

А. Л. ТРОИЦКАЯ

## ИЗ ИСТОРИИ НАРОДНОГО ТЕАТРА И ЦИРКА В УЗБЕКИСТАНЕ

Народный театр в Узбекистане, как и во всей Средней Азии, мало изучен. Кроме нескольких специальных статей по кукольному театру М. Ф. Гаврилова<sup>1</sup>, И. Мартиновича и статьи А. К. Боровкова о канатоходцах, имеется ряд заметок общего характера или же попутных упоминаний, среди которых нужно выделить особо очерки Н. С. Лыкошина и М. Алибекова<sup>2</sup>. Интересны заметки, встречающиеся в работах членов русских посольств и миссий в Бухарское и Кокандское ханства<sup>3</sup>. Имеется ряд заметок в работах А. Н. Самойловича и других лиц<sup>4</sup>, а также упоминания иностранных путешественников, как Шварц и Скайлер<sup>5</sup>. Тексты кукольного театра (по Ташкенту) изданы М. Ф. Гавриловым в указанной работе; стихи, поющиеся во время представления канатоходцев, опубликованы А. К. Боровковым. Такой богатый и яркий раздел народного театра, как скоморошество (кызыкчилик), почти не освещен в литературе. Встречаются лишь описания нескольких фарсов и опубликована единственная запись текста, изданного К. К. Юдахиним<sup>6</sup> (помещен также в узбекской хрестоматии по фольклору, составленной Зарифовым). Издано несколько сатирических песен, к ним можно отнести: песенку поэта Муками о Виктор-бае (издана Н. П. Остроумовым), которая распевалась по всей Ферганской долине; «Хивинскую сатиру на казак-киргизов» и «Вот вагонный пассажир» (изданные А. Н. Самойловичем). К сожалению, последняя опубликована только в переводе<sup>7</sup>. Из неизданных текстов необходимо

<sup>1</sup> М. Ф. Гаврилов, Кукольный театр в Узбекистане, Ташкент, 1928; И. Мартинович, Заметки о народном театре сартов, «Казанский музейный вестник», 1921, №№ 1, 2; А. К. Боровков, Дорвоз, Ташкент, 1928.

<sup>2</sup> Н. С. Лыкошин, Полжизни в Туркестане, П., 1916, стр. 325 и сл., 335 и сл.; его же, Народные развлечения у сартов, газ. «Русский Туркестан», 1900, №№ 10, 15, 17; его же, Чем развлекаются туземцы, «Ежедельник Турк. народного ун-та», 1918, № 2; Михаил Алибеков, Домашняя жизнь последнего кокандского хана Худаяр-хана, «Ежег. Ферг. обл.», т. II, 1903, стр. 94 и сл.

<sup>3</sup> И. И. Ибрагимов, Из Когана, «Турк. вед.», 1872, № 11; его же, Пять дней в Кокане, там же, № 20; его же, Русское посольство в Кокане, там же, № 16; В. В. Крестовский, В гостях у эмира бухарского, СПб., 1887, стр. 73 и сл.; Л. Ф. Костенко, Путешествие в Бухару русской миссии в 1870 г., СПб., 1870, стр. 73 и сл.

<sup>4</sup> А. Н. Самойлович, Туркестанский устав рисоля цеха артистов, Материалы по этнографии, т. III, вып. 2, Л., 1927, стр. 53 и сл.; его же, Этнографические мелочи из дневников путешествовавшего по Туркмении, «Живая старина», вып. 1, 1908, стр. 123—124; М. Г., Сартовский национальный театр, «Турк. вед.», 1919, № 25.

<sup>5</sup> F. Schwarz, Turkestan, die Wiege der indogermanischer Völker, Freiburg, 1910, стр. 298—299; E. Schuyler, Turkistan, Notes of a Journey in Russian Turkistan, London, 1876, т. I, стр. 137.

<sup>6</sup> К. К. Юдахин, Из среднеазиатского турецкого народного драматического творчества, «Сб. Турк. восточн. ин-та», Ташкент, 1923, стр. 143—145.

<sup>7</sup> А. Н. Самойлович, Хивинская сатира на казак-киргизов, Записки Вост. отд. Русского археологич. об-ва, 1910, т. XX, стр. 52 и сл.; его же, Вот вагонный пассажир. Записки Вост. отд., т. XIX, вып. IV, 1910, стр. 0159—0160.

упомануть записи пьес кукольного театра М. С. Андреева (Хива), П. И. Гончаровой и В. А. Шишкина (Бухара).

Планомерное изучение народного театра Узбекистана было начато по инициативе А. А. Семенова в 1936 г. Научно-исследовательским институтом искусствознания Узбекской ССР. Начиная с 1936 г., был организован ряд экспедиций под моим руководством в Ферганскую долину<sup>8</sup>. В работах по записи текстов принимали участие научные сотрудники Института тт. Кадыров и Талас, аспирантка Института языка

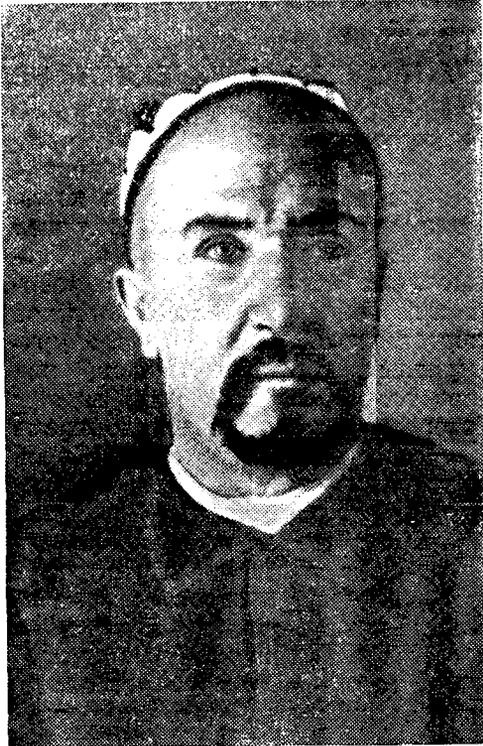


Рис. 1. Старейший из кызыкчи Юсупджан Шакарджанов

и мышления им. Н. Я. Марра т. Камилова, сотрудники журнала «Муштум» тт. Расулев и Мумтаз; ряд текстов записан мной. Записи текстов велись под моим руководством. Мной же была проведена работа по выявлению репертуара, а также собран материал по всем видам народного театра, цеху артистов и их тайному языку — абдолтили. Сведения собирались у артистов народного театра. Главными осведомителями были: Юсупкызык Шакарджанов, ныне покойный Гафурджан Ташматов, Рафик-ата Гаибов, получившие ныне звания народных артистов ученики Юсупкызыка — Сулейман-кары, Мамаджан Махсум, Исман-кары, Ибрагим Тешабаев, Ака-бухор и другие. К проверке и уточнению собранных материалов, а также редактированию записанных текстов был привлечен народный артист Юсупджан Шакарджанов, старейший из кызыкчи (скоморох, комик), хранитель репертуара народных комиков и острословов, один из самых крупных и талантливых артистов, яркий и самобытный, долгое время выступавший в бывшей придворной труппе последнего кокандского хана Худояра (1862—1876).

Народный театр в Узбекистане разнообразен и богат. Он представлен кукольным театром двух видов — типа «Петрушки» (кўл кўгибчоқ) и марионеток (чодир хайёл), а также народными комиками-острословами кызыкчи с их фарсами-гротесками. К народному же театру, вернее цирку, относятся различные виды акробатики и жонглирования, как то: канатоходцы — дорвоз и симдор, работающие на канате и туго натянутой проволоке; ходулеходы — ёгочоёк; танцоры-акробаты, жонглирующие пудовыми глиняными чашками — тогоравоз и глиняными кувшинами — кўзавоз; жонглеры с фарфоровыми чашками (коса и пиала), так называемые чинни ўйини; акробаты — муаллакчи и «гута-

<sup>8</sup> См. А. Л. Троицкая, Ферганская театральная экспедиция, «Сов. этнография», 1937, № 1, стр. 163 и сл.

