и персидского языков. Каково же было простолюдину в этой ситуации? В отличие от представителей элитарных слоев общества, именуемых *османлы* (османцами), люди из простонародья назывались «тюрками», что было равносильно понятиям «мужлан», «невежда», «неотесанный мужик», «простолюдин». «Тюрки» говорили на тюркских диалектах, но их язык стал именоваться *каба тюркче*, т.е. «грубый турецкий язык».

Бекташи обращались к широким слоям трудовой массы, проповедуя наряду с мистическими понятиями Бога и любви к нему в сочетании с зачатками пантеизма идеи социального равенства. Многие члены ордена бекташи, как и ее основатель Хаджи Бекташи Вели, облекали свои идеи в стихотворную форму и были народными поэтами. Они создавали свои стихи, отличавшиеся простотой слога и изложения мысли. Они использовали при этом язык *каба тюркче*, понятный народной массе, и применяли характерную для тюркского песенного фольклора ударную силлабо-тоническую метрику стихосложения, противопоставляя свое творчество образцам поэзии, понятным лишь в совершенстве владеющим персидским языком османам и построенным на чередовании долгих и кратких гласных.

В области религии также складывалась ситуация некоей раздвоенности: общество делилось на суннитов и шиитов. Подобное положение в Анатолии того времени во многом сложилось на основе социальной оппозиции элитарных «османцев» и простонародья, называемого «тюрками». Официальные должностные посты и функции находились при сельджукском правлении (со столицей в г. Конья) в руках османцев, а племенные группы тюркоязычной кочевой массы стали оседать в Центральной Анатолии близ г. Кыршехир.

Воззрения Бекташи несли на себе следы явного шаманизма. Б. Нойян высказал свое суждение, касающееся Бекташи: «Понятие *бекташилык* можно назвать “исламом” тюрок <...> Если бы не турецкий меч, в настоящее время религия, называемая исламом, может быть, и не существовала бы. Тюрки, пришедшие в Анатолию, выступили против христианских миссионеров и принесли свою культуру *тюрклюк*, которая стала утверждаться здесь вместе с исламом» [Nasrattinoğlu 1975: 7470].

Руководствующиеся идеями бекташилык и культуры *тюрклюк* приверженцы Хаджи Бекташи противостояли во многом сословию мусульманских

ходжей, *софит* — студентов медресе, истых защитников ортодоксального суннитского ислама. Хаджи Бекташи и его сподвижники провозглашали одним из своих тезисов «спасение тюркской культуры». В государстве сельджукидов они вели борьбу за упрочение языка на тюркской основе, т.е. основанного на смеси лексики тюркских диалектов, так называемого *тюрк дили* — «языка тюрков».

В современной Турции Хаджи Бекташи Вели почитается как крупный мыслитель, борец за права социально и духовно униженных слоев населения в сельджукскую эпоху, наложивший особую печать на всю историю страны. Считается, что он прибыл в Анатолию с целью сохранения кочевой части общества, подпавшей под гнет сельджукского двора и государства. Он стремился направить эту часть общества на путь освобождения от тягот кочевой жизни и способствовал более легкому пути — оседанию. Стараясь распространять и упрочивать культуру тюрклюк, которая все более укреплялась по мере ослабления государства сельджукидов, бекташи выступали против сельджукских правящих кругов, ибо полагали, что они «поставили на колени культуру пришлых кочевников» [Nasrattinoğlu 1975: 7471].

Хотя в деятельности и воззрениях Хаджи Бекташи обнаруживается ряд положений, противоречащих установлениям и нормам ортодоксального ислама, было бы неверно изображать его и его сторонников противниками ислама. По преданию, Хаджи Бекташи вел пропаганду идей ислама среди албанцев и других жителей Балкан. Философские основы тариката дервишей бекташи опираются в основном на ислам. По всей видимости, под давлением реальности и требований, предъявляемых ему временем, Хаджи Бекташи и его последователи стремились сохранить и упрочить традиции, нравы и обычаи тюркоязычных племен, которые были воплощены в понятиях *бекташилук* и *тюрклюк*, стараясь приспособить их к идеологии утверждавшегося здесь раннего ислама. Хаджи Бекташи и его сподвижниками были созданы в Анатолии многочисленные обители дервишей бекташи — *текке* [Nasrattinoğlu 1975: 7472].

Идеи дервишского ордена бекташи, созданного Х. Бекташи в XIII в., получили свое распространение и развитие в период создания войска янычар, преданного султану, которое было учреждено и составлено из детей христиан, насильно обращенных в ислам и воспитанных в верноподданническом духе, султаном Орханом (1288–1362), сыном Османа (1258–1324), основателя османского государства. Святым покровителем, *тиром* янычар был Хаджи Бекташи Вели. Дервишские монастыри, шиитские секты на протяжении всей истории Османской империи выступали как средоточие оппозиционной религиозной вражды. Государственная структура сельджукского султаната была создана по типу халифата Аббасидов и идеологически опиралась на ислам суннитского толка [Гасратян, Орешкова, Петросян 1983: 13].

В эпоху сельджукидов кочевые племена были основным господствующим слоем населения. В начале XIII в. новая волна кочевников прибыла в Анатолию, нарушив социальную организацию сельджукского Румского султаната и обострив внутренние противоречия, которые явственно проявились в восстании Баба Исхака (1239 г.). Он был последователем известного шейха Баба Ильяса Хорасани и обосновался в районе г. Амасьи, откуда распространял свои проповеди. Баба Исхак опирался на шиитские мессианские идеи Баба Ильяса.

Он собрал многочисленных сторонников среди кочевников и крестьян и повел их против сельджукского султана-суннита. «Многочисленные баба, кочевавшие вместе с огузско-туркменскими племенами, являлись весьма почитаемыми религиозными вождями. Они не всегда придерживались ортодоксального ислама, в их проповедях зачастую проявлялись некоторые отголоски шаманизма либо различные сектантские взгляды» [Гасратян, Орешкова, Петросян 1983: 13–14].

Особенно обострились социальные конфликты, обретавшие оболочку шиизма, в XVI в., когда началась война между османским и сефевидским государствами. Сефевиды стремились использовать антисултанские настроения в анатолийском обществе, стараясь влиять на представителей разных шиитских сект, часть которых проповедовали идеи социального и имущественного равенства. Эти воззрения были популярны и охотно поддерживались социальными низами. Многочисленные восстания потрясали основы Османской империи, носили очень часто шиитскую окраску, хотя имели в своей основе социальный характер.

