

Исмет Заатов
ИСТОКИ И СТАНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ КРЫМСКОТАТАРСКОГО СЦЕНИЧЕСКОГО И ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Актуальность. История крымскотатарского национального театра тема практически неисследованная и нуждающаяся в специальном рассмотрении. Её неизученность обусловлена трагическими событиями современной крымскотатарской истории. Репрессии 1920-х – 1930-х гг., когда была уничтожена интеллигентная элита народа, насильственная депортация 1944 г., в результате которой крымские татары лишились своей родины и подверглись дисперсному расселению, многолетняя дискриминация народа преданные уничтожению и забвению со стороны советского государства культурные достижения, привели к трагическим и необратимым для национальной культуры и искусства утратам. Массовое возвращение крымскотатарского народа на родную землю, начавшийся в связи с этим процесс возрождения национальной культуры и искусства, всплеск активного современного художественного творчества крымскотатарских коллективов и деятелей культуры и искусства в Крыму актуализируют рассматриваемую тему, делают возможным её исследование.

Несомненно, изучение истории крымскотатарского театрального и сценического искусства должно проводиться с учетом этнической истории народа, многовековых традиций развития его культуры, культурогенеза крымскотатарского народа.

Цель статьи – анализ истоков и процесса становления традиций крымскотатарского сценического и театрального искусства.

Современное театральное искусство крымских татар – явление более позднего происхождения, связанное с влиянием западно-европейской и российской культурными традициями, но, тем не менее, имеющие уже собственную историю и вехи, и поэтому нуждающиеся в пристальном изучении.

В истории и развитии крымскотатарской художественной культуры, в истории духовной культуры и в повседневной жизни крымскотатарского общества национальный театр занимает исключительно важное место.

В силу ряда объективных и субъективных исторических причин публичный постоянный театр европейского типа сформировался у крымских татар лишь к началу XX столетия. Этой вехе в истории крымскотатарского театрального искусства предшествует многовековая предыстория развития традиций сценического искусства крымскотатарского народа, берущих свое начало из доисламского периода этнокультурного развития предков степных, горных и южнобережных крымских татар, сформировавших современную крымскотатарскую нацию.

Характерными элементами, предшествовавшими зарождению народного сценического искусства, несомненно, являются: устная народная драма, родившаяся из хороводных гуляний с исполнением танцев под песенный аккомпанемент танцующих (например, во время которых всеми участниками гуляний исполнялся хороводный народный танец «хоран»); творчество народных лицедеев («мукалидов», «масхарабазов»); литургическая драма религиозных песнопений; драматургические и сценические опыты учительских и студенческо-ученических театров (медресе, татарские учительские и русско-татарские школы Бахчисарая и Симферополя) и, наконец, появление полупрофессиональных европейского вида городских крымскотатарских народных театров в городах Ялте, Евпатории, Феодосии, Симферополе, Бахчисарае.

Богатые самобытные национальные традиции народного сценического искусства и усвоение опыта европейского и русского театрального искусства, живая связь с духовными и культурными потребностями крымскотатарского общества и эпохи, соединение усилий крымскотатарского дворянского просветительства, возглавляемого выдающимся просветителем народов Востока Исмаилом-мирзой Гаспринским, его единомышленников: городского головы Бахчисарая – Мустафы-мирзы Давидовича; создателя первого официального крымскотатарского благотворительного фонда «Джемиет хайрие» – Исмаила-мирзы Муфти-заде; низового учительско-студенческого театрального движения прогрессивной крымскотатарской молодежи в лице Джелила Меинова, Исмаила Лютфи, Османа Заатова предопределило открытие на рубеже XIX и XX вв. первого крымскотатарского театра.

Касаясь вопроса определения окончательной даты появления крымскотатарского театра следует подчеркнуть, что постановки различных произведений, в том числе и мировой драматургической классики на крымскотатарском языке осуществлялись в Крыму намного раньше общепринятой на сегодня даты создания крымскотатарского театра – 14 октября 1901 года, скорее связанной лишь с открытием первого собственного здания театра.