перчевые мальчики» — бесуяк или зангбоз; фокусники — найрангбоз; дрессировщики медведей и коз; фейерверщики — мушкаврз.

Артисты народного театра, включая музыкантов и певцов, составляли цех, называемый касаба-и созанда или мехтарлик. Цех артистов и музыкантов существовал местами до 1926 г.; впоследствии артисты народного театра вошли в Союз работников искусства<sup>9</sup>. Цех имел свой статут — рисоля, частично опубликованный А. Н. Самойловичем в указанной выше работе; рисоля содержал преимущественно легенды с происхождением музыкальных инструментов, правила пользования ими, изложение основных догматов веры<sup>10</sup>. Как и во всех средневековых ремесленных статутах, в рисоля приводятся легенды о божественном происхождении музыкальных инструментов, а в более поздних списках — легенды о происхождении различных видов народного театра. Тексты рисоля, которые во время работ по изучению народного театра удалось скопировать, являются несомненными переводами с персидского или таджикского.

Цех артистов и музыкантов, как и среднеазиатские ремесленные цехи, имел четкую структуру с хорошо разработанными правилами поведения, которым они должны были беспрекословно подчиняться. Цех состоял из мастеров — уста и учеников — шогирд. Во главе цеха стоял выборный старшина — мехтарбоши, называемый обычно в просторечии метарбоши или металбоши. Старшиной обычно избирали наиболее искусного и пользующегося всеобщим уважением артиста, большей частью музыканта. Избранного старшину утверждала местная администрация в лице тысяцкого — мингбоши, так что старшина цеха являлся не только его главой, но и официальным представителем местной администрации. На обязанности мехтарбоши лежало: комплектовать группы из артистов и музыкантов, направлять артистов на работу, служить посредником при найме, следить за правильностью раздела выручки артистов между собой по установленным долям или паям, заведывать кассой цеха, давать иногородным артистам разрешение выступать, организовывать и содержать чойхона, называемую корхона (дословно «мастерская»), в которой происходил наем артистов; здесь же решались различные вопросы, разбирались споры, ссоры и недоразумения; мехтарбоши должен был выполнять в цехе различные распоряжения местной администрации.

Артисты народного театра выступали на народных празднествах — сайил, на вечерних гуляниях во время месяца рамазана — бозоршаб, на мужских пурушках — гап и на различных семейных празднествах — тўйи. Сайил устраивались обычно за городом весной во время весеннего равноденствия, во время иранского нового года — ноуруз. Сайил были своего рода весенними ярмарками. Особенно многолюдно и пышно обставлялись они в Бухаре, где почти все мужское население города переселялось к загородному дворцу эмира — Шир-будун. Там в большом саду, окруженном стенами, в строгом порядке, с соблюдением чинов и рангов, разбивались палатки эмира, его сановников, чиновников и придворных. За стенами ставили палатки богатые купцы, затем тянулись ряды палаток мелких торговцев и ремесленников. Сайил в Шир-будуне длился до месяца. Вечерами происходили гулянья. Все богато иллюминировалось плашками. Шли процессии бачей, как бы плывущих в челноках. Зрителей развлекали артисты народного и придворного театра.

В месяце рамазан, во время мусульманского поста рўза, когда большинство обращало ночь в день, происходили еженощные гуляния.

<sup>9</sup> Сведения о цехе артистов и музыкантов излагаются вкратце, так как мной по этому вопросу подготовлена к печати специальная работа.

<sup>10</sup> Ср. М. Гаврилов, Рисоля сартовских ремесленников, Ташкент, 1912.

В Ташкенте они устраивались в Шейхантауре, в Самарканде — в саду, около мавзолеев Шах-и-зинда, в Коканде на базаре в Чорсу. Чойхона были полны народа. Бойко шла торговля. Выступали кызыкчи, фокусники, музыканты, певцы и бачи.

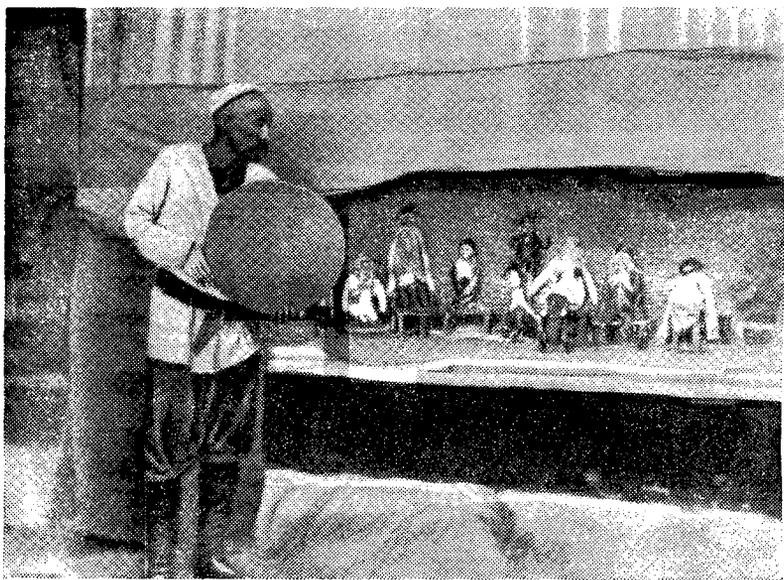


Рис. 2. Представление театра марионеток — чодир хаёл; г. Маргелан, 1936

Музыкантов, певцов и кызыкчи часто приглашали на мужские пирушки — гап. В Узбекистане, как и в равнинном Таджикистане, су-



Рис. 3. Типы кукол: посредине хан, по бокам танцовщицы, справа метельщик; г. Маргелан, 1936

ществовало несколько форм мужских компаний, своего рода клубов: джўра и тўкма. В первых собирались поочередно друг у друга (раз в неделю) на пирушки — гап, устраиваемые за счет одного из членов компании. В джўра объединялось от 5 до 20 мужчин. Гап каждый из участников джўра устраивал обычно у себя на дому. В тўкма объеди-

нялись обычно зимой. Члены тўкма ежедневно собирались в свою мехмонхона<sup>11</sup>, где проводили вместе вечера. Артистов народного театра, особенно музыкантов, певцов и кызыкчи, приглашали на мафтона (муфтахона) базм — пирушки муллабачей (студентов мадрасы).

Основной статьёй дохода народного театра, дававшего ему средства к существованию, были тўй. Семейные торжества узбеков носят общественный характер. Даже на самый скромный и бедный тўй приглашались все жители квартала, в котором происходило семейное торжество<sup>12</sup>. На бедных тўй выступали обычно бубнист и сурнайчи (сурнай — духовой инструмент типа гобоя). Иногда нанимали карнайчи (карнай — медная труба длиной до двух метров), а также какой-нибудь небольшой состав актеров (кукольников, ходулеходцев, кызыкчи и др.). У баев празднество обрезания принимало грандиозные размеры и выливалось в массовые гуляния-ярмарки. Обычно к богатому байскому тўй присоединялись несколько (до десятка) менее зажиточных семей, также совершавших обрезание своим сыновьям. Тўй длился до 15 и больше дней. Собиралось несколько тысяч гостей, съезжавшихся со всего округа. О тўй объявляли специальным шествием, например в Ферганской долине. Впереди шли музыканты и певцы, за ними бачи в лодках, далее верхом на лошади кызык, изображавший блюстителя нравов — райса. Шествие замыкали арбы с музыкантами, канатоходцами и прочими артистами народного театра<sup>13</sup>.

Существовали придворные труппы артистов народного театра, находившиеся в ведении ханов и эмиров. Такие труппы были в Коканде, Бухаре, Хиве. В Кокандском ханстве придворные артисты жили у себя, но ежедневно с утра должны были являться к хану с утренним приветствием — саломлик и ожидать его приказаний. Фактически они проводили весь день в ханском урде и только ночевали дома. Хотя артисты придворных трупп и входили в общий цех — созанда, они не пользовались посредничеством старшины цеха. Придворные артисты получали пищу и одежду от хана, подарки за хорошие выступления и подачки от сановников за мелкие услуги. Наряду с мужскими придворными труппами существовали и женские, состоящие из шутих, музыкантш, певиц и танцовщиц, обслуживавших ханский гарем. Во главе женской труппы (женщины в цех не входили) стояла пожилая, опытная шутиха — датхо. При Худояр-хане женской труппой заведывала Иклим-датхо. При ханском дворце был балет из бачей, находившийся в ведении опытного руководителя — голип.