* * *

Согласно легендарным данным, теневой театр *Карагёз* впервые показал свое представление во время правления султана Орхана (1326–1359). И. Кунош привел две версии. Согласно одной из них, главные действующие лица были *мюсахибами* (придворными). Это были Карагёз и Хаджейват. Султан, разгневавшись, велел их казнить. Впоследствии любимец султана шейх Кюштери, желая вызвать у султана раскаяние, устроил кукольное представление, в котором показал на сцене изображения обоих казненных. По другой версии, Карагёз был рабочим при постройке мечети в г. Бурсе, а Хаджейват — надсмотрщиком. Своими непрекращающимися шутками они отвлекали рабочих от дела, так что постройка мечети затянулась. Архитектор пожаловался на них, и оба были казнены. Между тем султану как-то взгрустнулось. Он слышал прежде о двух весельчаках и потребовал, чтобы их к нему привели. Тогда шейх Кюштери рассказал, как было дело, и вызвался их представить в виде кукол. И. Кунош, передавая эти легенды, отмечает, что в Бурсе и Константинополе многое указывает на историчность этих лиц (например, названия усыпальниц и др.) [Мартинович 1910: 3–4].

Таким образом, обе легенды о происхождении теневого театра указывают на шейха Кюштери как его основателя. На наш взгляд, на религиозную среду указывает также слово *мюсахиб*, которое переведено Н. Мартиновичем как «придворные». Здесь, по-видимому, более уместно перевести это слово так, как оно понимается в среде дервишей бекташи. Б. Нойян на основании изучения сочинений дервишей бекташи и сведений информантов из среды шиитских сектантов в Турции, которых именуют *алеви*, описал и институт религиозного братства у бекташи и алеви — *мюсахиблик*. Этот институт братства (называемый также по-турецки *кардешлик*, *сагдычлык*) опирается на слова пророка Мухаммеда: «Асхаб арасында херкес кардеш тутсун!», т.е. «Среди одаренных людей каждый пусть имеет брата!» Так пророк Мухаммед становится «мюсахибом» пророка Али. Все братья-мюсахибы и их жены остаются «братьями» и «сестрами» друг для друга не только в этом мире (*дюнья*), но и в потусто-

роннем (*ахирет*). Они считаются друг для друга такими же близкими, как их собственные родные братья и сестры; они должны помогать друг другу во всем, делиться имуществом и пропитанием [Noyan 1976: 191].

Если принять версию об основании теневого театра шейхом Кюштери как имевшую реальное основание, то, на наш взгляд, применение термина *мюсахиб*, как его понимают дервиши бекташи и алеви, может быть принято в данном случае как более приемлемое, т.е., согласно первой легенде, Карагёз и Хаджейват были духовными братьями-мюсахибами. При обращении к репертуару пьес, переведенных Н. Мартиновичем, можно видеть, что начало каждого представления теневого театра предварялось песенкой *семай* (так назывался, в частности, плясовой мотив у дервишей *мевлеви*), исполняемой под аккомпанемент музыкантов куклой, изображающей Хаджейвата. Затем Хаджейват, призывая Всевышнего, декламировал «стихотворение занавеса» (*перде-газель*). Далее следовал торжественный пролог, в котором Хаджейват упоминал имя основателя театра, шейха Кюштери [Мартинович 1910: 6].

Если проанализировать содержание текстов пролога, произносимых перед представлением Хаджейватом, можно видеть отчетливые следы принадлежности ведущего и зрителя, к которому он обращается, к среде, близкой к шиитствующей дервишской аудитории, что проявляется, например, в использовании мистических понятий и в применении особой лексики. В каждом прологе упоминается имя шейха Кюштери, который, как религиозный наставник, дает «наставление» «людям проникновенным» [Мартинович 1910: 14].

В одном из прологов Хаджейват говорит: «Слава Всевышнему, достигли мы блестящего собрания (*эхли ирфана* — мистический термин, обозначающий людей, стремящихся к «проникновению»). Буду-ка я от времени до времени освещать лучами это собрание людей почтенных (*риндана* — мистический термин, в собственном значении обозначающий «людей, упоенных прославлением бога»)» [Мартинович 1910: 25]. В прологе к пьесе «Фархад и Ширин» Хаджейват в тексте песенки использует мистический термин *бегаи*, обозначающий человека, находящегося душой и помыслами по ту сторону жизни [Мартинович 1910: 41]. В прологе к пьесе «Кютахья» в «газели занавеса» (обычно это лирическое стихотворение о любви и вине) Хаджейват декламирует:

«Невнимательные, раскройте ваши глаза,
Глядите, какова наша завеса!
Придумана она старцем (т.е. шейхом Кюштери. — М.С.)
Ярко блещущая наша завеса.
Времен Его Величества Султана Орхана,
Помилуй его, о Боже!
Достойная память шейха Кюштери — наша завеса!

Кроме арабского, персидского, турецкого, владеет разными языками наша завеса; кто веселится, а кто нет, все подметит, во всем участвует наша завеса; изображая видимое, внешнее, она отверзает пред очами всеведущих сокровенное. У меня, у раба вашего, у покорнейшего слуги вашего, у меня, у Бога, у меня, у бедного, есть неразлучный друг; скажет он — я послушаю; а кто нас послушает, удовольствие получит; будем говорить все, как оно есть. Всевышний нам да поможет!»

К строке «У меня, у раба вашего, у покорнейшего слуги вашего, у меня, у Бога...» Н. Мартинович дает справедливое по своей сути замечание, с которым нельзя не согласиться. Он отмечает: «Возможно, что это отзвук дервишского мистицизма, где человек именуется одновременно и Богом, и нищим» [Мартинович 1910: 69]. А часть следующей фразы «У меня, у бедного, есть неразлучный друг» может означать не только намек на скорое появление на экране Карагёза, но в общем контексте дервишского мистицизма «неразлучный друг» — это сам Бог. Весьма характерен стереотип вступления, произносимого перед началом пьесы «Лодка» Хаджейватом и носящего явные следы мусульманского мистицизма дервишей, уводящими в далекое историческое прошлое османской эпохи, в эпоху правления султана Орхана и легендарного основателя теневого театра Карагёз шейха Кюштери: «Приди отшельник, уразумей речи собрания проникновенных, прислушайся к словам знающих, пойми их смысл! С виду это завеса; но не заглядывай по ту сторону ея, не доверяйся миру сему, только пойми игру теней; если есть в чем сокровенный смысл, внимательно взглядишь в эти тайны; пойми это подобие тленного мира; не считай это маловажным; человек совершенный, пойми то, что покажет эта памятка шейха Кюштери: “Вот натянул я парусину, зажег светильник, буду показывать туманные картины. Обманувшись ничтожеством тленного мира, не прельщайся больше им... А я — раб, покорнейший слуга ваш, я Бог, я ничтожный”» [Мартинович 1910: 81].