Об этом красноречиво свидетельствуют статьи, опубликованные на страницах общетюркской газеты «Терджиман», издававшейся в городе Бахчисарае под редакцией Исмаила Гаспринского. Так, на страницах этой газеты от 4 февраля 1886 года дана информация о театральном представлении на крымскотатарском языке силами артистов под руководством Сердарова. В следующем же номере газеты читаем: «В прошлом номере мы упомянули о театральном представлении на татарском языке... Спектакль состоялся в зале дома Михайлы и привлек как татар, так и греческую и караимскую молодежь. Говорить об этом представлении как о театре не приходится, но смело можно заметить, что жители Бахчисарая охотно бы посещали недорогой театр, если бы таковой существовал в городе» [1 с. 25].

Весьма характерными для этого периода в истории становления крымскотатарского театрального искусства являются слова И. Гаспринского из его статьи, опубликованной на страницах газеты, где автор

отмечает основные тенденции характерные для национального искусства: «есть также и новая азбука, театральные пьесы, и несколько оригинальных романов... Начинает процветать и национальный театр. Некоторые вещи переведены с русского и женские роли исполняются армянскими, грузинскими и еврейскими девушками. Прогресс в нашем театральном деле неоспорим».

В 1900 г. в г. Бахчисарае группа просвещённой крымскотатарской молодежи поставила на крымскотатарском языке пьесу А. С. Пушкина «Скупой рыцарь», или «Саран Пехливан». Перевод с русского языка на крымскотатарский осуществил один из актеров театра Исмаил Лютфи. В постановке пьесы участвовали Джеял Меинов, Осман Заатов, Сеттар Мисхорлы, Абдулла Терликчи и др. В 1901 году вслед за пьесой «Скупой рыцарь» была поставлена пьеса известного турецкого поэта и драматурга Намыка Кемаля «Заваллы чоджук» («Бедный мальчик»). 19 апреля 1902 года была поставлена пьеса Сеит-Абдуллы Озенбашлы «Оладжагъа чаре олмаз» или «Чему быть – того не миновать» – первая пьеса крымскотатарского автора. Вот что писал об этом «Терджиман» от 22 апреля 1902 года: «на родном языке была сыграна пьеса татарского быта «Чему быть того, не миновать» С. А. Озенбашлы и первое действие комедии «Врач поневоле» Мольера. Спектакль дал полный сбор, что свидетельствует о народившейся потребности татар в подобных развлечениях. Роли были разыграны довольно удачно, несмотря на то, что в женских ролях выступали юноши» [1, с.99].

Как отмечалось выше, первое здание крымскотатарского театра открылось 14 октября 1901 года в Бахчисарае благодаря усилиям Исмаил-бея Гаспринского и при поддержке городского головы Мустафы-мирзы Давидовича.

История крымскотатарского театра неразрывно связана с историей крымскотатарской драматической литературы. Первым крымскотатарским произведением, ставшим классикой национальной драматургии явилась пьеса бахчисарайского автора Сеит-Абдуллы Озенбашлы «Оладжагъа чаре олмаз», написанная им в 1901 г.

Генезис крымскотатарского сценического и театрального искусства, как и у многих других народов, включает в себя различные этапы становления и развития зрелищно-массового народного искусства. Это, несомненно, начальный этап – игрищный, хороводный, языческий, этап организации гуляний общины, эволюционировавший после принятия предками современных крымских татар Ислама в различные формы народных гуляний: религиозных, профессиональных, обрядовых, общественных, земледельческих, праздничных, свадебных и т.д. Каждый из этих обычаев в жизни крымских татар заслуживает отдельного детального рассмотрения, но ниже в виде примера мы остановимся лишь на некоторых из них, имеющих непосредственное отношение к истокам и становлению традиций крымскотатарского народного сценического искусства.

Зрелищно-игрищный (хороводный) вид народного искусства зародился в эпоху феодальных отношений в среде имевших различные этнические и культурные корни предков современных крымских татар и развивался в силу религиозных различий (до начала процесса формирования в единую крымскотатарскую народность, начавшегося в последней четверти XVIII в., определенная часть южнобережных и горных крымских татар в отличие от степных крымских татар с X–XIII вв. принявших ислам, исповедовало унаследованное ими от Византии христианство православного толка [2,3,4,5,6], незначительное количество татар исповедало католицизм [7,8]), географической обособленности и ландшафтной замкнутости большинства регионов южнобережного и горного Крыма, с присущими только им особенностями и оттенками.