Худояр-хан сделал из народного театра доходную статью. По свидетельству Н. Петровского, Худояр-хан «сделал регалией пляски скорморохов, вождение медведей, игры фокусников, поручив это занятие своим людям, или отдав их в аренду за известную плату»<sup>14</sup>. Это свидетельство подтверждается воспоминаниями стариков (Юсуп-кызык и др.), которые рассказывают, что, когда сановник или богач устраивал тўй, то они подавали хану челобитную с ценным подарком, прося отпустить на тўй труппу артистов. В виде особой милости хан отправлял свою женскую труппу для увеселения женщин. В таких случаях женскую труппу, как правило, отвозили на арбах поздней ночью и так же привозили обратно во дворец.

<sup>11</sup> Мехмонхона — гостиная, помещение для гостей на мужской половине дома.

<sup>12</sup> Особенно торжественно справлялось обрезание — хатна тўйи.

<sup>13</sup> О празднествах узбеков 2-й половины XIX — начале XX в. мной подготовлена к печати специальная работа, вследствие чего в настоящей статье о них лишь вкратце упоминается. Ср. также Н. С. Лыкошин, Полжизни в Туркестане, П., 1916, стр. 344; И. И. Брагимов, Пять дней в Кокане, «Турк. вед.», 1872, № 20; Таарих Шахрохи, История владетелей Ферганы. Сочинение Моллы Ниязи Мухаммед бен Ашур Мухаммед Хокандца, изд. Н. Н. Пантусовым, Казань, 1885, стр. 324 и сл.

<sup>14</sup> Очерки Кокандского ханства, «Вестник Европы», кн. 10, 1875, стр. 714.

\* \* \*

Среди артистов народного театра, как и у средневековых гистрионов, не было резко выраженной специализации, и искусство было синкретично. Как правило, почти все артисты народного театра умели играть на том или ином музыкальном инструменте, часто на нескольких. Кызыкчи должны были уметь хорошо танцевать и исполнять ряд акробатических номеров. Конферансье кукольного театра — корпармон часто был одновременно кызыкчи. Кукловод мог быть одновременно музыкантом, ходулеходом, жонглером и т. п.

Канатоходство было более специализировано. Канатоходцы воспитывались в нескольких центрах Средней Азии. Здесь они проходили курс обучения под руководством опытного мастера, а затем разбредались по всему краю в поисках заработка. Центром канатоходства были селения Ассаке и Кува в Ферганской долине, а также город Ташкент. Канатоходцы вели бродячий образ жизни. Так, например, в Хронике хивинских ханов, в туйнома, посвященной описанию праздника обрезания, устроенного Алла-кули-ханом своему сыну в 1826 г. в Хорезме, описывается выступление двух канатоходцев — кашгарца и ферганца<sup>15</sup>. Повидимому, такая же специализация канатоходства была в Иране, Турции и на Кавказе. На Кавказе, например, канатоходцами славилось с. Цудахар в Дагестане, откуда канатоходцы расходились по всему Кавказу, заходили и в Среднюю Азию.

Явление синкретизма у артистов народного театра отмечает Р. А. Галунов в Иране<sup>16</sup>.

Представителями акробатического искусства в Узбекистане являются муаллакчи (акробаты) и так называемые бескостные — бесуяк. Первые развлекают публику несложными сальтомортале. Виденные мной муаллакчи выступали в клоунских костюмах и, повидимому, заимствовали ряд приемов из русского цирка. Вторые доводят гибкость тела до совершенства, свободно перегибаются до земли через спину, просовывая голову между ног, и ходят на руках, скрестив ноги за шей. Они напоминают «резиновых» мальчиков европейских цирков. Их приемы, возможно, частично заимствованы от китайских мальчиков-акробатов, которые часто заходили в Узбекистан и Среднюю Азию с бродячими фокусниками-китайцами. Старики — мастера народного театра утверждают, что прием изгибания через спину и просовывание головы между ног взят от китайцев, которые, изогнувшись, поднимали поставленную на земле чашку. Во время туй бесуяк и бачи, изогнувшись через спину, поднимали веками глаз монету, брошенную на землю или в таз с водой.

Еще в начале нашего столетия существовали акробаты, так называемые зангбоз, проделывающие всевозможные упражнения с ножами. Этот вид акробатики, повидимому, тождественен с тем, о котором упоминает Шарден, видевший его в Персии<sup>17</sup>. Наряду с этим у таджиков есть танцоры — зангбоз, пляшущие с бубенцами, навязанными им на ноги и руки. К одному из видов акробатического искусства нужно отнести танцоров — жонглеров с глиняными сосудами — того-равоз и кўзавоз, который, танцуя с кастаньетами, заставляя тяжелый сосуд передвигаться по всему телу: со спины на шею, голову, лоб и опять на спину.

<sup>15</sup> Мунис и Агехи, Фирдаус-ул-икбал, рукопись Инст. вост. рукописей Академии Наук Узб. ССР, № 5364, л. 663. Любезно указана мне А. К. Боровковым.

<sup>16</sup> Р. А. Галунов, Народный театр Ирана, «Сов. этнография», 1936, № 4—5, стр. 58.

<sup>17</sup> Voyages du chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient, Rouen, t. IV, 1723, стр. 131.

В Ферганской долине имеется особый вид жонглирования с фарфоровыми чашками (коса и пиала), так называемое чинни ўйини. Артист искусно жонглирует чашкой, быстро вращающейся на заостренной палочке. Высоко подбрасывая чашку в воздух, ловит ее на палочку; ставит палочку с вертящейся чашкой себе на нос, лоб; ловит чашку, бросая ее через ногу, и т. п. Повидимому, этот вид искусства занесен в Среднюю Азию из Китая кашгарцами. Виденный мной жонглер рассказывал, что он наблюдал на базаре кашгарца, выступавшего с чинни ўйини, запомнил его приемы и начал упражняться дома. Разбив по его словам, с арбу чашек, он достиг виртуозности.

Ходулеходство — ёгочоёк состоит из ряда упражнений на высоких ходулях (вышиной до трех метров), которые артист привязывает к

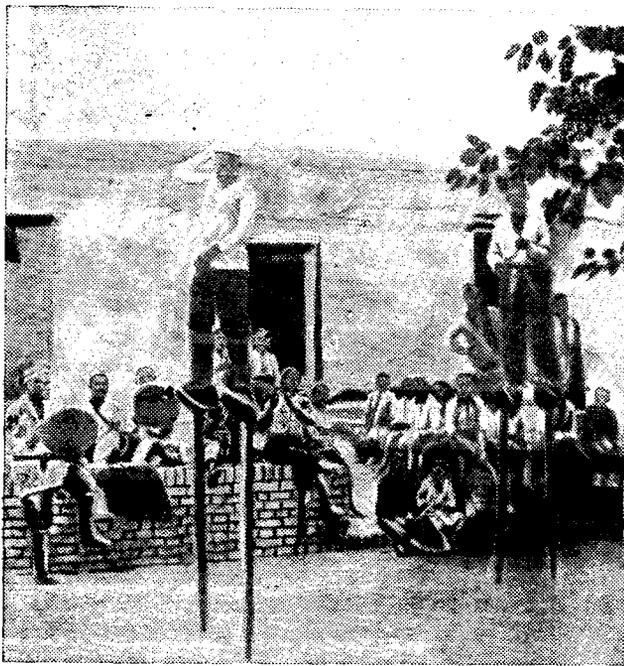


Рис. 4. Ходулеходцы; г. Маргелан, 1936

ногам. Он на них прыгает, танцует, бегаёт, играет на духовых инструментах (сурнай и карнай), кружит над головой обруч, в который ставит чашку с водой и чайник; берет из толпы ребенка и танцует с ним. Ёгочоёк были широко распространены по всему Узбекистану. В Среднюю Азию попадали ходулеходцы из Афганистана, и многие узбеки учились у них этому искусству. Возможно также, что ходулеходство занесено в Среднюю Азию цыганами из Индии. Интересно в этом отношении свидетельство Султана Бабура (1497—1530), который, сравнивая ходулеходцев Ферганы с индийскими (Агра) и описывая их выступления, называет и тех и других бозигарлар (фигляры) и одновременно люлилар, т. е. люли<sup>18</sup>.