Таким образом, в прологах, газелях, в традиционном стереотипе структуры представления турецкого теневого театра запечатлелись черты мировоззрения и философии, характерной для турецкого дервишского мистицизма XII–XIV вв. Эти рудименты сохранились и дошли до нашего времени. По мнению С. Ары-со-я, упоминание и придание особого смысла числу 12 в диалогах и во многих беседах Карагёза свидетельствует также о намеке на почитание в среде дервишей бекташи наряду с троицей Аллах — Мухаммед — Али двенадцати родов шиитских имамов. Сам Карагёз по своему нраву иногда ведет себя как бекташи, но мы не можем с уверенностью утверждать, был он бекташи или нет. Однако идеи бекташилык были ассимилированы театром *Карагёз*. Доктор Бедри Нойян считает, что существовала близкая связь между бекташи и *Карагёзом* и что первыми карагёзчиками были именно члены данного ордена [Arisoy 1977: 57].

В современной Турции, несмотря на официальное упразднение мусульманских орденов после победы республики (1925 г.), среди суннитского населения продолжают тайно действовать около двух десятков суфийских монашеских орденов. Еще в период Османской империи был распространен орден дервишей *мевлеви* (основан в XIII в.), ордена *накишбенди*, *кадирийя* и другие, а также существовали шиитские секты, известные под названиями *Али-илахи* (или *ахли-хакк*), *алеви* и другие [Шпажнико 1976: 273–274].

В театре *Карагёз*, возможно, сохранилось воспоминание, например, о некогда могущественном ордене мевлеви в такой характерной примете, как исполнение Хаджейватом перед началом пьесы стихов и песни. Он подхватывал мотив, исполняемый музыкантами, и распевал стихи, называемые *семай* (араб., песенный мотив, звучащий во время пляски «вертящихся дервишей» мевлеви [Мартинович 1910: 6], хотя следует иметь в виду, что это слово имеет много и других смысловых обозначений).

Для мира ислама вообще было характерно распространение различных мусульманских братств. Очень большой известностью пользовался тарикат Кадирийя, ведший свое происхождение от багдадского мистика Абд ал-Кадира ал-Джилани (XIII в.). Насчитываются десятки тысяч приверженцев этого тариката и сотни обителей *завийе* (*текке*), где проповедуются идеи философско-мистического осмысления мира, тленности земного бытия, которое непрочно, бrenно и составляет лишь миг в жизни адепта, провозглашаются принципы всепоглощающей любви к Богу, необходимости аскетического отречения от земных благ во имя единения и слияния с ним. В повседневной жизни и в ритуале дервишской обители западных мусульманских братств были строго распределены обязанности: имелся специальный помощник шейха — *накиб*, были также лица, выполняющие необходимые функции, например *накиб*, отвечающий за коврик имама-предстоятеля на молитве, *накиб*, готовящий кофе, или человек, обеспечивающий праздничную иллюминацию во время ночных бдений или шествий, *накиб*, отвечающий за возжжение свечей и украшений к празднику, или *медах* — декламатор и импровизатор хвалебных отзывов, или *кассед* — чтец молитв во время *зикра* [Дьяков 1995: 41–42].

Итак, на примере изучения театра *Карагёз* в Турции вновь подтверждается общее положение о том, что в глобальном процессе развития мировой культуры, истории возникновения и становления института театра раннерелигиозное мировоззрение и вообще религиозный фактор как таковой, по-видимому, играют первостепенную роль.

В своем генезисе различные виды раннего искусства (первобытный рисунок, наскальная и настенная живопись) были первоначально тесно связаны с практической охотничье-собираательной деятельностью человека и с его религиозно-магическими воззрениями.

С развитием обрядности и ритуала формируются на протяжении столетий в ходе углубления ритуальной символики и эволюции культовой жизни элементы музыкальной культуры, совершенствуется и усложняется рисунок ритма, такта, жеста, танца, пантомимы, песенно-музыкального сопровождения, религиозно-магического (обычно) содержания. В общетюркской культурной традиции в схеме будущего театра, в его структурной модели, с одной стороны, намечается линия развития, сопряженная с влиянием идеологии и культа первой религии тюрков — шаманизма, с другой стороны, линия последующего воздействия соотносится уже с миром ислама. Как уже было сказано, по легендарным сведениям, теневой театр *Карагёз* возник в эпоху, предшествовавшую падению Константинополя и созданию османского государства. Поэтому он тесно связан со специфической идеологической средой завоевательного начального ислама в Малоазиатском регионе, с периодом монашеских орденов, различных *завийе* и *текке*, дервишских обителей, т.е со средой, к которой принадлежал и шейх Кюштери, любимец султана Орхана, якобы основавший теневой театр *Карагёз*.

Среди исследователей нет единого мнения относительно исторического происхождения *Карагёза*. Существуют разные версии. Мнение о западном происхождении театра *Карагёз* оспаривали в свое время И. Кунош и Г. Якоб. Г. Якоб проделал основательную работу, посвятив ее истории теневого театра

у разных народов мира, в том числе и турецкого *Карагёза* [Яacob 1900; 1907]. Он пришел к следующему выводу: «Зародыш теневого театра надо искать в Китае, откуда он и распространился по всему миру, к туркам же он попал через посредство персов» [Мартинович 1910: 3]. Н. Мартинович отметил по этому поводу, что «это мнение о китайском влиянии теперь считается в литературе господствующим. Во всяком случае, на современном Карагёзе заметно влияние как востока, так и запада» [Мартинович 1910: 3].

В исламском мире особой популярностью пользовался индонезийский театр теней плоских кожаных кукол [Roux 1953: 98]. Коллекция кукол и сцена показа представления кукольником яванского театра *Ваян кулит* представлена на экспозиции отдела Индонезии Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого Российской академии наук (Кунсткамеры) в Санкт-Петербурге². Этот вид театра создан на основе обрядовых действий, посвященных культу предков. В его репертуаре были использованы сюжеты индонезийского эпоса, включавшие переложения древнеиндийских эпических сказаний «Махабхараты» и «Рамаяны». Устройство «сцены», принципы управления кукловодом куклами, сама технология их изготовления во многом сходны с турецким *Карагёзом*. В яванском театре теней отчетливо обнаруживаются нормы мусульманской сегрегации полов: в древности мужчины смотрели на представление фигур теневого театра со стороны кукловода *даланга*, который управлял плоскими раскрашенными куклами с помощью длинных палочек, держа их в обеих руках (одновременно он мог двигать двумя и даже тремя куклами на освещенном лампой экране, сделанном из натянутой на деревянную раму белой ткани). Перед кукловодом внизу у экрана стоял ствол из дерева с мягкой древесиной, в которую вкалывали палочки от остальных действующих лиц — кукол, стоявших неподвижно и отражавшихся на экране до того момента, пока даланг не брал их в руки и не вводил в действие. Вместе с тем он произносил текст в сопровождении мелодии, которую выводили музыканты оркестра. Женщины и дети, не посвященные в таинства обряда, находились по другую сторону экрана и видели только тени. Куклы изготавливались из буйволовой кожи и раскрашивались яркими красками. Чаще всего руки и ноги были составлены из двух подвижных частей. Иногда вся фигура представляла собой цельное неподвижное изображение, укрепленное на одной основной палочке. Куклы были искусно вырезаны, особенно изящно выглядели высокие ажурные головные уборы. Действующие лица изображались в профиль.

