Наверное, нет в Узбекском языке более объемного слова, чем «УЙИН». Буквально все разновидности народно профессионального театра, танца и цирка: кизикчи (актеров), раккосов (танцоров), дорбозов (канатаходцев) и так далее, называли одним словом «УЙИН». Исполнителей звали уйинчи. В переводе на русский язык уйин- игра, уйинчи- исполняющий игру.

Узбекский народно-профессиональный театр кукол обозначался как «Кугирчок уйин» (кукольная игра), «кугирчокчи»- исполнители (играющие куклами).

Уйин- как бы объединят все народно зрелищные искусства, в основу которых положены площадность, виртуозное мастерство, зрелищность.

Кукольный театр органически входит в традиционную программу народных празднеств и гуляний городов и сел Узбекистана.

Театр кукол, как и другие виды народно зрелищных искусств, имел свою специфику свои художественные особенности.

Театр кукол во многом близок народно-профессиональному театру «масхара имукаллит». Близость эта – и в устной драматургии, и в импровизационности, условности и зрелищности представления. Театр «масхара имукаллит» был некогда театром масок. Масками- пользуются масхарабозы и кизкчи и в наши дни. Носящие маску становились как бы куклами, применяя выразительные средства сценических кукол, то созерцающих то оживающих.

 «Человек надевший простую карнавальную маску,- уже наполовину как бы кукла. А если он к тому же еще и актер, он становится потенциальным кукольником, потому что Заиграв, он лучше всего будет играть в «в кукольном ключе», пытаясь из неживой природы маски сотворить нечто живое» (Е.В.Сперанский)

Основная специфика кукольного театра, состоит в том, что здесь герои- куклы, а актер, приводящий их в движение, скрыт от взора зрителей. Наверное, нет на свете актера скромнее чем актер-кукольник. Он лишен возможности непосредственно демонстрировать свое актерское мастерство. Весь свой талант он отдает куклам. Но имея привилегии, каких лишен драматический актер. В узбекском театре кукол, например, один или два- три актера могли с успехом сыграть спектакль выступая в разных ролях.

 «Кугирчок уйин»- театр чудес. Разве не чудо посредством не живых, ни чего не говорящих кукол показывать панораму человеческой жизни, общественные и семейные отношения, нравы и обычаи. Чудо это совершается мастерством народного кукольника, именно он оживляет мертвых кукол, заставляя их жить человеческой жизнью: мыслить и страдать, смеяться и плакать, любить и ненавидеть.

Узбекский театр кукол все долгие века феодализма был другом трудящихся . Он не только развлекал их но и высмеивал уродливые порядки их блюстителей. Духовенство объявило театр кукол творением шайтана, а кукольников еретиками. Однако в трудах историков и поэтических памятников прошлого немало сведений об узбекском народном театре кукол. Они служат сравнительным материалом или художественным образом для наиболее действенного и эмоционального утверждения определенных историко-социальных, философско-эстетических, поэтико-художественных идей. Систематизация и изучение этих сведений позволят восстановить хотя бы в общих чертах исторический облик нашего традиционного театра кукол.

Н.П.Остроумова и Н.С.Лыкошина впервые определили два основных вида узбекского театра кукол- «кул кугирчок» (театр ручных кукол) и «чодир хаел» (театр марионеток) – и засвидетельствовали что каждый показывает по одной сцене.

Первым исследователем узбекского народного кукольного театра поправу считается Петр Александрович Комаров, который в 1906-1909гг. изучал это искусство и собирал коллекцию театральных кукол. Он впервые дал объективную характеристику обоим видам узбекского театра кукол.

Существует великое множество разновидностей и форм театра кукол. Из всего разнообразия форм можно выделить 4-ре наиболее существенные, характерные и типичные для искусства кукольников всего мира: театр перчаточных кукол, театр марионеток, театр теней и театр, в котором актер и кукол выступает совместно. Народные кукольники были по духу и по необходимости путешественниками, они свободно передвигались преодолевая большие расстояния. В этих странствия они встречались, влияли друг на друга, способствовали рождению кукольного театрального искусства там где его не было. Что самое удивительное- удивительное сходство главных героев театров разных кукол славянских, западно-европейских и некоторых народов средней Азии.

Если поставить рядом итальянского Пульчинелло, французкого Полишинеля, английского Панча, немецкого Ганцвурста, австрийского Косперле, чешского Кашпарека, русского Петрушку, турецкого Карагезе, персидского Пахлавана Качаля и узбекского Палвана Качаля, они окажутся удивительно похожи друг на друга и внешне и характером. Длинный нос, рот до ушей, большая голова, скоморошья шапочка с кисточкой или бубенчиками- их общий характерный внешний портрет.

На основе общих и близких черт и свойств народно кукольного героя уже давно многие стали строить догадки относительно географии его передвижения. Большинство исследователей и теоретиков сходится на том, что это герой и вообще театр перчаточных кукол пришли в Европу из Азии но когда дело доходит до определения предка этого героя и пути его передвижения, то здесь все расходятся. Одни считают, что предком петрушки и его собратьев в Европе, был не кто иной, как герой древне индийского театра кукол Видушак, другие отдают предпочтение древне римскому комическому герою Маккусу. Есть и другое предположение: сторонники его отдают дань Китайскому театру кукол, считая возможным его приход в Европу через Индию, Иран, Турцию или Россию. Однако эти предположения не имеют под собой абсолютно не каких сколько-нибудь заслуживающих внимания аргументов. Но прежде чем рассуждать о путях проникновения кукол с востока на запад, следует разобраться, хотя бы в общих чертах в истории театра кукол в средней Азии. Наука располагает убедительными данными, свидетельствующими о большом рассвете сценического искусства, в том числе театра кукол. Народов средней Азии еще в 5-х 7-х веках. Музыканты, актеры, танцовщицы, кукольники- выходцы их Самарканда, Бухары, Шахриабса, Ташкента и других высокоразвитых в экономическом и культурном отношении городов средней Азии- двигались в двух направлениях: восточном и западном. Но деятельность этих поистине талантливых людей, путешествовавших в восточном направлении была более активна и плодотворной.