Что касается последнего термина, то он употребляется в значении «уличный певец», «нищий» и является также самоназванием одной из групп среднеазиатских цыган. В Иране слова люли и лури, судя по толковым персидским словарям (Бурхан-и и кат'и и Гияс-ул-лугат), имеют те же значения. На основании свидетельства Бабура, употреб-

<sup>18</sup> Бабер-наме, Изд. Ильминского, Казань. 1857, стр. 306—307.

ляющего слова бозигарлар и люлилар как синонимы, можно предположить, что в XV—XVI вв. цыгане выступали в Ферганской долине как фигляры и акробаты. Подтверждение тому, что в Средней Азии в XVII в. и позднее слово люли употреблялось в значении цыган, мы находим у Абулгази (1643—1663), который, рассказывая про Нур Мухаммеда, упоминает, что последнего звали люли-бачча, так как он был сын 'Абдул-хана и цыганки.

Среди цыган Средней Азии мной не встречено занятий подобного рода, однако публичные пляски мальчиков-цыганят под аккомпанемент ситра — сапоил встречаются в Ферганской долине. Среди цыган Средней Азии много танцоров, музыкантов и певцов. Аналогичное явление наблюдается среди персидских, закавказских и турецких цыган. К. П. Патканов пишет, что закавказские цыгане, живущие по р. Гёкчай в Бакинской губернии, промышляют между прочим пением и пляской: «без их музыкантов (хуккабоз)<sup>19</sup>, хороших певцов (ченгчи) и танцующих мальчиков (мютриф) не обходится ни одна татарская свадьба». Тот же факт отмечен им в отношении турецких цыган: «Единственное занятие их заключается в том, что мальчики ходят по свадьбам и танцуют в женском платье<sup>20</sup>. Подобные же мутриб были среди персидских цыган. Профессия мутриб была, повидимому, настолько развита среди цыган, что одно из подразделений закавказских цыган называется этим именем<sup>21</sup>.

На тесную связь между артистами народного театра Узбекистана и среднеазиатскими цыганами указывает большое сходство тайного языка цыган — арабча с арго цеха артистов и музыкантов — абдолтили, имеющих до 50% общих слов<sup>22</sup>.

Что касается фокусников — найрангбоз, то их фокусы состоят из игры с шариками, перекатывающимися из-под одной опрокинутой медной чашечки под другую, из глотания огня, забивания рта клочками бумаги или ваты и вытягивания затем изо рта длинной бумажной ленты или нитки, жонглирования металлическими кольцами, которые сплетаются, переплетаются, сцепляются между собой, образуя различные фигуры; сюда же относится волшебный сосуд, из которого вода течет и останавливается по приказанию фокусника, волшебная книга, в которой на чистых листах появляются надписи и рисунки (книга называется кашмир китоб) и т. д. Фокусники постоянно бродят. Виденный мной фокусник побывал не только в различных городах Средней Азии, но и в Кашгаре и Афганистане. В Бухаре найрангбоз, помимо обычных фокусов, варили плов из горсти пыли. Фокусы, показываемые в Узбекистане, во всех деталях совпадают с персидскими, описанными Ю. Н. Марром<sup>23</sup>. Среди них, повидимому, есть много китайских, как, например, с шариками и чашками.

В Узбекистане существовал балет бачей, танцующих в лодках — оташ-кема или кема уйини. Лодка устраивалась следующим образом: делали легкую деревянную раму в форме челнока с круглым отверстием посередине; над отверстием устанавливали кулол на четырех столбиках, заканчивающийся полумесяцем; челнок богато украшался тканями, которые покрывали поверхность рамы и свисали с боков до земли; на носу челнока вытаскивали головку дракона. Бача влезал в отверстие в челноке и удерживал его на уровне талии при помощи помочей, прикрепленных к челноку. Впереди перед бачей клали фальши-

<sup>19</sup> Основное значение слова хуккабоз — фокусник, жонглер.

<sup>20</sup> К. П. Патканов, Цыганы, СПб., 1887, стр. 74—75.

<sup>21</sup> Основное значение слова мутриб — музыкант, певец, плясун.

<sup>22</sup> См. А. Л. Троицкая, Абдолтили — тайный язык цеха артистов и музыкантов, Сов. востоковедение, т. V, 1948, стр. 251 и сл.

<sup>23</sup> Ю. Н. Марр, Кое-что о Пэплэван кэчэлэ и других видах народного театра в Персии, сб. «Иран», т. II, 1928, стр. 82.

вые ноги, так что получалась полная иллюзия сидящего в лодке человека. Оташ-кема богато украшали фонариками. На богатых туй и ханских празднованиях бачи выступали вереницей, плавно покачиваясь, подражая движению плывущих лодочек. Впереди этой процессии скакал всадник на «горячем жеребце» (на деревянной лошадке) — аспак, разгоня толпу и очищая дорогу для процессии из оташ-кема.

Привожу описание танцев бачей в лодках, данное И. И. Ибрагимовым, видевшим их в Коканде при дворце Худояр-хана: «В Кокане пляшущие бачи поддерживают руками у пояса картонную лодку. Искусный бача должен уметь быстро и ловко кружиться на месте. Мальчишки по двое подходили к террасе (где сидел хан.— А. Т.), кружились поодиночке и, отвесив поклон, отходили. Некоторые, отойдя на несколько шагов, садились на небольшой табурет, прикрепленный снизу к лодке; тогда два старика, стоявшие тут же, с палками в руках, поспешно подбегали и показывали вид, будто они сталкивают вставшую на мель лодку». «Наконец, мели благополучно пройдены, бачи встали в ряд и попарно прошли мимо хана кругом площади»<sup>24</sup>. Балет бачей в лодках заимствован у китайцев при Худояр-хане. Ибрагимов<sup>25</sup> по этому поводу сообщает следующее: «Султан-бек (сановник Худояр-хана.— А. Т.) рассказывал, что это нововведение (бачи в лодках.— А. Т.) сделано по приказанию хана, в подражание китайским танцам. Купцы, бывавшие в Китае, рассказывали хану, что там зимою пляшут на льду танцовщицы, с лодками у поясов, и хан, любитель всевозможных увеселений, нашел необходимым ввести подобные же пляски». На женской половине ханского дворца также выступали танцовщицы в лодках<sup>26</sup>.

Подтверждение факта заимствования у китайцев танца в лодках мы находим у П. Ровинского, видевшего эти танцы во время фонарного праздника китайцев в Монголии (Урге) и давшего их описание. «В ворота входят 6 лодок: они изображают из себя фантастических рыб и украшены не менее фантастическими травами и цветами; сверху балдахины, с боков фонари. В каждой лодке сидит человек: собственноручно стоит, пролезши через дыру в дне лодки, и таскает ее на себе, но ног не видно, потому что лодка до низу завешана. Впереди идет какой-то старик в изодранном кафтанишке и в шляпе. Он бегаёт по двору, семенит ногами, держа весло так, как будто правит им в лодке»<sup>27</sup>.

Сопоставление этих двух описаний показывает, что действительно танцы бачей в лодках были заимствованы у китайцев и соответственно приспособлены к среднеазиатским условиям. Из Кокандского ханства, возможно, они были заимствованы Бухарой, где также в шествиях принимали участие оташ-кема. С падением Кокандского ханства кема уйиши вошла в состав народного театра и ни один богатый туй не обходился без них. В 1935 г., во время районного праздника в Коканде, цыганский колхоз «Большевик» устроил оташ-кема, имевшую очень большой успех.