В турецком теневом театре *Карагёз*, чаще всего функционировавшем в дни месяца Рамазана, представления устраивались на улице или в помещении кофейни, часть которой напротив входа была отгорожена деревянной перегородкой, где на уровне плеч было вырезано четырехугольное отверстие, затянутое белым полотном на деревянной раме, что и составляло экран (*перде* — «занавеска»). Принцип разделения полов в турецком театре (особенно в кофейне) проводился в жизнь более простым способом, чем в яванском театре. Это было

² Экспозиция была создана и курировалась в свое время научными сотрудниками сектора Австралии, Океании и Индонезии МАЭ Л.Э. Каруновской, В.Г. Трисман, Ю.В. Маретиным и др.

зрелище, предназначенное почти исключительно для мужчин. Согласно правилам мусульманской морали, женщины находиться здесь не имели права. Перед перегородкой размещались 2–3 музыканта. Использовались музыкальные инструменты — металлические тарелки *зил*, небольшие барабаны *даире*, флейты *камуш*. Музыкантов называли *ярдак* («помощник»), так как они помогали кукловоду *хайалджи* (хайал — араб. «видение», «тень», «образ» и др.) Позади перегородки чуть ниже рамы было устроено особое возвышение, на которое с боков ставили лампы или горелки с фитилями, освещавшие экран. На этом же возвышении прикреплялись неподвижные декорации [Мartiнович 1910: 5–6].

Традиционно куклы теневого театра *Карагёз* изготавливались из кожи животных — они были прочными и удобными в употреблении. Чаще всего их прежде делали из верблюжьей кожи, которую гладко выскабливали. Для этой же цели могли применять и ослиную кожу или кожу других животных. В последние десятилетия кукол в Турции вырезали даже из раскрашенного толстого картона и других материалов. В настоящее время их производят для продажи туристам в качестве национального сувенира, например в г. Бурсе [Aksit 1990: 36]. Куклы могут быть разной величины: от 20 см, иногда до метра. Однако традиционный их размер 18–20 см.

Турецкие куклы плоские, кожаные, легкие, они ярко раскрашены и сверху покрыты лаком. С помощью длинных тонких палочек они плотно прижимаются к полотну освещенного экрана. Зритель их почти не видит, поскольку палочки кукловод-карагёзчик держит под прямым углом к *перде*. Куклы состоят из нескольких частей и в состоянии шевелить руками, ногами, головой или шляпой. Кукловод приводит в движение обыкновенно двух кукол, обычно это диалог и драка между Хаджейватом и Карагёзом. Для некоторых персонажей, которые не находятся в движении, как и в яванском театре, сделана перед экраном специальная планка, в нее воткнуты куклы, участвующие в сценическом действии, но в данный момент находящиеся в статике.

Несомненно, кукловод-карагёзчик должен обладать недюжинными способностями, ведь он по существу является и режиссером, и дирижером, и единственным исполнителем всех ролей, т.е. искусным имитатором голосов женских, мужских, детских, а также птиц и животных. Кроме того, он подражает топоту ног, шуму воды, дождя, бури и т.п. Кукловод должен не только знать все мелодии, сопровождающие спектакли, но и петь за Хаджейвата, Карагёза и других персонажей, за женщин и мужчин. Иногда песни может исполнять и помощник. Одновременно нужно успевать произносить и отчасти импровизировать как традиционно известные тексты, так и придуманные остроты. Профессия карагёзчика, несомненно, чрезвычайно трудна, но и уважаема в народе.

В театре *Карагёз* сложился определенный стереотип кукольного представления: вначале музыканты играют песенку, т.е. поет ее за сценой сам *хайалджи* за Хаджейвата, а затем появляется кукла, изображающая его. Он исполняет песенку-стишок *семай*. Затем Хаджейват призывает Всевышнего и декламирует *перде-газель* («стихотворение занавеси»). После этого он произносит торжественный пролог, в котором упоминается в качестве основателя теневого театра *Карагёз* шейх Кюштери. Далее наконец Хаджейват вызывает на экран куклу Карагёза и начинается их диалог (*мухавере* — беседа), составляющий подчас

большую часть представления. Карагёзчик исполняет песни *шаркы* и *тюркою* при выходе и песни других соответствующих персонажей. Амплуа их опытный зритель узнает по мелодии, характерной для того или иного героя пьесы [Мартинович 1910: 6–7].

На экране театра оживают и действуют представители разных народов, населявших некогда могучую и обширную империю, созданную силой османского оружия путем непрерывных завоеваний. В течение нескольких столетий господства османов границы империи были раздвинуты, и под ее эгидой оказались представители народов трех континентов, отличавшихся языком, культурой, религией. Они исповедовали помимо ислама в прошлом и шаманизм, и зороастризм, и манихейство, а также были приверженцами таких сложившихся религиозных систем, как иудаизм, христианство, буддизм, оказавших наряду с исламом свое особое влияние. Следует присовокупить и большое воздействие различных религиозных направлений и сект. На протяжении столетий вся эта пестрая этническая масса, сосуществовавшая в рамках единого государственного образования, влияла и на функционировавший в ту пору театр теней.

Театр *Карагёз* отражал многие стороны и особенности имперского существования, а также государственной системы правления. «К сожалению, письменных свидетельств о театре этой отдаленной эпохи не сохранилось, а остались лишь некоторые изображения представлений теневого театра более позднего периода — их детальное изучение и рассмотрение могло бы быть интересным», — отмечает С. Арысой [Arisoy 1977: 54]. Среди населения, говорившего на *каба тюркче*, были и арабы, армяне, греки, евреи, лазы, курды, персы, а также группы тюркоязычных жителей глубинной Анатолии (*Анадолулу*, т.е. центральной части страны), кастамонийцы (*кастамонулу* — жители г. Кастамону), жители г. Болу (*болулу*), кайсерийцы (*кайсерили* — жители г. Кайсери). Это были также *арнауты* (албанцы). Арабов турки называли *Ак араб*, т.е. «Белые арабы», а негров — *Зенджи арап* — «Черные арабы» [Arisoy 1977: 54].