Куклы, занесенные из средней Азии страны в юго-восточной Азии, были деревянными и обыгрывались они надеванием на руки и с помощью ниток. Представление, видимо шли на тюрском, хорезмском и согдианском языках.

Завоевание арабами средней Азии (вторая половина 7-го- первая половина 8-го вв) привело к упадку искусства. Однако театр кукол, также как традиционный театр «Масхара» ни исчез, он сумел приспособиться к новым социально-политическим и общественным условия, требованием исламской религии. Но ог уже был другим и по художественному уровню, и по идейно-тематическому содержанию; вынужден был постепенно заменить эпические сказания, связанные в известной мере с идеями зороастризма и буддизма, сюжетами, взятыми из реальной жизни. В новых сюжетах, подчеркнутых из жизни, театр кукол усиливает сатирическое начало представления.

Вместе с тем, театральное искусство, возникшее под влиянием выходцев из средней Азии, в отдельных странах юго-восточной Азии хорошо развивается. Этому способствовали и наши художники, в том числе и кукольники, гастролировавшие у своих соседей.

А как и когда возник театр кукол на территории средней Азии? Установить время возникновения его как самостоятельного вида зрелищного искусства пока трудно. На наша взгляд, источник зарождения театра кукол в средней Азии- народные ритуальные и обычные представления, особенно театрализованный обряд почитания предков. Согласно обряда, самый близкий человек (сын или брать) покойного надевает на себя маску и начинает действовать и говорит так, как мог это сделать предок. Иногда маску не надевали, а держали в руках. Вот тогда «исполнитель» выступал и от себя и от предка , ведя таким образом своеобразный диалог. Эта форма со времени стала одной из любимых форм традиционного театра «масхара» и через него легла в основу театра кукол. Устав- рисола узбекских кукольников как бы подтверждает нашу мысль.

 «Кукла возникла во времена его светлости Соломона- царя гурий и дивов,- читаем в уставе-рисола.- Была у него птица-разведчица по имени Худ-худ. Однажды она донесла: «я была в большом городе, где много солдат, а у царя есть дочь преславная было бы великолепно если бы привезли ее в свой дворец. Его светлость Соломон объявил войну против того царя, убил его, низверг войска взял его красавицу дочь. Звали ее гунна. Однажды к ней пробрался шайтан и нашептал ей: «эй Гунна Соломон убил твоего отца проси теперь, что бы сделал он его изображение, получишь утешение». Девушка умаляла его светлось Соломона об этом. Он ответил: «найди мастера изготовим изображение». Тогда появился шайтан в облике мастера и изготовил изображение ее отца, Войск и генералитета его. Когда девушке очень хотелось повидать отца, тогда приходил шайтан и с помощью ниток приводил в движение эти изображения кукол».

Конечно, как правило, в Рисоло происхождения театра кукол трактовано религиозным, а то и мистическом духе.

С течением времени тетрализованный обряд почитания предка сбрасывает с себя функции ритуала, маски попадают к талантливым представителям народных масс- масхара, и он превращается, в обычное зрелище. Расширяется тематика, обогащается арсенал масок и выразительность средств театра «масхара». Примерно в 5-ом веке из театра «масхара» выделяется театр кукол. Наше предположение строится на том, что театр «масхара» ряд веков (с 1 до нашей эры по 7 век нашей эры) был театром масок, а человек надевший маску , становится потенциальным кукольником. Представления театра «масхара» маску носили многие действующие лица, следовательно, трупы его состояли из групп потенциальных кукольников. Однако мы этим отнюдь не хотим сказать, что театр «масхара» превратился в театр кукол или театр кукол был своего рода пародией на тер масок. На наш взгляд, в основу театра кукол Легли те представления театров «масхара», когда они выступали с куклой. Введение диалога между потомком и предком в священном обряде почитания предка, выступления актера масхара с Большой куклой в традиционном театре, наконец, кукольное представление, сочетающие выступления кукольника и куклы,- таков путь пройденный театром кукол в средней Азии на стадии зарождения и формирования.

В период арабского халифата и дальнейших этапов господства ислама и феодалов в средней Азии из всех видов театрально зрелищного, музыкального и изобразительного искусств самым стойким живучим оказался театр кукол.

Дошедший до нас многочисленные рукописные книги ученых, а так же археологические раскопки в советское время на территории Узбекистана свидетельствует о том, что арабские завоеватели уничтожали все. Многим людям искусства, в том числе и актерам, пришлось эмигрировать соседние страны.

Конечно, гонениям подверглись и кукольники. Но она оказались счастливее других, по причинам, зависящим не только от их борьбы за право выступать, сколько от своеобразия их искусства еще плато в своих «законах», доказательство своей дуалистической философии, прибегал к примерам из театра кукол и завещал искать «золотую, священную нить Разума». По терминам «золотая нить» и в античную пору, в эпоху феодализма понимали нить, управляющую головой куклы марионетки. Тема эта была подхвачена в средние века учеными-мыслителями и поэтами в странах ислама и развита в несколько иной интерпретации. Здесь к свойствам театра кукол обращались для наглядного и более действенного доказательства основополагающей религиозной идеей о том, что всем светом и людьми управляет всемогущий и вездесущий аллах, подобно кукольнику, который, оставаясь скрытым от взора зрителей, приводит в движение массу кукол. Суфизм в пропаганде своих философско-мистических идей так же охотно пользовался сравнениями, подчеркнутыми из искусства играющими кукол.