Крым, несмотря на свои небольшие размеры, включал в себя в три этно-ландшафтные зоны-провинции: степную, горную и южнобережную, в которых, соседствуя, развивались отличающиеся друг от друга самобытные этнокультуры.

Долгое время, вплоть до образования единого Крымского государства в рамках Крымского ханства (первая половина XV в.), эти культуры не смешивались, несмотря на то, что взаимопроникновение и взаимообогащение происходило всегда, благодаря их близкому соседству [9. с. 6].

К примеру, греко-татары или урумы (православные тюрки-христиане), влившись в крымскотатарскую народность в период XVII–XIX вв. и депортированные правительством Екатерины II в 1778 г. из Крыма в Приазовье, ранее проживавшие в Юго-Западном Крыму, являясь наследниками херсонесцев (средневековое крымскотатарское название Сарыкермен – “сары” – в тюркских языках светлая, желтая, “кермен” – иранизм в крымскотатарском языке означавший в скифо-сарматских языках – крепость, город, укрепление) вполне могли иметь отношение к унаследованию традиций существовавшего в Херсонесе театра, здание которого – амфитеатр на 3 тыс. мест, было построено в III–IV вв. до н.э. (открыт во время раскопок в 1954 году О. И. Домбровским) [10 с.28]. В амфитеатре помимо проведения общегородских собраний и торжеств, наверняка, ставились пьесы античных авторов. В этой связи следует заметить, что влияние культуры причерноморских греческих колоний на формирование материальной и духовной культуры предков современных крымских татар в процессе культурогенеза крымскотатарского народа очень велико. К примеру, среди ремесленных знаков на производимых в гончарных мастерских средневекового Херсона-Сарыкермена (уже греко-тюркского периода его истории) черепицах XII–XIII вв. среди множества различных клейм можно встретить изображение пляшущего скомороха с бубном [11 с.94] по форме напоминающего современный крымскотатарский народный ударный инструмент «даре», а также, по мнению автора этой статьи, знаки-буквы древнетюркского рунического письма [12 с.94]. Можно предположить, что основное население Сарыкермена-Херсона после разгрома города войсками эмира-Нога в 1299 году и эмира-Эдиге в 1399 году покинув город, расселилось в близлежащих греко-крымскотатарских селах Байдарской долины и в окрестностях Балаклавы.

Касаясь традиционного и музыкального народного сценического искусства можно предположить, что именно здесь на изолированной от метрополии территории Крыма, должна была произойти консервация

ИСТОКИ И СТАНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ КРЫМСКОТАТАРСКОГО СЦЕНИЧЕСКОГО И ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

многих элементов античной музыкальной культуры и сценического искусства, которые уже утрачивала метрополия – Греция и Византия [13 с.154]. Элементы античной музыкальной культуры, как и элементы античного танцевального искусства каковым является, например, танец «сирто» [5 с.40] (по-видимому, родственный современному греческому танцу – «сиртаки»), исполнявшийся южнобережными и горными крымскими татарами, а также греками средневекового Крыма [14 с. 127] и сохранившийся сегодня у крымских татар под названием «хоран» органически влились в современное крымскотатарское музыкально-сценическое искусство. В подтверждение этому следует привести мысль основоположника советской научной музыкально-фольклорной школы К. В. Квитки, высказавшего идею о том, что хроматизм, в том числе и лады с увеличенной секундой, могли проникать в народную песню крымских татар самыми разнообразными каналами, но в первую очередь с Запада, а не с Востока, как это обычно принято считать [13 с.154], а также выводы известного российского музыковеда первой половины XX в. В. Пасхалова, указывавшего на то, что мелодии и песни крымских татар базируются не только на обычном мажорном и минорном звукоряде, но и на древнегреческих ладах: эолийском, фригийском, дорийском, миксолийском с преобладанием эолийского [13 с.155].

Перечисляя тюркоязычные народы Крыма тюрколог В. В. Радлов так охарактеризовал крымских татар: «самое видное место между этими народностями, говорящими на тюркском языке, занимают крымские татары, совершенно поглотившие в продолжении векового владычества крымских ханов большую часть греческого и остатки готского населения южного Крыма» [3 с.527].