В столице бывшей Османской империи были представлены самые разные национальности, различные этнические типы людей, говоривших на разных языках и являвшихся прекрасным объектом для показа на *перде Карагёза*. Их взгляды, философия, диалекты и говоры, их речь, акцент, произношение, их одежда, украшения, характерные особенности поведения — все это выводилось на сцену теневого театра, превращаясь каждый вечер в излюбленное развлечение для мужской части улицы или квартала города. В импровизированном театре разыгрывались и романтические мелодрамы, и пьески, где были любовь, ревность, хитрость, интриги и обман. Мелькали приметы социального быта, обычаи и нравы. На сцене могли появляться и такие типажи, как квартальные пьяницы, курильщики опиума, женщины легкого поведения, щеголи, лицемеры, карлики, дурачки, сплетники, болтуны, знахари, колдуны, *юфюрюкчю* (врачеватели, излечивающие своим дыханием), умалишенные и т.п. Созерцающие этих персонажей зрители, если и узнавали в них себя, считали, что смеются они над другими, и *перде Карагёза*, его шутки, часто носившие весьма скабрёзный характер, воспринимались мужской аудиторией с видимым неподдельным удовольствием [Arisoy 1977: 56].

В.А. Гордлевский, анализируя значение труда Г. Якоба об истории театра Карагёз (1900 г.), отмечал, что этот немецкий автор большое внимание уделил рассмотрению проблемы комического в карагёзовских пьесах, но не сумел показать роли театра *Карагёз* в Турции как выразителя общественного мнения. Он привел характерный пример, как в 1861 г. во время представления кукол во дворце султана Абдул Азиза Карагёз стал жаловаться на дороговизну хлеба и Абдул Азиз внял мольбе, так как цены на хлеб были снижены [Гордлевский 1962: 508]. В другом месте академик Гордлевский прямо и недвусмысленно определяет общественное значение Карагёза: «Когда-то Карагёз, удовлетворяя эстетически-политическим запросам народной массы, заменял политический журнал или газету, и всякие намеки на волновавшие народ вопросы живо воспринимались зрителями, потому что отражали настроение народа» [Там же: 527]. Понятно, почему султан Махмуд II, уничтоживший в 1826 г. янычарское войско, раздраженный выходками кавуклу во время представления театра *Орта ойну*, смотрел на Карагёза как на своего политического противника и велел участникам пьесы, как говорил Базили в своих «Очерках», «принять холодную ванну Босфора» [Там же: 54], т.е. попросту приказал утопить их.

При перечне репертуара пьес, разыгрывавшихся в театрах *Карагёз* и *Орта ойну*, их число обычно доходит до 30. Некоторые называют и цифру 50. Иногда пьесы переделаны из популярных, ставших классическими на Востоке сюжетов, таких, например, как «Тахир и Зюхре», «Ферхад и Ширин» (текст последней воспроизведен Н. Мартиновичем [Мартинович 1910: 38]). Или это сюжеты из старого быта («Уличный писец», «Две деревенские свадьбы», «Колдуны»). Нередко проявляется и творчество карагёзчика, сочиняется пьеса по содержанию ходячего анекдота или лубочной книжки. Ставятся и переделки классических западных трагедий, например «Отелло». Подчас у карагёзчика есть переписанный сборник пьесок, которые уже всем известны, но ставятся вновь и вновь. Чаще всего это устное творчество, так как текст нефиксированный, но он идентичен как для театра *Орта ойну*, так и для театра *Карагёз*. «От прототипа пьесы в конечном итоге сохраняется только остов, который все больше обрастает наслоениями» [Гордлевский 1962: 55]. Имеющаяся свобода импровизационного элемента облегчает возможность карагёзчику или актерам *Орта ойну* вставлять в контекст своих речей реплики, какие они пожелают, на злобу дня. Карагёзчики славились своим остроумием и умением смешить публику, не переставая, в течение одного-двух часов подряд. Особенно любимы в народе так называемые *таклиды* — подражания. Это было высмеивание неверного с точки зрения турецкого языка говора чужеродцев, их произношения, а также необычных нравов и повадок, вызывавшее всегда одобрительный смех зрителя.

В пьесах *Карагёза* участвуют разные куклы, представляющие ряд национальностей, проживающих в Турции: это греки, евреи, лазы, арабы, армяне, европейцы. Они носят соответствующие имена, например араб Хаджи Кандиль, еврей Захария, грек Николаки, арнаут (албанец) Байрам, армянин Саркис, лаз Хайреддин, есть даже мадмуазель Мари и месье Франсуа [Мартинович 1910: 13–14].

В комплект кукол *Карагёза* (25 штук, описанных Мартиновичем) входят кроме двух главных действующих персонажей несколько кукол женщин (*зенне*).

Это может быть кукла просто женщины, пожилой женщины-жены (*кары*), матери или женщины хорошего общества (*валиде*), кукла, изображающая танцовщицу. В состав вспомогательных мужских персонажей входят куклы *Бей* — зажиточного полуобразованного турка, курильщика опиума (*Терьяки*), кукла *Мирас-йеди* (досл. «Проевший наследство») — тип молодого кутилы, мота и щеголя, кукла нищего калеки, разбойника (*Арнаут*), греческого попа (*Папаз*), еврея (*Йахуди*), европейца (*Франк*). Очень характерна фигура простого *Тюрка*, т.е. неотесанного анатолийского крестьянина, заросшего длинной всклокоченной бородой, с повязкой на голове из разноцветных тряпок, противостоявшего интеллигентному *Османлы*.

Два главных персонажа — Карагёз и Хаджейват, диалоги между ними составляют иногда половину всего представления. Поскольку эти персонажи чаще участвуют в действии, они более подвижны: кукла Карагёза состоит из шести частей (головного убора, головы с туловищем, правой руки, юбки до колен, двух ног), а Хаджейвата — из четырех.

Карагёз выступает в роли представителя простого народа, наделенного большой смекалкой и чувством юмора. Несмотря на кажущуюся наивность и простоватость, он над всеми насмехается и особенно над своим приятелем Хаджейватом, и в конце концов всех одурачивает. Хаджейват же представлен *эфенди*, т.е. в некотором роде «господином» — он изображается более образованным, говорит вычурным языком, изобилующим арабизмами и фарсизмами, непонятными Карагёзу, который их, в свою очередь, постоянно немилосердно коверкает. Хаджейват же почитает себя необыкновенно умным, так как говорит на утонченном языке *индже диль* в отличие от речи Карагёза, пользующегося «грубым турецким языком» простонародья — *каба тюркче*.