Примерно в 9 веке кукольники средней Азии узаконили свое искусство и свои общественные функции в самостоятельном уставе-рисоло, опробированном духовенстве. Конечно, рисоло представляла кукольникам известную свободу, но вместе с тем, она держала их в рамках определенных догмы и ценза. Одно из непременных условий- в процессе подготовки и показа кукольного представления, актеры должны были ни только декламировать стихи суфийского толка но и всей душой и телом готовить себя к постижению божественной сути мироздания, так как кукольник якобы подражает богу. С другой стороны, кукольник своим отрешенным от мира с его состоянием и всем ходом своего представления, должен был внушить зрителям- мусульманам идею о бренности жизни на земле и в вечности райской жизни для тех, кто будет без прекословно выполнять все заветы Корана и шариата, терпеливо, покорно и даже с благодарностью переносить все удары и тяготы предопределенной господом богом своей судьбы. «Кукла появляется из одной дыры, поиграет немного и исчезает в другую,- читаем в ресолах; подобно тому и человек рождается поиграет малость на этом свете и уходит в землю». Там же пишется и о том что «кукольную игру можно смотреть лишь один раз, повторно нельзя, так как она придумана шайтаном, кто посмотрит многократно, тот потеряет веру».

Новые кукольники не очень то придерживались правил и догм устава-рисола. Они работали на базе устной драматургии. А устная традиция трудно подается контролю и управлению. Поэтому кукольники очень часто занимали диаметрально противоположную писаному уставу позицию, пропагандируя не аскетизм и суфизм, а полнокровное оптимистическое восприятие жизни. Такие вольность и не послушания все же не оставались не замеченными блюстителями религии. Кукольников не редко подвергали штрафу и телесному наказанию, плоть до установления советской власти в Туркестане их воспринимали как людей, находившихся на самой низкой ступени общественной иерархии.

В 11-12 веках театр кукол развивается в средней Азии довольно интенсивно. Среди узбеков и таджиков, которые вели оседлый способ жизни, занимались ремеслом и земледелием, были популярны почти все виды этого искусства. Вспомним рубаи великого мастера персидско-таджикской литературы Омара Хаяма (1040-1123гг):

Мы- послушные куклы в руках у творца

Это сказано мною не ради словца.

Нас по сцене всевышний на ниточках водит

И пихает в сундук, доведя до конца.

Нас в этом рубаи интересует не идея поэта, а фактические данные, свидетельствующие о добротном, профессиональном деле кукольников (куклы на нитках сундук) Омар Хаям учился в Балхе, Самарканде и Бухаре, много ездил по средней Азии и поэтому хорошо знал искусство местных народов.

В другом рубаи Омар Хаям хорошо описывает театр тенй:

Этот мир- эти горы, долины, моря-

Как волшебный фонарь. Словно лампа-заря.

Жизнь твоя- на стекло нанесенный рисунок,

Неподвижно застывший внутри фонаря.

Здесь, собственно, довольно примитивное устройство, так сказать, эмбрион театра. Судя по описанию, стенка фонаря с разными рисунками, видимо, из повседневного быта, служила своеобразной сценой, при освещении эти рисунки-сценки выглядели «волшебными».

Монгольское нашествие парализовало всю социальную, общественную и художественную жизнь народов средней Азии. Многие ученые, поэты, актеры и музыканты вынуждены были эмигрировать в соседние страны, особенно в Индию. В одном из рубаи Пахлаван Махмуд (1247-1326) из Хорезма свидетельствует о том, что в этот период, хотя и в жалком состоянии, театр кукол существовал:

Фалак чархи ичра бизлар хайронмиз,

Фонуз мисол хаел килиб сарсонмиз.

Куеш чарок булса, жахон бир фонуз,

Кугирчокдек тунда биз саргардонмиз.

 (Мы растеряны, кружась в карусели мира сего,

Погружаемся в размышление как фонус хаел.

Если солнце- свет то мир- лишь фонарь,

Как куклы, мы ищем дорогу во тьме ночной).

Благодаря этому написанному по традиции в духе суфизма рубаи мы можем догадываться о технике представления театра теней: экран-фонарь стоял неподвижно, а тени-фигурки двигались и кружились. Здесь мы встречаемся из понятия «фонус хаел», которая стала в дальнейшем наименованием театра теней.

Все формы и жанры искусства, в том числе и театр кукол получают большое развитие со второй половины 14-го века в эпоху господства Тимура и тимуридов. В произведениях, трактатах и путевых очерков поэтов, историков и ориенталистов Мирхонда, Алишера Навоий Захриддина Мухаммада Бобура, и многих других мы находим описания и факты, свидетельствующие о рассвете музыкальных, декоративно-прикладных и театрально зрелищных искусств. Что касается конкретного театра кукол, представаление о нем можно составить, обратясь к произведениям великого узбекского поэта и мыслителя Алишера Навои и его современника Хусейна Воиза Кошефи.

В 5 главе поэмы «Смятение праведных» (3 поэмы «Пятирецы») Навои сравнивает жизнь общества с началом фокуса, а затем с театром кукол.