Всадник на деревянной лошадке, едущий перед флотилией бачей в челноках, отражает, повидимому, пережиток комической пляски, существовавшей некогда в долине и сохранившейся лишь среди припамирских таджиков<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> И. И. Ибрагимов, Пять дней в Кокане, «Турк. вед.», 1872, № 20.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> См. Михаил Алибеков, Домашняя жизнь последнего кокандского хана Худаяр-хана, «Ежегод. Ферг. обл.», т. II, 1903, стр. 97.

<sup>27</sup> П. Ровинский, Мои странствования по Монголии, «Вестник Европы», 1874, № 7, стр. 303.

<sup>28</sup> См. Arwed Schultz, Die Pamir Tadschik, Giessen, 1914, стр. 83—84; Георг Гоян, Театр, рожденный Октябрем, Сталинабад, 1943, стр. 8, 11. Мими-

Наиболее богатым, ярким и разнообразным видом народного театра в Узбекистане, собственно театра как такового, является скоморошество — кызыкчилик. Нами собран материал по скоморошеству Ферганской долины, сведений же о скоморохах Бухары и Хорезма почти нет. В Ферганской долине существовала школа кызыкчи, ведущая свое начало от Бедешима, придворного кызыкчи Омар-хана (1809—1822). При Худояр-хане, благодаря тому, что весь народный театр был в его ведении и сам он был любителем всевозможных увеселений, создавалась довольно значительная труппа кызыкчи, репертуар которой все время пополнялся. Во главе труппы стоял Зокир-гоу, пользовавшийся большим влиянием при дворе хана. Ферганский кызыкчилик был искусством, требующим длительного, долголетнего обучения. Период ученичества длился до 10 и больше лет. Учитель передавал ученику не только профессиональные знания, но и воспитывал в нем умение держаться в любом обществе и не теряться ни при каких обстоятельствах, так как от хорошего кызыкчи требовалось умение пошутить даже в самые трагические минуты жизни.

Интересен рассказ Юсуп-кызыка о своем учении у Сады Махсума, бывшего придворного кызыкчи. Обычно кызыкчи сами подбирали себе учеников из бойких мальчиков, проявивших способность к острословию. Занятия происходили в лавке Сады Махсума, где он торговал изделиями из тыквы. Здесь он читал им лекции, как вести себя в различных слоях общества, обучал их острословию, знакомил с сюжетами фарсов, заставлял запоминать и придумывать игру слов. Жестикуляции, мимике он учил их днем в такия (притон для наркоманов), когда посетителей не было. Там он репетировал с ними маленькие сценки, заставлял несколькими умелыми жестами и штрихами передать тот или иной тип, изобразить в карикатурном виде то или иное лицо. Сады Махсум ходил с учениками на туй, где они выступали с маленькими постановками, заставлял их принимать участие в острословии. Кызыкчи, прошедший хорошую школу, по словам Юсуп-кызыка, отличался от самоучки тем, что последний не знал трех вещей: 1) туртки емаган, т. е. его не одергивал учитель, 2) таалим бермаган, т. е. он не проходил курса обучения, 3) корхона кўрмаган, т. е. не работал в коллективе.

Так как кызыкчи приглашались в различные слои общества, начиная с верхушки до низов, то от них требовалось знание этикета, который в мусульманском феодальном обществе был строго разработан. По словам Юсуп-кызыка кызыкчи должны были знать: этикет ханского дворца — *урда адаби* (адаби), этикет высших богословских школ — *мадраса адаби*, правила гостеприимства, а также уметь держать себя в *мехмонхона* (гостиных). Кызыкчи должен был владеть искусством *корпармонлик* (ведущего труппы) и уметь подобрать программу увеселений. На эти темы учитель читал своим ученикам, по выражению Юсуп-кызыка, целые лекции.

Искусством *корпармонлик* овладевали далеко не все кызыкчи. Корпармон должен был уметь направить действие фарса, основанного в значительной мере на импровизации, подобрать программу увеселений, соответствующую вкусам и интересам собравшихся. Корпармон во время выступлений труппы намечал музыкально-вокальные номера, подбирал соответствующие фарсы, давал направление острословию. По словам Юсуп-кызыка, кызыкчи приходилось иметь дело с самыми раз-

ческие пляски на деревянной лошадке и скачки скоморохов существовали в Англии. В XVI — начале XVII в. *hobby horse* занимала одно из центральных мест во время майских празднований. В живописи на окне дома Джорджа Толлета в Бетли в Стаффордшире помещено изображение *hobby horse* рядом с мавританским танцем (см. Шекспир, изд. Брокгауза и Эфрон, СПб., 1904, т. 3, стр. 551, т. 5, стр. 463).

нообразными людьми и нужно было уметь понравиться каждому. И, действительно, они это умели. Кызыкчи были народными любимцами, и ни одно собрание не обходилось без них. Смелая выходка, едкая насмешка облетали всю Фергану. Кызыкчи были силой, с которой считались. Если с кем-нибудь из власть имущих случалось что-нибудь смешное, то он, боясь стать посмешищем Ферганы, заискивал перед кызыкчи, грозил, а если его все же высмеивали, — мстил. Кызыкчи были независимы, смелы, подчас дерзки. Политические партии старались привлечь их на свою сторону. Хань, учитывая находчивость кызыкчи и их умение изобразить любой тип, засылали их шпионами в ставки врагов. Духовенство и ишаны не переносили кызыкчи, стараясь возбудить против них гонения. Кызыкчи платили им той же монетой, зло высмеивая их в своих фарсах.

Иногда кызыкчи вместе с другими артистами народного театра подвергались гонениям, как это было при Малла-хане (1858—1862), который запретил какие бы то ни было выступления народного театра, как не соответствующие шариату. Артисты народного театра забились в подполье, собираясь в притонах наркоманов — такияхона. Здесь в дни гонений ими было создано много новых песен и мелодий, которые исполняются теперь только в такияхона под действием наркотика. Малла-хан приказал зарезать 40 баччабоз вместе с бачами и положить их трупы друг на друга на базарной площади. Им же был повешен знаменитый певец Зебо-пари, который пел, идя на казнь, надеясь на помилование.

Для находчивости и смелости кызыкчи характерен следующий случай. Во время праздника, устроенного по случаю обрезания Урманбека, Худояр-хан ежедневно предлагал кому-нибудь из сановников устроить улок (конное состязание из-за туши козла) в честь Урманбека. Улок требовал больших расходов. Однажды хан обратился к Зокир-ишану, придворному кызыкчи, с этим же предложением. Зокир-ишан, человек не богатый, ответил, не задумываясь: «Какие тут скачки, когда дети мои сами скачки!» (т. е. требуют больших расходов). Хан разгневался и выгнал всю труппу из урды, запретив им выходить из дома и выступать. Пробыв несколько дней в таком заточении, кызыкчи однажды ночью прошли по крышам домов, собрались у Зокир-ишана и от имени своих жен написали хану челобитную о помиловании. Хан, возвращаясь со скачек, увидел на дороге группу женщин с детьми на руках. Женщины протягивали ему челобитную. Хан приказал взять прошение и просмотрел его. «Хорошо, пусть работают, где хотят, голько не показываются мне на глаза», — сказал хан. Женщины откинули лицевые покрывала... Хан узнал своих кызыкчи, расхохотался и отправил их опять в урду.

Останюлось вкратце на острословии аския, знание которого для кызыкчи было необходимо. Существует несколько видов острословия (до 7). Самое распространенное из них — аския (шутка, сказанная экспромтом, острословие). Тема для аския может быть любая: похороны, свадьба, арба, лампа, крестьянство, спекуляция и т. п. Шутки и насмешки, сдобренные в значительной мере двусмысленностями, говорятся экспромтом, причем участники аския высмеивают недостатки и слабости друг друга. Обычно острословов — аскиябоз тесным кольцом окружают слушатели, хохочущие до упаду.

Аския устраивают в чойхона, во время вечеринок. Искусство аския дается большой и длительной тренировкой. Есть специалисты аскиябоз, как слепой Ирка кари, Мамад Юнус и другие. Хорошо натренированные аскиябоз могут шутить даже в минуты тяжелого личного горя. Мне приходилось наблюдать людей, только что получивших известия о смерти близкого человека, которые со слезами на глазах могли вести аския на тему о покойниках и смерти. Умирающий Сады Махсум зате-

ял аския со своим учеником Юсуп-кызыком о своей приближающейся смерти, обещая позвать его, когда на том свете будет устроен богатый туй. Не успел Юсуп-кызык отойти, как тот умер.