Это извечное языковое противостояние двух разных социальных пластов населения в турецком обществе, корни которого уходят в далекую сельджукскую эпоху, красной нитью проходит через содержание пьес теневого театра *Карагёз* и становится одним из его основных стержней. В постоянном словесном состязании Карагёза и Хаджейвата Челеби (как и Кавуклу и Пишекара в театре *Орта ойну*) нашли отражение проблемы, почерпнутые еще из жизни османского общества, продолжавшие волновать его в течение не одного столетия, вплоть до последних времен. В том числе это и проблема языкового антагонизма, простирающаяся от эпохи становления таких социальных по существу категорий населения, как османлы и тюрки.

В период господства Османской империи возник так называемый «османский язык», сплошь состоящий из арабско-персидской лексики, который стал государственным официальным языком. Он оказался искусственным, тяжелым, совершенно чуждым народной массе и использовался в административно-управленческой сфере, в государственной канцелярии. Он оказал негативное воздействие на язык литературы (в основном это была поэзия) и науки из-за засилья в нем арабских и персидских слов. По признанию турецкого журналиста Ч. Алтана, в современной Турции едва ли найдется более нескольких десятков специалистов, способных понять и перевести текст, написанный на «османском языке» [Алтан 1981: 10]. Этот пресловутый язык был камнем преткновения для народа и символом инаковости и чужеродности культуры,

исповедовавшейся элитарными образованными верхами общества во время правления сельджукидов в Иконийском султанате, в средневековую эпоху османского господства и вплоть до республиканского периода в современной Турции.

Академик В.А. Гордлевский метко заметил по поводу характера турецкой поэзии: «Отражая на себе воззрения высшего сословия, для которого только и было доступно иноземное персидско-арабское образование, поэзия поселила глубокий разлад в турецком народе <...> Еще с сельджуков к османам шла персидская образованность <...> На протяжении пяти с лишним веков, которые захватывают эпоху персидского влияния, несколько раз менялся характер османской поэзии, покорно шествовавшей за своим наставником Персией» [Гордлевский 1968: 492–493]. В Персии уже с XI в. торжествовала мистическая проповедь суфиев. В г. Конья, столице Иконийского султаната сельджуков, знаменитым мистическим поэтом Джелялеddином Руми (ум. в 1273 г.) был основан орден «вертящихся дервишей» — *мевлеви*. Орден пользовался популярностью, и в него вербовали главным образом представителей высших кругов городских жителей, где господствовал персидский язык. А сам глава ордена считался «светилом персидской поэзии». В народе же наиболее известным и признанным стал орден дервишей бекташи, основанный Хаджи Бекташи Вели, который был народным поэтом и пользовался для своих проповедей понятным широкой массе тюркоязычных кочевников, составлявших тогда основной слой населения, языком, основанным на тюркской основе.

Титул *Челеби*, присоединяемый иногда к имени Хаджейвата, дает основание причислить его к представителям более образованной, чем Карагёз, части общества. Слово *челеби* представляет большой интерес и неоднократно вызывало споры среди ученых относительно его исторического происхождения. Семантическое поле его достаточно обширно: «господин», «барин», «образованный», «изящный», «титул главы ордена дервишей, особенно у мевлеви» [Турецко-русский словарь 1945: 114]. Таким образом, титул Хаджейвата *Челеби*, во-первых, отражает намек на более высокий социальный статус, чем у Карагёза, т.е. указывает тем самым на уровень его образованности, что дает ему основание употреблять в своей речи иностранные непонятные словечки, из-за чего Карагёз постоянно воюет с ним, бьет его палкой и дает подзатыльники, выражая явную социальную неприязнь. Однако в титуле *Челеби*, присовокупляемом к имени Хаджейвата, заключен и иной смысл — его можно гипотетически соотносить и с титулом главы ордена мевлеви или бекташи. Здесь уместно вновь вспомнить о связи с дервишской средой легендарного основателя театра *Карагёз* шейха Кюштери и о сохранившихся в прологах архаических «следах», воплощенных, в частности, в специфической терминологии, близкой к дервишскому мистицизму, о чем речь шла выше.

Таким образом, в словесных перепалках и диалоге Карагёза с Хаджейватом Челеби олицетворены страницы былой истории османского общества, показано продолжение конфликта в настоящее время, осуществлено освещение тем социального противостояния, оппозиции народа и аристократии, противопоставления открытости, правдивости, искренности простого «тюрка» кастовой замкнутости, хитрости и коварству представителей правящих кругов.

Следует подчеркнуть, что, несмотря на то что теневой театр *Карагёз* считается народным видом театрального искусства, все же в основном это театр, порожденный городской культурой и предназначенный для мужской части средних и низших слоев населения преимущественно больших городов. Фактически центром теневого театра в османскую эпоху был Стамбул и его окрестности, поскольку этот город являлся продолжительное время столицей, т.е. средоточием политической и культурной жизни государства. Пестрое, разноликое население города, говорящее на многих языках и являющееся носителем разных культур, религий и традиций, представляло богатый источник вдохновения для карагёзчиков, функционировавших в разные эпохи и в разное время в городах. Но часто при этом они сохраняли в своем творчестве неизгладимый отпечаток народной сатиры и юмора, которые обретали роль оружия, нередко навлекавшего на себя гнев власть имущих.

Классический *Карагёз* брал многие свои сюжеты, по-видимому, из жизни феодального средневекового османского общества. Вопрос о месте и значении *Карагёза* во дворцах, летних резиденциях (*кёшках*), богатых особняках требует специального изучения, как справедливо считает Арысой [Arisoy 1977: 56-57]. Но фактом является то, что представления теневого театра *Карагёз* ставились в условиях города — на улицах, площадях, в особняках горожан, кофейнях, в основном в таких больших городах, как Стамбул и Бурса. При этом нельзя утверждать, что *Карагёз* был распространен в той же мере и в сельской местности Анатолии, в турецких деревнях. В Анатолии есть большая часть населения, никогда не видевшая и не слышавшая о теневом театре *Карагёз*. Из Стамбула он, вероятно, распространился в другие города. Есть сведения о том, что представления шли в городах Сафранболу и Газиантеп.

Число таких примеров можно увеличить. Тем не менее центром и средоточием представлений этого театра можно назвать Стамбул и прилегающий к нему пояс (*хинтерланд*).