Содержание: Небосвод (скорее всего жизнь), подобно кукольнику, ловко показывает изо своей ширмы тысячи образов; ширму свою он построил без гвоздя и опор, нижнюю часть сделал круглой, там появляются сотни серебристых кукол и организует собрание артистов, играть с таким количеством кукол- обман и фокус для народа.

Нас однако интересует сведение и мысли поэта об искусстве кукольников. Они дают основание сказать, что в эпоху А. Навои театр кукол был одним из самых распространенных искусств среди народа, искусством развитым и любимым. Стихи поэта позволяют составить определенное представление о жанровых разновидностях, сценическом устройстве, терминологии тетра кукол и мастерстве кукольников. Алишер Навои употребляет ряд терминов. Чодар (современном произношении «чодир») ширма, палатка, сценическое устройство традиционного театра кукол. Кукла обозначена терминами «кугирчок» (узбекская) , «луъбат» (персидско-таджикское); кукольник- «кугирчокчи», «луъбатбос»; представление- «лаъб»; персонаж, образ- «суват»; действие кукол «жилва». Слово «хайлагар» (ловкач, иллюзионист) поэт обозначает высокое мастерство кукольников которые умеют показать на своей ширме множество кукол и массу разнообразных сюжетов.

Мы видим, как уже довольно основательно была в то время разработана терминология, а это как правило показатель профессионализма.

Алишер Навои подтверждает что в 15-16 веках были развиты все основные виды театра кукол. Слова поэта о том что кукольник «ширму построил свою без гвоздя и опор, нижнюю часть сделал круглой» относятся, на наш взгляд, к узбекскому перчаточному театру кукол. Ширму- чадир в этом театре кукольник надевает на себя, сцену строит без гвоздя с помощью нескольких палочек, опорой становится он сам- его голова и пояс, во что упираются палочки, нижнюю часть ширмы он собирает и подвязывает на пояс и она получается действительно круглой. Каждый раз на этой сцене могут появиться лишь две куклы, примерно такие, которые особо выделены поэтом- луналикая и с ароматными локонами. Демонстрировать сразу сотни кукол и показать «собрание артистов» способен только театр марионеток, который уже во времена Алишера Навои носил название «Чодир хаел». Именно такой театр показывал свои представления ночью, и актер находился выше кукол, ибо управлял ими сверху с помощью ниток.

В 15-16 веках, как видим, на территориях Хорасана и Мавераннахра был распространен и театр теней. Театр теней был больше связан со двором и определенными кругами духовенства, поэтому и репертуар, и манера исполнения были не по вкусу простым зрителям. Высказывание Алишера Навои о театре кукол можно дополнить и подкрепить материалами его современника Хусейна Ваиза Хошифи.

Хусейна Ваиза Хошифи предстает перед нами человеком обширных знаний т выдающимся оратором. Следует заметить что его творческая деятельность и мировоззрение были сложными и противоречивыми об этом свидетельствует хотя бы произведение «Футувватномаи султоний» («Послание о щедрости султана»), по своему толкующие положение религии и суфизма. Нас оно интересует лишь по тому, что внем есть специальный раздел «Дар шарки луъбатбозон» ( «Толкование кукольнико»). Этот источник относится не к персидскому, как утверждал в 1927 году востоковед Р.А.Галунов, а к Хорасанскому театру кукол.

Естественно, истинное стремление Хусена Ваиза- не разбор театра кукол, а изложение ученья суфизма на основе матерьялов об этом искусстве. Все живое на свете- творение аллаха, но само по себе это живое, и люди в том числе, лишь форма, кукла, ибо только Аллах, подобно кукольнику, оживляет их, приводи в движение, дает смысл и содержание.

О видах театра кукол Хусей Кошефи пишет: «если спросят: Что является особенностью кукольных представления? Отвечай: «Хайма» (ширма) и «Пешбанд».Представление на ширме можно давать днем, а представление с «пешбанд» вечером. «Пешбанд»- это сундук, перед которым даются фантастические представления «хаел бози». На дневном представлении «кукол» приводят в движение руками, а на вечернем- передвигают с помощью ряда шнурков «ришта». Кошефи приводи 2 вида: «Хаймабози»- театр перчаточных кукол и «Хаел бази»- театр марионеток, отличавшийся друг от друга и содержанием \, и формой представления.

Кошефи не ограничился выяснением разновидностей театра кукол. Он оставил заметки и относительно характера и даже содержания кукольных представлений. Обратите внимание на следующий факт приводимый Кошефи: «В вопросах и ответах (диалоги) они ( речь идет о двух куклах: мужчине и женщине) поссорились, поколотили друг друга и снова стали мириться». Это не шито иное, как эпизод из широко распространенной в Узбекистане комедии «ПОЛВОН КАЧАЛ саргулзаш тлари» («Приключения Палвана Качаля») театрна «чадир жамол».

Так кошефи подтверждает что в 15-16 веках театр перчаточных кукол уже показывал реальную действительность, а в театре марионеток заменяет свой сундук- сцену ширмой и переходит, как и театр перчаточных кукол, к изображению реальных событий. Театр получает название «чадир хаел» («палатка фантазии»), хотя от легендарно-мифологического остались бледные следы (вроде дива, дракона и прочего).

Судя по материалам и комментариям Алишера Навои, Хусейна Воиза Кошефи и других, в 15-16 веках театр кукол и в Хорасане и в Мавераннхре был достаточно развит. Он, как и в доисламский период влиял на искусство соседних стран. В эпоху Тимура и тимуридов передвижение кукольников на наш взгляд, было особенно заметно в западном направлении. Узбекские кукольники выступали в основном с перчаточными куклами- это саамы портативные, простой и понятный театр кукол, главным героем его был Полван Качаль.