Помимо профессионалов аскиябоз и кызыкчи есть много любителей аския, занимающихся острословием в мужских компаниях — джұра и тўкма.

Аския, повидимому, под названием нуктэ бытовали и в Иране. Так, Березин пишет: «Главная способность их (персов.— А. Т.) заключается едва ли не в остроумии. Большею частью оно тратится на срамословие. Целое звание «люти» содомитов отличается остроумиями «нуктэ» дурного вкуса, и каждый из членов этого несчастного общества старается превзойти один другого»<sup>29</sup>.



Рис. 5. Сцена из фарса «Заркокуль»

Существовали и другие формы острословия, сейчас почти уже забытые, а именно: сапсата, основанное на игре слов (основное значение сапсата — болтовня), рифмование остроты, ухшаттим (я вас принял за...), афсона, основанная на умении придумывать остроумные небылицы. Все эти формы остроумия носят характер шуточных диалогов.

Несколько особняком стоит искусство тутал — говорить небылицы. Сейчас это искусство уж забыто, и помнят его лишь Юсу-кызык и немногие старики. Туталчи играли большую роль при ханском дворе. Обычно туталчи наговаривал небылицы засыпающему хану. Ведя рассказ в фантастически причудливой форме, туталчи, пользуясь благоприятным моментом, вплетал в небылицу просьбу о каком-нибудь лице, напоминал об узнике, томящемся долгие годы в зиндане (тюрьме), оговаривал кого-нибудь и т. д. Туталчи получали большие взятки, им делали ценные подарки, чтобы они довели до сведения хана тот или иной

<sup>29</sup> И. Березин, Путешествие по Северной Персии, Казань, 1852, стр. 268.

случай, упомянули о ком-нибудь. При Худояр-хане известным туталчи был Зокир-гоу (Зокир-ишан).

Фарсы, разыгрывавшиеся кызыкчи, были разнообразны по тематике. Социальная направленность их была ярко выражена. Кызыкчи были своего рода бунтарями, выражающими протест в своих фарсах-гротесках. Социальная направленность, хорошо осознаваемая ими, четко выступает в наставлении, которое давал учитель своему ученику во время посвящения его в мастера на арвохи-пир. Привожу некоторые выдержки (записано от Юсуп-кызыка): «С большим будь большим, с малым будь мал. Держи себя с достоинством, не будь шутком повсюду на улицах. Будь кызыкчи в своем месте и в свое время. Не раздражай и не обижай увечных своими шутками. Хорошо, если ты будешь высмеивать и издеваться над следующими лицами: первое, над низкими, подлыми и лживыми ишанами; второе, над развратниками и тайными пьяницами-муллами; третье, над ростовщиками» и т. д. В этом перечне не забыты чиновники, а также наркоманы, воры и хулиганы. И действительно в фарсах эти лица зло и жестоко высмеиваются.

Фарсы делятся на мукаллид — подражание и танкид — пародию. Первые возникали неожиданно: изображался какой-нибудь курьезный случай, высмеивалось какое-нибудь должностное лицо. Многие мукаллид, дошедшие до наших дней, были созданы придворными кызыкчи по приказанию хана, желавшего высмеять то или иное лицо. Кызыкчи присматривались к указанному человеку, создавали маленькую незатейливую сценку, соответственно одевались, представляя все в карикатурном виде. Во время представления хан сидел у окна. Снаружи в семи шагах от него, на земле или на полу, по чинам и рангам садились в круг его приближенные. Ничего не подозревавшую жертву усаживали поближе к хану. Во время представления хан получал двойное удовольствие: его смешила игра кызыкчи и одновременно он наслаждался нелепым положением высмеиваемого. Иногда такие представления кончались трагически, когда хан, приказав высмеять провинившегося, заставлял того присутствовать на представлении, а затем отдавал его в руки палача. К таким фарсам относятся «Заркокуль», «Мазар», «Мударрис» и другие.

История возникновения «Заркокуль» следующая. Худояр-хану донесли, что в с. Риштан некий Лахачи-ишан устраивает радения — зикры, в которых принимают участие и женщины. Последние присоединялись к мужчинам в самый разгар зикра и всеобщего возбуждения. Хан послал раиса расследовать это дело. Раис приехал и присутствовал на зикре. Не выдержав соблазна, он принял участие в радении. Раис дал положительный отзыв об ишане. К хану поступил донос о поведении раиса во время расследования. Разгневанный хан призвал к себе Зокир-гоу и приказал сочинить мукаллид на этот случай. Кызыкчи создали «Заркокуль». На представление были приглашены раис и ишан. «Заркокуль» был разыгран публично в присутствии большого числа зрителей. Не узнать раиса было нельзя. После представления последовала расправа с раисом и ишаном. Аналогичный фарс был создан, чтобы проучить чересчур корыстного мударриса мадрасы Султан Мурод-бека в Маргелане, который брал со студентов взятки за кельи — худжра.

Часто кызыкчи становились жертвой своего умения передавать в карикатурном виде любое лицо. Жертвой своего искусства пали ташкентцы Ариф-кызык и Хасан-кызык, которых афганский эмир Абдурахман-хан вывез в Кабул (1880). Там он приказал им изобразить себя. Во время представления Абдурахман пришел в ярость, схватил шашку и отрубил голову Ариф-кызыку; Хасан-кызыку удалось бежать.

Мукаллид могли быть созданы по любому случаю, на любое лицо. Во время туй Урман-бека, длившегося шесть месяцев, кызыкчи, репертуар которых начал иссякать, пополняли его различными уличными и

базарными сценками, подслушанными разговорами и т. п. Особенно был изобретателен на мукаллид Риза куюк, бывший одновременно и скоморохом и сановником Худояр-хана. Риза куюк сочинил много мукаллид из придворной жизни, не дошедших, к сожалению, до наших дней. Что касается танкид, то это старые народные представления — пародии на обряды свадьбы, похорон, обрезания и даже родов.

Собранные тексты кызыкчилик хронологически можно разделить на три группы, а именно: фарсы ханского периода, времен царизма и современные.

Тематика фарсов чрезвычайно разнообразна и богата. Фарсы ханского и царского времени почти полностью охватывают все стороны узбекского быта. Имеются фарсы, высмеивающие духовенство и ишанов, учителей начальных и высших богословских школ — мулл и мударрисов, табибов — врачей, знахарей и заклинателей. Резкими смелыми штрихами очерчены типы учителя — муллы, алчного, жадного, трусливого и похотливого, типы взяточника мударриса, торгующего студенческими кельями в компании с мутавали, заведующим имуществом мадрасы. Перед зрителями проходит живая сценка раздачи худжра (келий) и приема студентов — заискивание и лесть перед богатыми студентами, приехавшими с ценными подарками, ругань по отношению к беднякам. Выведены типы: ханжей-ишанов — тайных развратников и сластолюбцев, шарлатанов-врачей, пичкающих больных всякой гадостью и отправляющих их на тот свет. Интересен тип самозванца-врача китайца, который объясняется с больным через переводчика, причем оба признаются, что сами не понимают, что они по-китайски болтают. Попутно высмеиваются различные «народные средства», состоящие из всякой гадости.

В фарсах проходит серия типов казиев, аксакалов, мирабов и прочих лиц административного аппарата, которые без взятки ничего не делают. В фарсе «Тугон» («Плотина») к мирабу приходит крестьянин, дает взятку и просит пустить воду на свое поле, так как оно совсем посохло. Мираб разрешает крестьянину повернуть воду в сторону своего поля. Не успел крестьянин отойти, как приходит другой и тоже просит пустить воду к нему на поле, находящееся на противоположной стороне. Мираб, взяв взятку, разрешает и этому крестьянину пустить воду на поле. Прodelка мираба выясняется. Озлобленные крестьяне бьют и гонят мираба со сцены. В фарсе «Тол сотти» («Продал тал») аксакал продает одно и то же дерево двум покупателям. В базарной сценке «Эшак» («Осел») живо изображена продажа осла при посредничестве аксакала. Замечателен финал: продавец, получив деньги, вынужден уплатить базарные налоги и поборы, которых так много, что ему нехватает вырученной от продажи суммы и он должен добавить еще своих денег.