* * *

В МАЭ хранится коллекция плоских кожаных кукол турецкого театра *Карагёз*. Эта коллекция была безвозмездно передана в наш музей, согласно акту от 11 октября 1958 г., из Театрального музея Ленинграда. Куклы были собраны в Турции В.В. Протопоповым (о нем известно только, что он умер в 1916 г.). Коллекция представляет собой неполный комплект, включающий 14 кукол и две театральные декорации. Она была зарегистрирована в МАЭ под номером 6333. Поступившие в наш музей предметы, безусловно, имеют значительную художественно-историческую ценность, являясь комплектом кукол традиционного типа, характерного для данного вида театрального искусства турок, и относятся к началу XX столетия. Все куклы вырезаны из выделанной особым образом выскобленной кожи (для этой цели чаще всего использовалась верблюжья или ослиная кожа).

Куклы полупрозрачны, одежда и обувь персонажей окрашены в разные цвета, преимущественно в зеленый, красновато-вишневый, иногда в желтый и синий. Используется и светлый тон естественного цвета кожи в неокрашенных местах. Все куклы даны в профильном изображении. Прорезаны уголки глаз, черным контуром обведены сами фигуры кукол, линии одежды и т.п. В черной

цвет окрашены усы, бородки, волосы. Вероятно, многие куклы были в частом употреблении карагёзчика-кукловода, поэтому краска на ряде персонажей полустерта.

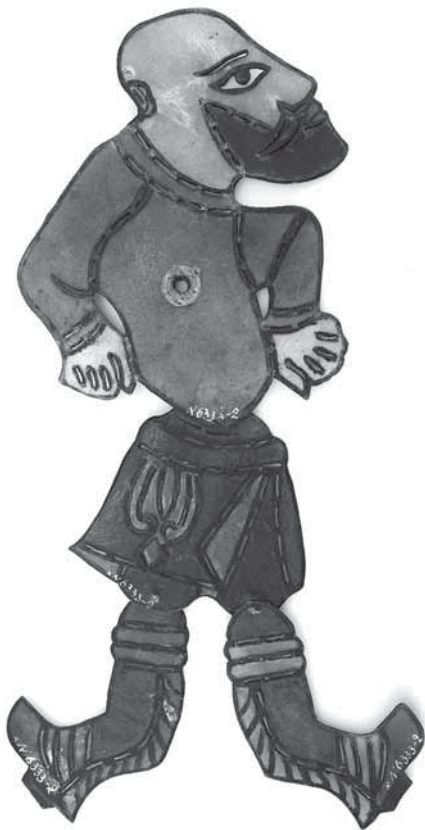
Каждая кукла сконструирована из нескольких подвижно скрепленных посредством веревочки или проволоки частей. На отдельных деталях фигур имеются небольшие круглые отверстия, в которые вставляются под прямым углом к освещенному экрану длинные палочки: с их помощью кукловод приводит куклы в движение.

По всей очевидности, не все куклы коллекции 6333 изготовлены одним мастером и в одно и то же время. Они различаются как техникой изготовления, так и размерами и окраской (некоторые из них более грубого рисунка и аляповатого колора).

В состав коллекции В.В. Протопопова входят куклы, изображающие Карагёза и Хаджейвата — двух главных персонажей турецкого теневого театра. Одна из кукол представляет сразу обоих героев сидящими в лодке с веслами в руках. Такая кукла обычно фигурирует в популярной в репертуаре театра

Карагёз пьесе «Лодка», сюжет которой заключается в перевозе разных пассажиров по воде, где роль перевозчиков играют Карагёз и Хаджейват.

В комплект кукол входят фигуры, изображающие разные типы женщин (*зенне*) — от танцовщицы с музыкальным инструментом в руке до знатной госпожи (*ханым*) в старинном богатом одеянии, с полупрозрачной вуалью на лице и с европейским зонтиком в руке. Представлена также фигура ночного сторожа (*бекчи*), охраняющего покой граждан: он в красном мундире с пуговицами и с фонарем в руке. Кукла, изображающая еврея (*йехуди*) одета в короткую полосатую одежду. Этот герой изображен в платке, края которого украшены кисточками, платок держится на голове с помощью обруча. Две куклы — представители темнокожей расы (*арап зенджи*), один из них играет на трехструнном музыкальном инструменте — *сазе*.



№ 6333-2. Кукла теневого театра *Карагёз*.

Верх: высота 13,3 см, ширина 9,5 см. Низ: высота 6,6 см, ширина 6,5 см. Длина ноги 8,2 см, ширина 2,4 см, длина ступни 4,5 см. Общая высота 27 см.

Без трости. Загрязнения, потертости, неровность красочного покрытия, небольшая деформация.



№ 6333-4. Кукла теневого театра *Карагёз*: Карагёз и Хаджейват в лодке.

Высота 11,5 см, ширина 7,8 см; высота шляпы 4,5 см, ширина 9,6 см; длина весла 5,8 см, ширина 2,4 см. Друг: высота 12,3 см, ширина 8 см, длина весла 5,8 см, ширина 2,4 см. Лодка: длина 24,7 см, высота в середине 5,3 см.

Без трости. Загрязнения, потертости, неровность красочного покрытия, небольшая деформация.

В среднем размер кукол колеблется от 32 до 35 см. Лишь одна фигура танцовщицы (№ 6333-7) достигает 47,1 см в высоту. Наиболее подвижна из всей коллекции кукла Карагёза (№ 6333-1), состоящая из девяти частей: 1) голова, 2) верхняя часть туловища, 3) нижняя его часть, 4–5) две ноги, 6–9) две руки, каждая из которых состоит из двух подвижных частей. Эта кукла включает деталь в виде кистей рук, держащих дубину. Именно такая кукла используется в пьесах, в которых Карагёз вступает в одну из своих многочисленных потасовок, когда удары дубины нередко направлены против его закадычного приятеля Хаджейвата.

Подвижностью отличается и фигура танцовщицы (№ 6333-7), изображенной в короткой пышной юбке. Она состоит из шести частей, включающих голову вместе с верхней частью туловища и руками на бедрах, нижнюю часть туловища в виде юбки, а также две ноги, каждая из которых состоит из двух подвижных частей, что обеспечивает возможность показать движение ног в танце. Остальные куклы в большинстве состоят из четырех частей. Наиболее статичны куклы Хаджейвата (№ 6333-5), знатной госпожи с зонтом (№ 6333-6) и женщины со струнным инструментом (№ 6333-8): они состоят всего из двух частей.



№ 6333-5. Кукла теневого
театра *Karagöz*: бей.

Верх: высота 16,4 см, ширина 10,4 см.
Низ: высота 13,4 см, ширина 8,5 см. Об-
щая высота 29,8 см.

Без трости. Загрязнения, потертости, не-
ровность красочного покрытия, неболь-
шая деформация, царапины.