Можно так же смело предположить, что театр печаточных кукол, в котором главным героем выступал Палван Качаль, родился на территории средней Азии, среди населения с тюркским языком, а затем перешел в Иран и через него в другие страны ближнего востока и Европы. Возможно и второе направление наших кукольников: из Хорезма и Мавераннахра, через степи Золотой Орды, по волге и Каспию в удельные княжества древней Руси, а через Россию в страны Европы. Конечно пока это лишь гипотеза.

Во всяком случае, схожесть и драматургической основы, и конструкцией ширмы, и характера и внешнего облика главного героя театра кукол России, славянских и других народов Европы с театром кукол Ирана и Узбекистана настойчиво свидетельствует о том что у этих театров корни одни.

Начиная со второй половины 16-го века у народных кукольников наблюдается если не кризис, то во всяком случае застой. Это связано с распадом крупных феодальных государств и появлению новых мелких, усилением в них реакции, классового антагонизма, феодальных между усобиц. И только во второй половине 18-го века в узбекском театре кукол происходит некоторое оживлении. Это еще заметнее в начале 19-го века: театр все шире и глубже отображает реальную действительность, все острее становится его сатира и воздействии на умы и сердца простых людей.

В 19 веке и начале 20-ого века в Узбекистане были широко распространены 2 вида традиционного театра кукол представления «кул-кугирчок» происходит днем на улицах и доступны всякому уличному зеваке, причем, не всякий платит за зрелище, кугирчокбос же довольствуется тем что ему дают. Со всем иначе показывает «чадир хаел». Этоть театр пристраивается в каком-нибудь помещении, превращенном на время в походную сценическую комнату при помощи палатки из подходящей материи. Представление бывает только вечером.

Что касается театра теней- «фонус хаел», он уже не обладал теми качествами которые сопутствовали долгое время и не мог соревновать в популярности с театром марионеток и, особенно, театром перчаточных кукол. В конце 19 в начале 20 веков «фонус хаел» окончательно прекратил свое существования, хотя, казалось бы, с появлением электричества возможности у него для совершенствования было больше чем когда-либо. Идейная концепция театра теней, в известной степени связана с суфизмом, в период, когда в Туркестан все активнее проникали марксистское материалистическое мировоззрение и дух революционной борьбы, стало чуждой широкому кругу зрителей.

Театр в котором кукол приводят в движение с помощью ниток, называли «чодир хаел». А термин «кул-кугирчок», употреблявшийся Комаровым и вошедший в научную литературу, характеризует технику тетра перчаточных кукол, но не может быть определение всего вида. Как установлено в беседах со многими народными кукольниками, театр перчаточных кукол издавало назывался «чодир жамол» это подтверждает и бейт- двустишие, записанное из уст кугирчокбоза Гафуржана Мирзарахимова:

Шабъ чодири хаел аст,

Рус чодили жамол аст.

 (Вечером- это чодир хаел,

Днем- чодир жамол).

В бейте взятом очевидно, из какого-то списка устава-рисола кукольников, четко разграничены два вида театра кукол, даны точные названия и указано время представления каждого.

Название «чодир жамол» правильно выражает суть, своеобразие узбекского театра перчаточных кукол. «чодир» (ширма) – эта сцена и театр, а «жамол»- красота, прелесть, миловидность; красивые, светлое лицо; в переносном смысле- яркий, светлый, дневной. Применительно к театру, можно сказать: слово «жамол» определено указывало что представления шли днем при естественном свете, что в них изображались не легенды и фантазии а реальные, знакомые зрителям события.

 «чодир жамол»- театр в котором представления, подчеркнутые из повседневной реальной жизни показывают днем, с помощью кукол, надеваемые на пальцы рук.

Сцену театра перчаточных кукол представляет «чодир» - ширма в виде большого мешка сделанного из красной , коричневой или другой однотонной яркой ткани. Ширма надевается на кукольника, нижняя ее часть повязывается на талию, края верхней части ширмы не равны задний край, примерно, на 50см выше переднего при помощи надеваемых друг на друга палочек и опор появляется своеобразная сцена. К переднему краю ширмы подставляется еще одна палочка которая упирается в поясницу кукольнику и несколько отодвигая передний край. Образуя свободное пространство.

Не сложа техника кукла вождения в театре «чодир жамол» кугирчок бос надевает куклу на руку так, что средний (иногда указательный) палец проходи к его голове а большой и мизинец (иной раз с безымянным вместе) продевается в рукава. Сгибая, выпрямляя , разводя сближая , тряся пальцами, кукольник добивается «оживления кукол» каждый раз можно было выносить на грядки ширмы одну пару кукол соответственно двумя руками кукольника.

 В узбекском театре «чодир жамол», подобно многим театрам перчаточных кукол стран Азии и Европы куклы говорили особым «кукольным» языком. Актер с помощью пищика- сафил добивался такого эффекта передачи кукольных голосов, что нередко можно было различить возрастные, характерные черты и даже голоса мужчины и женщины.