Выведены типы казиев — судей, которые творят суд и расправу в зависимости от полученных взяток. В фарсе «Ербулиш» (раздел имущества после смерти главы семьи) дочери заигрывают с казием и его помощником, братья суют казию взятки, мать тоже дает взятку и вспоминает грехи молодости. Казий всех выслушивает, берет, что ему дают, и всех обманывает.

Имеется серия бытовых сенок из жизни ремесленников, мелких торговцев, пародий на борьбу, канатоходство, бои перепелов, азартную игру. Интересен фарс «Хум угриси» («Воры корчаги»), в котором изображена сценка из ночной жизни ханского города: проходит стража, караульщики, притаившиеся воры подкапывают стену байского казнохранилища.

Не забыты в фарсах обряды при свадьбе, похоронах, обрезании и родах. Старый народный фарс о свадьбе в карикатурной форме передает обычай привоза невесты в дом жениха. Ни жених не знает род-

ных невесты, ни родня невесты не знает как следует жениха. В финале выясняется, что подсунули не ту девушку, что сватали.

В фарсе «Обмыватели покойников» изображаются сцены смерти, обмывание трупа. Читается пародийная заукойная молитва. Во время обмывания покойник, к ужасу окружающих, приподнимается и, с наслаждением растирая тело, читает молитву, которую совершают во время полного омовения,— гусл.



Рис. 6. Исман-кызык Раимбеков гримируется китайцем

Маленькие, чрезвычайно живые сценки, разыгрываемые с большим мастерством, рисуют быт и нравы того времени и содержат много этнографического материала.

Как было упомянуто выше, фарсы были построены в значительной мере на импровизации. Во время игры часто совершенно неожиданно высмеивалось то или иное лицо, хорошо известное зрителям, иногда присутствующее на представлении.

Что касается языка фарсов, то это чисто разговорный язык, живой, сжатый, пересыпанный шутками, остротами, подчас очень рискованного свойства, так как зрителями были исключительно мужчины. Шутки построены на каламбурах, игре слов, на созвучии, синонимах, омонимах и повторениях. Часто встречается игра слов: от — имя и от — лошадь; исм — имя и иситма — лихорадка, ном — имя и нон — хлеб, жинни — сумасшедший и шинни — фруктовая патока.

К периоду царизма относится богатый цирковый репертуар кызыкчи, явившийся результатом тесного сотрудничества артистов народного театра с русским цирком. В Туркестанском крае, после завоевания края русскими, возникает ряд цирков (Добржинского, Панкратова, Мансурова, Богаевского, Баранского, Кашкарова, Юпатова и других), которые вовлекли в свою среду кызыкчи и других артистов народного театра. В этих цирках ставились старые узбекские фарсы, разыгрыва-

лись русские клоунады, антре и пантомимы. Узбеки и русские работали в тесном содружестве. Ряд русских клоунов выступал вместе с кызыкчи, хорошо зная узбекский язык. При их помощи кызыкчи приспособили к узбекской цирковой арене ряд русских клоунад. Цирковой репертуар кызыкчи сохранил ряд старинных клоунад и антре, забытых сейчас русским цирком.

По образцу русских создавались чисто узбекские цирки, основанные на паевых началах, на старых цеховых традициях с разделом выручки по строго установленным долям. Такими были цирки Шабарат-бая, Муллабая Мансурбаева (1900—1911). В этих цирках ставились не только узбекские фарсы, но и клоунады и антре на узбекском языке. В русских цирках работали не только мужчины-узбеки, с ними выступали и их жены, как, например, жена Исмаила Сарымсакова. Они были обычны наездницами, выступали и в других амплуа.

Современные фарсы, созданные по старой форме, с некоторым налетом циркового искусства, высмеивают лодырей, прогульчиков, невежество, баев; отражают борьбу батраков с баями, подчеркивают пользу раскрепощения женщины.

Фарсы разыгрывались обычно на маленьком коврикe среди зрителей, усевшихся кругом. Специальных декораций почти не было. Плотину, дерево, могилу святого, ткацкий станок, танур (печь для выпечки хлеба), стену дома изображали люди. Условность декораций для большего комизма подчеркивалась. Так, например, человека, изображающего дерево, выводили на сцену и давали наставления, как держаться. По ходу действия его валили, рубили, пилили. В самый разгар действия дерево неожиданно заявляло, что оно человек и если ему будет делать больно, то он не будет играть. Актер, покупавший дерево, удивлялся, что у дерева есть руки, ноги, глаза и нос (фарс «Тел сотти» — «Продал тал»).

Плотину устраивали из нескольких человек, которых накладывали друг на друга. В них забивали колышки, перепуская воду на другую сторону. Плотина во всеуслышание выражала свое неудовольствие этой операцией (фарс «Тугон»). Мазар (могилу святого) в фарсе того же названия устраивали так: на голову согнувшегося человека накидывали халат, чтобы один рукав приходился над головой. В рукав всовывали ветку дерева, конец которой держал человек, изображавший мазар. Ветку дерева украшали старыми грязными тряпками.

Ткацкий станок изображался следующим образом: выводили двух человек и ставили их на колени в некотором расстоянии друг против друга. На головы их натягивали кушак или распушенную чалму, завязанные по концам. Ткач расправлял натянутую «основу» старой калошей и палкой. Он смачивал «нити», стараясь мимоходом попасть в лицо стоящих в станке людей или задеть их палкой при разглаживании основы, что вызывало соответствующую реакцию. Маленький шустрый мальчик изображал челнок и его «пропускали» под натянутым кушаком во время тканья (фарс «Саадатхон» и др.).

Для танура брали из толпы зрителей человека, заставляли его расставить ноги и согнуться. На живот ему ставили поднос. Меж ног, как в отверстие печи, пролезал пекарь, разводил в тануре огонь, налеплял воображаемые лепешки, смачивая их водой (фарс «Новвойлик» — «Хлебопечение»). Для стены байского амбара устанавливали посреди сцены человека. «Стену» долбили, причем человек постепенно раздвигал ноги, между которыми пролезали воры («Хум ўгриси» — «Воры корчаги»). В фарсе «Эшак» осла изображал человек, выходящий на четвереньках на сцену.

Если по ходу действия нельзя было обойтись без декораций, то в таких случаях необходимый инвентарь специально заказывался. В постановке фарса «Хаммом» («Баня») делали шалаш из жердей, обшитых

цыновками. Для фарса «Хум ўгриси» специально заказывали глиняную корчагу огромных размеров, с дырочками в стенках. В корчагу вместо байской казны и золота спускали 12 кошек, мальчика и собаку.

Специальных костюмов не было. Костюмерный инвентарь кызыкчи состоял из нескольких тюбетеек старинного фасона (высоких с широкой тесьмой — джияк), накладной седой бороды и усов, нескольких женских костюмов (головные платки, рубахи и штаны). Типы ишана, раиса, муллы, казия отмечались огромной уродливой чалмой, внутрь которой вкладывали свернутый халат или обруч от сита, длинной седой бородой и усами, большим животом, для чего на живот навязывали подушку, и, наконец, хорошими халатами. В Бухаре вместо чалмы наворачивали на голову кншки. Типы крестьян и ремесленников передавались несколькими характерными штрихами в costume: манерой повязать чалму, пояс; часто одна нога была босой, другая в сапоге или махсы (мягком чулкообразном сапоге); одну штанину подвертывали, другую спускали. Для изображения комических персонажей кызыкчи одевались в отрепья, вывернутые халаты, к усам и бороде привязывали тряпочки, густо белили лица мелом, мазали сажей над бровями и у рта, иногда намазывали красные пятна на носу и щеках. Возможно, что некогда существовали маски, как это было у персидских скоморохов, замененные затем гримом под маску<sup>30</sup>. Женские роли, как правило, играли мужчины, закрывая бороды головными платками.