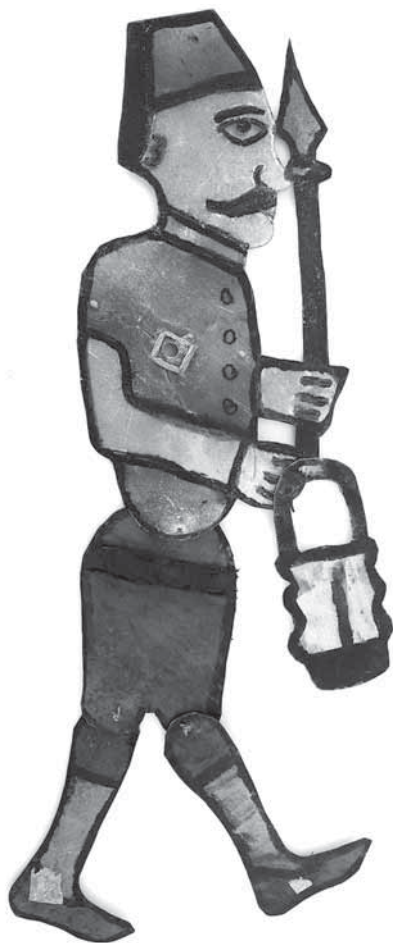


№ 6333-10. Кукла теневого
театра *Karagöz*: арап.

Верх: высота 20,6 см, ширина 8,1–10,5 см.
Низ: высота 7,8 см, ширина 6,5 см. Длина
ноги 10,4 см, ширина 3,1–3,3 см, длина
стопы 4,8 см. Общая высота 36,7 см.

Без трости. Загрязнения, потертости, не-
ровность красочного покрытия, неболь-
шая деформация, трещины.

В состав описываемой коллекции входят и образцы театральных декораций. Они закрепляются неподвижно на особом выступе, устроенном ниже рамы с холстом экрана. Декорация № 6333-15а изображает пейзаж из стилизованных деревьев и кустов. Ее высота 29,2 см, ширина 29,7 см. Декорация № 6333-15б представляет собой паровоз с тремя подвижно укрепленными колесами, окра-



шенный в зеленый цвет с желтыми полосами. Длина 28,4 см, высота 16,5 см.

Еще в 1930-е годы театр *Карагёз* активно функционировал в Турции. В настоящее время в связи с развитием театра европейского типа, кино и телевидения жизнь этого вида искусства угасает, хотя все еще предпринимаются попытки ее продлить. В основном они сводятся к искусственным попыткам оживления старинной народной традиции. Такие представления устраиваются преимущественно по заказу в различных культурных центрах, на научных симпозиумах и театральных фестивалях (часто за пределами Турции), чтобы дать представление о народной традиции турок. Случается, возрождают подобные спектакли и в национальных парках Турции, в праздничные периоды (чаще всего в дни Рамазана) как напоминание самим носителям культуры об их прошлом.

№ 6333-12. Кукла теневого театра *Карагёз*: сторож.

Верх: высота 16,8 см, ширина 5,8–9 см (с рукой). Низ: высота 7,9 см, ширина 4,9 см. Длина ноги 7,5 см, ширина 1,5 см, длина ступни 4,2 см. Фонарь: высота с рукой 7,7 см, ширина 3,5 см. Общая высота 30 см.

Без трости. Загрязнения, потертости, неровность красочного покрытия, небольшая деформация.

Библиография

- Алтан Ч. Победа современного турецкого языка // Курьер ЮНЕСКО. 1981 (декабрь). С. 11.
- Байбурин А.К. Семиотические аспекты функционирования традиционной культуры восточных славян: Автореф. дис. ... д-ра ист. наук. СПб., 1995. 32 с.
- Гасратян М.А., Орешкова С.Ф., Петросян Ю.А. Очерки истории Турции. М., 1983. 294 с.
- Гордлевский В.А. Избранные сочинения. М.: ИВЛ, 1962. Т. III. 588 с.
- Гордлевский В.А. Избранные сочинения. М.: Наука, 1968. Т. IV. 611 с.
- Дьяков Н.Н. Мусульманские братства Магриба в эпоху иностранной экспансии (XVI — нач. XX в.): Автореф. дис. ... д-ра ист. наук. СПб., 1995. 71 с.
- Львова Э.Л., Октябрьская И.В., Сагалаев А.М., Усманова М.С. Традиционное мировоззрение тюрок Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир / Отв. ред. И.Н. Гемуев. Новосибирск, 1988. 225 с.
- Мартинович Н. Турецкий театр «Карагёз». СПб., 1910. 110 с.
- Потапов Л.П. Алтайский шаманизм. Л., 1991. 321 с.

- Турецко-русский словарь. М.: ОГИЗ, 1945. 704 с.
- Фрейдберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. 605 с.
- Шпажников Г.А. Религии стран Западной Азии. М., 1976. 326 с.
- Асıraylı О. Türk Folklor Ürünü Yağmur Duasıyla ilgili Yapı ve Fonksion Sorunları // I Uluslararası Türk Folklor kongresi Bildirileri. Ankara, 1976.
- Aksit İ. Turkey. İstanbul, 1990.
- Arısoy S. Karagöz ve Folklor // I Uluslararası Türk Folklor Kongresi bildirileri. Ankara, 1977.
- Jakob G. Literaturgeschichte in Einzeldarstellungen. Heft 1. Das türkische Schattentheater. Berlin, 1900.
- Jakob G. Geschichte des Schattentheaters. Berlin, 1907.
- Kadınhanı S.H. Kurthasanlı Köyünde Yağmur Gelini ve Aydaş Aşı // TFA. 1978. No. 352.
- Köse M. Godu Godu (Kepçe Gelin) // TFA. 1965. No. 187.
- Krüger K. Die Türkei. Berlin, 1951.
- Muzaffer B. Gölpazarı'nda Kadınlar Yağmur Duası ve Lâkapları // TFA. 1967. No. 217.
- Nasrattinoğlu İ.Ü. Hacı Bektaş Veli'yi anma töreni ve açık oturum... // TFA. 1975. No. 316.
- Noyan B. Bektâî ve Alevîlerde Hukuk Düzeni (Düşünlük) // Uluslararası Türk Folklor Kongresi bildirileri. Ankara, 1976.
- Özbağdıç M. Ürgüp'te Yağmur Duası // TFA. 1965. No. 193.
- Roux J.P. La Turquie. P., 1953.
- Yener C. Hatay'dan gelenekler, tekerlemeler // TFA. 1975. No. 307.
- Yüksel A. Çocukların Yağmur Duası // TFA. 1965. No. 189.