Куклы театра «чодир жамол» имели голову руки и платья, а туловище во время представления становились руки актера. Головы кукол делали обычно из дерева и согласно характеру персонажа искусно раскрашивали. В конце 19 века в ферганской долине и Ташкенте появились куклы, головы которых были сделаны из папье-маше и фарфора. Изготавливали, раскрашивали и одевали кукол сами кукольники пол руководством главного кугирчокбоза-уста. Процесс этот считался весьма ответственным и в известном роде священным- при этом читались молитвы. Существовало среди кукольников поверье: изготавливая куклы актер должен вложить в нее частицу души, от этого зависит успех или поражение его у зрителей. В большинстве случаев глаза кукол рисовали и обводили черной краской, иногда делали из бусинок черного, желтого, коричневого и зеленого цветов. Брови, бороду и усы делали из шерсти, иногда рисовали. Если например кукла изображала старика, то брови, усы и бороду изготовляли из белой или серой шерсти. Руки кукол были из коричневой, желтой или черной кожи, позднее их стали делать их тряпок. Пальцы рук лишь намечались. Учитывалось кого должны куклы: у индуса-ростовщика и танцовщицы цыганки как голова так и руки были коричневые, у угольщика, дервиша- черными.

Если собрать все куклы, бытовавшие на территории Узбекистана в 19 в начале 20-ого веков их будет , видимо больше ста. Многие куклы и представления-эпизоды с их участием до нас не дошли. Но ясно одно: каждый кугирчокбоз употреблял в театре «чодир жамол» не более 20-ти кукол. В каждом спектакле в 4-6 эпизодах могли принять участие 8-12 кукол.

Так как в центре всех разыгрываемых в театре «чодир жамол» комедийных эпизодах был Палван Качаль, изготовлению этой куклы придавали особое значение. Обычная внешность палвана качаля: смуглое румяное лицо, на котором редко выделяется большой горбатый нос, густые брови, лихо закрученные усы, и небольшая борода, черная торчащие уши и широкий рот. Глаза делали чаще всего из черных бус. На голове- шапка из черного, синего или белого меха или конической формы колпак (иногда с кисточками или бубенчиками). Обычно Палвана Качаля одевали в яркую малиновую, желтую или темно-красную рубаху. Словом, лицо и внешность куклы о жизнерадостном задорном характере героя.

Второй персонаж театра «чодир жамол»- жена иногда возлюбленная палвана качаля – Бичахон: молодая красивая женщина с белым или смуглым лицом крупными черными глазами и загнутыми бровями. Румянец на щеках и черная родинка на лице подчеркивали ее красоту и здоровье. На ней платье из ситца иногда из шелка и атласа, на голове повязка или платок, концы которого опускаются на пояса вместе с длинными заплетенными в косички волосами, на шее- ожерелье. Словом, внешность Бичахон свидетельствует о кокетливом и веселом характере.

Всех остальных дошедших до нас кукол тетра «чодир жамол» можно разделить на четыре группы: сатирические персонажи, народные типы, портреты народных артистов, изображение животных и мифологических существ.

1. сатирические персонажи: Бой манка – гнусявый бай, Раис- блюститель шариата и одата, Бойхинди- ростовщик-индиец, Хажи кампир- старуха-паломница, Ганжа гелин- сваха или сводник, Кукнори-наркоман, Бойсаид кизи- дочь Байсиида, Турагелди кизи- дочь Турагелди, Окпошшо кизи- дочь «белого царя»,
2. Народные типы: Пояки- мелкий торговец табаком, Еким киз- сиротка, октош- казачка, Абрам- мужик- русский крестьянин, Абрам-мужик хотини –жена Абрама, Боух- бухарский еврей, Ойкиз Шура- русская девушка, туркман киз- туркменка, Янга- молодая женщина, сопровождающая жениха и невесту в свадебной церемонии.
3. Портреты народных артистов- Бекназар карнайчи- карнаист, бибихон- жена бекназара, Эрназар- маймунчи- дрессировщик обезьян, Масхарабоз- актер и герой узбекского традиционного «человеческого» театра, Дорбоз- канатоходец, Туттихон- певица и танцовщица, Кумрихон- певица и танцовщица выступает в паре с Тутихон.

В театре «чодир жамол» много веселых танцевальных сцен. Поэтому изготовление кукол певиц и танцовщиц придается особое внимание. Каждый мастер кукольник старается показать. Наилучшем виде своих певиц и танцовщиц, чтобы они были красивы, элегантны, в должном свете отображали внешний облик местных артистов.

Куклы-персонажи, представляющие людей искусства, выражали общие черты определенных профессиональных групп- музыкантов, мастеров песни и танца, народных актеров- масхаравозов, канатоходцев и других представителей народного цирка.

Народные кугирчокбозы уделяют столь серьезное внимание куклам, изображающим людей искусства, потому что они как нельзя лучше соответствуют специфики театра кукол. Куклы-персонажи это не только достойно представляют определенную разновидность народного искусства, но и придают спектаклям зрелищность и занимательность, укрепляют контакт со зрителем. Каждый раз, когда кукла танцует, поет, играет на музыкальном инструменте или ходит по канату, как бы на глазах у зрителей совершает чуда.

1. Животные и мифологические существа: коравой- собака, Маймун- обезьяна, ялмогиз кампир- баба яга. Аждахо- дракон, шайтон- черт.

В 19 в начале 20-х вв. в Узбекистане особенно широко использовали дракона , собаку и обезьяну. Для развития сюжета раскрытия характера Палвана Качаля и вообще создание полноценного, интересного спектакля большое значение имели дракон и собака по кличке «коравой».

В основу театра «чодир жамол» легли пьесы, дошедшие до нас в устной передаче и имеющие комедийную сатирико-юмористическую направленность. В них, главным образом отображаются удивительные смешные и поучительные приключения Палвана Качаля, который стал любимым героем узбекского народа, таким же, как Насреддин Афанди, Алпамыш, Бур углы. Не случайно иногда и театр, и комедию называют «Палван Качаль».