Фарсы разыгрывались обычно двумя-тремя профессионалами кызыкчи, ведущими главные роли. Недостающие персонажи на второстепенные роли зачастую набирались во время представления из толпы.

Скоморошество в различных областях Узбекистана имеет свой репертуар и свои особенности, как, например, в Фергане, Бухаре, Хорезме. Несомненно, что народный театр этих областей имел общение между собой и взаимно влиял друг на друга. В Хронике хивинских ханов упоминается, что на ханском туй в Хорезме были канатоходцы — ферганец и кашгарец. Юсуп-кызык рассказывает, что ферганцы-кызыкчи, выступавшие при дворах бухарского эмира и хивинского хана, обучали своим приемам местных кызыкчи. То же явление отмечает А. Н. Самойлович (ст. Ургенч): «Присутствовал на представлении шутов-любителей, пародировали: казак — киргизских плакальщиц, сартовских и персидских бачей, совет русских генералов перед взятием Гёктепе». «В хивинских городах любят эти пародирования, и профессиональные и любительские, но исполнителями в них выступают не узбеки, и чаще не хивинские уроженцы вообще, а выходцы из Бухары, Ташкента, Персии, Аveragesстана»<sup>31</sup>, причем ими на местах создавался репертуар, понятный и доходчивый для местного зрителя. Сравнивая этот вид искусства с персидским<sup>32</sup>, можно установить, что это один и тот же вид театра, имеющий одну терминологию (арабскую): мукаллид (в Узбекистане) и тэглид (в Иране). Представления в обеих странах проводятся в одних и тех же условиях на маленьком коврике, разостланном среди зрителей, сидящих кольцом. Такой же вид театра имеется в Турции; он известен под названием орта-оюну (с той же терминологией)<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Ср. Ю. Н. Марр, Указ. соч., стр. 79—80.

<sup>31</sup> Краткий очерк о поездке в Ташкент и Бухару и в Хивинское ханство командированного СПб. университетом и Русским комитетом приват-доцента А. Н. Самойловича в 1908 г., «Известия Русского комитета для изучения Средней и Вост. Азии», СПб., 1909, № 9, стр. 26—27.

<sup>32</sup> Ср. Р. А. Галунов, Народный театр в Персии, «Сов. этнография», 1936, № 4—5, стр. 79 и сл.; Ю. Н. Марр, Указ. соч.; Е. Э. Бертельс, Персидский театр, Л., 1924; И. Березин, Указ. соч., стр. 288 и сл.

<sup>33</sup> Ig, Kupos. Das türkische Volksschauspiel, Orta Ojnu, Leipzig, 1908; N. N. Martinovitch, The Turkish Theatre, New York, 1933; Selim Nüzhet, Türk tem tasi, Istanbul, 1930.

В репертуар кызыкчи входят также комические и мимические пляски и юмористические рассказы. Пляски сводятся к подражанию различным животным, насекомым, птицам (богомолу, вороне, обезьяне). Интересен танец обезьян, заснятый В. А. Успенским в Ферганской долине (Маргелан), в котором кызыкчи подражает повадкам обезьян. Танец обезьяны описывает Олеарий (XVII в.), который видел его в Шемахе в исполнении араба<sup>34</sup>. Им же описывается танец джакаджаку, виденный им в Ардебиле во время таазие; его исполняли с кастаньетами почти нагие люди, вымазанные с ног до головы нефтью<sup>35</sup>. Этот танец тождествен комической пляске джака джумурджак, исполнявшейся полуголыми скоморохами в Бухаре.

Что касается юмористических рассказов, называемых кулги хикоя, то их, судя по записанным текстам, можно разбить на четыре группы: 1) народные сказки-небылицы, 2) анекдоты, 3) переделки рассказов из «Тысячи и одной ночи», 4) смешные сценки, выхваченные из жизни. Юмористические рассказы передаются с соответствующей жестикulyацией, мимикой, интонацией. Рассказчик мастерски, несколькими штрихами передает типы и говоры разных национальностей. Наряду со светскими рассказчиками в Средней Азии существовали религиозные рассказчики — маддох, повествующие житие святых. В Иране, Турции также имеются светские рассказчики и сказочники, причем они выступают только как рассказчики. В Турции рассказчики называются меддах, в Иране — кисасхон. В Турции меддахи делятся на юмористов и панегиристов<sup>36</sup>.

Светские рассказчики-юмористы были у арабов. Масуди приводит анекдот, случившийся с рассказчиком Ибн ал-Магазили, который в правление халифа Мутаиды (892—902) развлекал толпу юмористическими рассказами на площади в Багдаде, собирав со слушателей подавание и этим существовал, т. е. являлся профессиональным рассказчиком-юмористом. Приводится даже репертуар рассказчика, состоявший из приключений арабов, турок, набатейцев, грамматиков, судей, а также из пикантных анекдотов<sup>37</sup>. Повидимому, в Узбекистане сохранилось более древнее разделение рассказчиков на светских и религиозных, тогда как в Турции религиозных рассказчиков заменили панегиристы.

Все сказанное выше позволяет говорить о том, что народный театр в Узбекистане имеет глубокие традиции. Истоки этого театра теряются в древности и восходят, повидимому, к театрализованным играм, связанным с календарными праздниками. Возможно, он не остался чужд греческому влиянию. Древнему Ирану был известен греческий театр. Плутарх в биографии Марка Красса упоминает, что Аршак XIV знал греческий язык и литературу, а зять его, армянский царь Артаваз, писал по-гречески трагедии, исторические сочинения и речи. Когда Аршаку XIV после битвы при Каррах (53 г. до н. э.) была привезена голова Красса, царь в это время смотрел представления греческих актеров<sup>38</sup>. Впоследствии, после арабского нашествия, при тесном культурном общении между отдельными областями халифата, произошла, повидимому, унификация ряда форм театра в странах, входивших в его состав, культура которых испытала влияние ислама. Имеется ряд све-

<sup>34</sup> Одам Олеарий, Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1833, 1836 и 1839 годах. кн. IV, гл. XIX, М., 1870, стр. 545.

<sup>35</sup> Там же, гл. 23, стр. 574—575.

<sup>36</sup> См. Вл. Гордлевский, Из настоящего и прошлого меддахов в Турции, «Мир Ислама», 1912, № 3, стр. 324—344; его же. Рец. на Dr. Georg Jacob, Vorträge türkischer Meddah's, «Этногр. обозрение», 1905, № 2/3, стр. 260 и сл.

<sup>37</sup> Maçoudi, Les prairies d'or, Paris, VIII, 1874, стр. 161, 162.

<sup>38</sup> Плутарх, Избранные биографии. Марк Красс, М.—Л., 1941, стр. 266.

дений, указывающих на существование театра во время халифата. Масуди пишет, что при халифе Мотевеккил ал-Аллах (847—861) был поэт-шут Абул Анбас, песенки которого перелажались на музыку и распевались придворными музыкантами<sup>39</sup>. Бейхаки упоминает, что на площади в Нишапуре во время встречи посланника халифа Абу Мухаммеда Хашеми выступали комедианты<sup>40</sup>. Упоминание о скоморохах, равно как о канатоходцах и кукольном театре, неоднократно встречается как в старой персидской, так и в турецкой литературе<sup>41</sup>.

Однако в своем развитии в различных странах народный театр шел своим путем, приобретая специфические особенности, в частности и в самом составе жанров. Теневой театр не привился в Средней Азии и Иране, театр типа гиньоль и марионеток застыл в своем репертуаре, зато развилось скоморошество. В Турции, наоборот, пышный расцвет дал теневой театр, пьески которого в значительной мере напоминают среднеазиатские кызыкчилик.

---

<sup>39</sup> Маъоиди, Указ. соч., т. VII, стр. 202—206.

<sup>40</sup> Тарих-и Бейхаки, Тегеран, 1307, стр. 41—42.

<sup>41</sup> Считаю своим долгом выразить благодарность В. В. Струве, А. А. Семенову, А. К. Боровкову и Н. А. Бурову за ряд указаний, полученных мной во время этой работы.