О том, что между носителями древнейшей культуры Крыма и современным крымскотатарским народом существует прямая связь не только на подсознательном уровне, но и чисто генетическая, в разное время писало великое множество ученых и исследователей (А.Л. Бертье-Делагард, В.Х. Кондарак, Г.Э. Караулов, П.И. Сумароков, Ф.А. Хартахай, В.В. Радлов, В.В. Бартольд, В.И. Филоненко, П.И. Кёппен, П.С. Паллас, Е.В. Возгрин и мн. др.). В качестве научного доказательства здесь достаточно остановиться на результатах деятельности самой длительной по времени деятельности и диапазону научного охвата Крымской этнографической экспедиции Г.А.Бонч-Осмоловского (1923–1927 гг.) [15 с.104], в работе которой принял участие весь цвет российской этнологии, а также на данных самой точной из этиологических наук – антропологии. Анализируя собранный антропологическим отрядом данной экспедиции в различных регионах Крыма в 1926–1927 гг. обширный материал, полученный в результате антропологических измерений крымских татар, руководитель антропологической группы Н.В. Тербинская-Шенгер выделяет три основных группы крымских татар – степные, предгорные и южнобережные. В степи преобладало влияние кочевников, на южном берегу – средиземноморских и кавказских народностей. Н. В.Тербинская-Шенгер не исключала участия в этногенезе крымских татар этого региона античных греков, римлян, византийских греков, итальянцев и турок-османов. В предгорном районе несомненным для исследователя было греко-римско-византийское и готское влияние [16 с. 5–34].

По существу ко времени захвата Крымского ханства Российской империей южнобережные и горные крымские татары, наряду с греко-татарами-урумами, в одинаковой мере являлись носителями древней общекрымской традиционной материальной и отчасти духовной культуры. В отличие от собственно греков (айлинцев-эллинов) – колонистов, продолжавших в различное время постоянно прибывать в Крым и не терявших связей со своей исторической родиной.

Мысль о единстве материальной культуры южнобережных и горных крымских татар и греко-татар-урумов Приазовья находит подтверждение и в работах современной исследовательницы М. А. Араджони (34 с. 4).

Отсутствие источников и скудность материала вынуждает говорить о периоде, относящемся к истокам крымскотатарского сценического искусства, пользуясь в основном методом гипотез. Без этого, к сожалению, невозможно показать ранние этапы развития традиций сценического искусства крымских татар.

Древнюю сценическую культуру крымских татар характеризует богатейший фольклор, в первую очередь устные народные драмы – героические эпосы-сказания о народных героях-батырах, дестаны – поэмы о любви и героике, легенды о добре и зле – эфсане, сказки – масалы, анекдоты – лятифе, чынъы и мане – частушки, исполнявшиеся одним исполнителем своеобразного народного театра одного актера, а иногда несколькими исполнителями. Сказители, одновременно являвшиеся и сочинителями и исполнителями, заучивали и пересказывали многочасовые произведения устно-поэтического творчества крымских татар. Устно-поэтическое творчество оказало влияние и на другие виды крымскотатарского народного искусства [17 с.15]? в первую очередь сценического и театрального, а также на крымскотатарскую драматургию.

Средневековые исполнители-импровизаторы в зависимости от направленности или вернее жанра произведений народного устно-поэтического творчества, используемых ими в своих выступлениях, могли называться – дестанджы, масалджы, йырджы или джирав, тюркуджы, айтувджы и др. [18 с.10]. В городах и горном Крыму они именовались «ашыкъ», «джирав» – в Крымской степи. В основном это были средневековые исполнители-профессионалы, так как сочинительством и исполнительством они зарабатывали себе на жизнь и кормили свои семьи – это было их призванием и образом жизни, но в каждом крымском селе обязательно были и свои «ашыки» и «джиравы»-любители. Такое явление в народном искусстве как «джирав» и «ашыкъ» были присущи и другим тюркским народам. «Джирав» – кыпчакским народам Великой евразийской степи – «Дешт-и кипчак», а «ашыкъ» – огузским народам.