Для анализа возьмем вариант, записанный нами в 1965 году в Самарканде от потомственного кугирчокбоза Кули бобо Наввотова. Вариант этот старше и совершение. Этот вариант цельный, художественно завершенный, все эпизоды хорошо взаимно связанные, все состоят из приключений главного героя комедии- «Палвана Качаля».

Представление начинается своеобразной музыкальной увертюрой, исполняемое на сурнае корфармоном – ведущим и музыкантом одновременно. Затем он декламирует бейт- как бы вступление основному событию. Исполняется одна из танцевальных мелодий- «уфар». Появляется Палван Качаль, весело поет и танцует. У него отличное настроение. Он влюблен в красавицу, «стройную как кипарис, с лунообразными бровями, муравьиной талией, а на ногах зеленые галоши» и просит корфармона найти ее, обещая за это одеть его с ног до головы. Корфармон соглашается. По приказу Корфармона Палван должен сидеть в углу ширмы и ждать появления красавицы. Он сразу лег и уснул с богатырским храпом. Корфармон, действительно, вызывает бичахон и просит разбудить влюбленного в нее знаменитого Палвана, который спит у ее ног. Она несколько раз пытается разбудить его, но тщетны усилия. Только мощный окрик Корфармона, приводи его в чувства. Ошарашенный и как будто во сне Палван не с того не сего обнимает и целует Бичахон и за это получает хорошую оплеуху. Корфармон ругает его и велит вести себя достойно, как подобает влюбленному. Палван объясняется в любви. Бичахон растрогана, отвечая взаимностью. Действие кончается пляской влюбленных.

Во втором действии возвратившийся из путешествия в Бухару и Ташкент Палван качаль хвастается тем что привез ученую собачку и превзошел всех в дрессировке. Под ритм «чарх» появляется собачка Коравой с бубенчиками на шее, она бросается на Палвана, и тот бежит. Корфармону с трудом удается прогнать собаку и освободить от нее Палвана. Бедный дрессировщик в изнеможении падает на краю ширмы и долго весит без движения.

3-е действие начинается с мелодии «Дучава». Выходит ростовщик из кабула И танцует. Оказывается, он ищет должника Палвана Качала. Корфармон сообщает об этом Палвану. Страшно разгневан Палван: «или убъю или оставлю в живых этого негодяя!»- говорит он. Есть основание у Палвана выйти из себя: 100 рублей, которые он взял у ростовщика для свадьбы превратились за это время в 351 рубль. Ростовщик требует долг. Палван вместо долгов дает ему 100 тумаков. Но ростовщик не остается в долгу идет потасовка. Корфармону не удается их разнять. Они дерутся до потери сознания.

Образ Палвана качаля органически связывает все действия, отличающиеся по своей тематике, придает им логическое развитие и целостность. Иначе говоря, в пьесе и спектакле нет ни одной случайной, искусственной сцены.

Что за главное в комедии «приключения Палвана Качаля»? семейнвя или социальная тема? Обе пользуются одинаковым вниманием. Тема комедии- приключения Палвана Качаля. Ситуации, в которые попадает герой разные- в одной он объясняясь в любви образует лирико-бытовую линию, в другой, столкновение с ростовщиком, поднимает социальный вопрос. Эта особенность привела к разнообразию и контрасту средств выразительности. Мы видим в комедии и юмор (1-ое действие), и фарс (второе действие), и сатиру (третье действие). Являясь ведущим средством в определенных рамках действия, юмор, фарс и сатира временами переплетаются. Это зависит от творческого вдохновения , таланта , импровизаторской способности ведущего кукольника и кугирчокбоза- актера, а так же от конкретных условий.

Пьеса театра «чодир жамол» композиционно построена так что дает самые широкие возможности не только вставлять новые действия, но и дополнять фабулу различными зрелищными номерами, диалогами и репликами с выпадами против власти имущих. Иногда иносказательно, с намеками, а когда и прямо кугирчокбозы так зло высмеивали притеснителей народа что некоторые их характеристики прочно и надолго приклеивались к объекту сатиры.

Мы рассмотрели комедию- представление в трех действиях. Но иногда число действий достигало 5-6. есть эпизоды, которые до нас не дошли, а если дошли, не стали предметом изучения фольклористов. Надо учесть что по настоящему творчески мыслящие и смелый кугирчокбоз, демонстрируя традиционные эпизоды, исходя из местных условий, мог создавать новые и вводить их в ткань народной комедии. Были, например сцены: «Пояки и Раис», «Два масхаравоза», «тетя Айим и ее собачка», «игра обезьяны», «рассказ о том, как дракон сожрал злую старуху» и многие другие. В ряде сцен выступали танцовщицы. Без условно были сцены, в которых выступали куклы гнусавого бая, свахи, наркома, Боруха, Окташ, Бекназара-карнаиста , Бибихон , туркменки и других, которые до нас не дошли. Лишь сцены «Паяки и Раис» и «рассказ о том как дракон сожрал злую старуху» нам удалось восстановить.

Однако, какая бы новая сцена не появлялась в комедии, народные кукольники преподносили ее как одно из приключений Палвана Качаля. В столкновении с отрицаетльными персонажами раскрывались социально классовый облик Палвана качаля, его конфликт с власть имущими, открывая неприязнь с сильным мира феодализма. Во всречах с представителями трудящихся Палван Качаль обнаружил доброту, душевную щедрость, отзывчивость. Куклы артисты выступали на свадьбе Палвана Качаля и бичахон. Во всяком случае, потомственный, проходивший школу и сколько-нибудь уважающий себя кугирчокбоз старался, чтобы его представления было цельным, интересным, чтобы эпизоды были взаимосвязанные и взаимообусловлены, чтобы события развивались логично.

Театр «чодир жамол» не одно столетие был самым любимым народом видом традиционного театра. Привлекательность комедии для простых людей заключалась не просто в зрелищности или в сатирическом изображении отрицательных персонажей. Зрителю было интересно видеть посрамление притеснителей. Бунтарский дух главного героя Палвана Качаля.

Палван Качаль- обобщенный символический образ. Он действует в условном театральном мире, который живет по закону невероятностей, эксцентрики и сценической гиперболы. И в грубости наивности, противоречивом характере заложена простота, искренность и мудрость узбекского традиционного народного творчества.

Театр «чодир жамол» тонко реагировал на все изменения в жизни общества, на событие, происходившие в городе, в квартале-махалле, регистане- дворцовой площади, на базаре, в духовном училище- медресе и даже во дворце мингбаши, бека или эмира. И самое интересное, характерное и типичное переносилось в театр то виде кукол персонажа, то как эпизод или в качестве острого диалога и реплик. Так происходили изменения и обновления в приключенческой комедии Палвана Качаля. Какие то эпизоды, куклы , диалоги устаревали и выпадали из комедии, а на их месте возникали новые, подчеркнутые из жизни и отвечающее социальной и художественной потребностям зрителей.

Так развивался театр «чодир жамол»

 «чодир хаел» узбекский традиционный театр марионеток, в переводе- «театр мечтаний» , «палатка призраков», шатер фантазий. Слово «чодир», действительно – палатка, шатер.но в данном случае оно обозначает «сцену», «театр». А слово «хаел» имеет много значений: воображение, представление, помыслы, думы; мечта, грезы; фантазия, вымысел, домысел, иллюзия ; миг, момент; память. «хаел» можно перевести как «мечта» или «фантазия», но оно не имеет ни какого отношения к «призракам». Короче говоря, «чодир хаел» можно назвать театрам фантазий и мечты. По существу узбекский театр марионеток и был театром, на сцене которого отображались некогда сюжеты из мифологии и народного героического эпоса необычайных художественных формах.

 «чодир хаел» в сравнении с «чодир жамол» намного сложнее и совершение. Это обнаруживается во всех его компонентах: в устройстве ширме-сцены, изготовлении кукол технике исполнения тематики.

Представление этого театра давались чаще всего в закрытых помещениях, редко под открытым небом. Обычно подбирали такое место, чтобы рядом была стена и исполнитель мог скрываться от зрителей . бывало однако, когда для представления избирали возвышение предназначенное для гостей, которое могло находиться у дома, в саду или посредине какой либо площадке. На нем устанавливали подмостки, на них – 2 занавеса: передний- из пестрого ситца или полосатого бекасама в длину 5-6 метров или 2-2,5 метров высоту, задний- из черного коленкора почти в двое короче и уже переднего, расстояние между занавесками примерно пол метра. В нижнем краю переднего занавеса посредине вырезан 4-х угольник 70-77см в высоту и 180см в длину здесь и образовывалась сцена оба занавеса устанавливались на горизонтальных и вертикальных подпорках. На переднем занавесе была веревка, иногда его делали из белой или серой однотонной ткани на которой рисовали фигурки и знаки, относящихся к разыгрываемому представлению.

Куклы двигаются на сцене при помощи ниток. Нитки как и фон внутренней декаративной стенки палатки «ички парда» -черный. Нитками привязывали обычно туловища, голову руки и ноги куклы, концы ниток искусно собраны и привязаны к деревянной палочке (размером около 20см), так называемой «дастчуп». Держа «дастчуп» в руках, стоящи внутри палатки, сзади «ички парда», кугирчокбоз выводит куклу на сцену, оставаясь сам в это время скрытым от зрителей.

Куклы появляются на подмостках не только сверху, на нитках, но и снизу (из-под пола) иногда на шестиках на проволоках. Так или иначе представление театра «чодир хаел» шли только вечером и сопровождались не сложными световыми и шумовыми эффектами. Поэтому нити или шесты, с помощью которых двигались куклы не были заметны, и создавалось, очаровывающее зрителей иллюзия, как будто куклы двигаются сами.

В «чодир хаел» выступает от 60 до 100 разных лиц. В каждом представлении могли принять участие максимум 40-50 кукол это было достаточно чтобы спектакль шел 3 а то и 4 часа. Сложный спектакль со множеством эпизодов и персонажей исполняли чаще всего 3 актера (крфармон , кугирчокбоз и ученик Шогирд). На сцене могди находится 10-15 кукол из них 2-3 непременно действовали. Учитывая все это, не трудно себе представить поистине высокую технику народных кукольников, специализировавшихся в искусстве театра марионеток.

Кукла театра «чодир хаел» значительно крупнее, сложнее и разнообразнее, чем в театре «чодир жамол». У них есть руки и ноги, и сделаны они лучше. А главное, в нем не только обобщено-символические или вымышленные герои, но и персонажи, изображающие конкретных исторических лиц. Кугирчокбозов привлекает не только голова, а вся совокупность внешних черт кукол. Заметим еще одну особенность «чодир хаел»: его куклы были разных размеров, в этом тоже своя традиция. Социальная иерархия, неравенство и несправедливость сказались и на театре кукол: Фарраш – подметальщик, например должен был быть в трое меньше, скажем, какого либо хана.