Ашыки подразделялись на странствующих («таавуф ашыклары»), придворных («сарай ашыклары»), сельских («кой ашыклары») и как выше упоминалось – ашыков кочевых народов («джирав»). Всех их в свою очередь могли называть «саз шаирлеры» – поэтами, аккомпанирующими себе на сазе (народный

щипковый инструмент). Городскими ашыками к примеру были величайшие средневековые крымскотатарские поэты Ашыкъ Умер и Джевхерий [13 с.156]. Ашыки помимо произведений народного устно-поэтического творчества исполняли также произведения из дворцовой поэтической классики – «бейты», «кьасиде», «рубайи», «маневи», «гьазели» [19 с.9–10].

В более позднее время и ашыков и джировов в Крыму стали именовать одним термином – «кедай». Самыми известными крымскими кедаями второй половины XIX первой половины XX вв. являются: Джангъазы Шерфедин 1864 г.р. (его портрет выполненный Аметом Устаевым в 1930-е годы хранится в фондах Республиканского крымскотатарского музея искусств) родом из под Старого Крыма – с. Джума-Эли; Зиядин Джемай 1878 г.р. из с. Аблеш, внук знаменитого кедая Арпийя-Исмаил Салет (Саледин) 1875 г.р. и слепой сказитель Эшмырза из с.Ойсул [18 с.242, 254, 249]. Кедаи месяцами переезжали из села в село, со свадьбы на свадьбу – «бир ай койден-койге, тойдан-тойгъа» [18 с. 192], где за определенную плату делились своим искусством с благодарными слушателями из числа гостей торжества, исполняя произведения крымскотатарской устной народной драматургии. Сумма гонорара выплачиваемого исполнителям за их выступления строго соответствовала их популярности.

Сценическое искусство крымских татар, также как и у многих других народов, зародилось в недрах древних ритуалов и старинных обрядов, связанных с началом различных трудовых циклов, земледельческой и скотоводческой форм хозяйствования человека, бракосочетанием, подготовкой к военным походам. Отсюда и появление связанных со всем этим народных песен и танцев. К примеру, весьма характерен танец двух мужчин, который называется «ташлама» – буквально бросок, бросание или по другому «аггыр ава» – тяжелая, медленная мелодия и еще один вариант названия этого танца – «акъай авасы» – мужская мелодия. Танец, перемежающийся дугообразными движениями рук танцующих и приседаниями в такт тягучей, тревожной по характеру музыки, акцентируемой ударными инструментами, как бы символизирует движения двух готовящихся к схватке друг с другом орлов. Этот, считающийся очень старым у крымских татар танец, до сих пор еще исполняется взрослыми и пожилыми мужчинами на торжествах в селах Румынии и Турции, компактно заселенными представителями крымскотатарской диаспоры, хотя обычно исполняемый сразу вслед за ним, как вторая часть танца, в Крыму быстрый танец «хайтарма» (буквально «не возвращай») в Румынии и Турции крымские татары уже не танцуют. По мнению автора, танец «ташлама» имеет чисто мужские корни и пришел из ритуала его исполнения перед началом борцовских или воинских единоборств бытовавшего у кочевых предков крымских татар. И, напротив, с трудовым циклом связан групповой танец «хоран», когда танцующие сомкнувшись в круг или полукруг положив кисти своих рук на предплечья рук соседей по танцу напоминает движения людей разминающих «саман» – глины вперемежку с соломой для формовки кирпичей на общественных строительных работах «талакъа». Весьма характерным в этой связи является и танец пастухов – «чобан оюны». Из доисламских традиций берет свое начало и традиция маскирования и ряженья детей, участвовавших в театрализованной процессии посещающей, с поздравлениями с древним восточным праздником Нового года и весны – Наврез дома односельчан соседей и родственников, исполняя при этом веселые обрядовые песни и танцы. [20 с. 92–93]. Драматическое воспроизведение трудовых эпизодов можно было наблюдать до депортации, – во многих детских играх и играх-гуляниях молодежи они были связаны с народными земледельческими, скотоводческими-пастушескими, охотничьими и ремесленными традициями крымских татар.

В хороводных гуляниях молодежи, во время которых все присутствующие исполняли вышеуказанный массовый хороводный танец «хоран», воедино сливалось хоровое (двигаясь по кругу, танцующие в ритм и такт своим движениям исполняли различные обрядовые, бытовые и праздничные песни) и примитивное драматическое действие.

К числу традиционных массовых праздничных общенародных гуляний «джийин» («сбор-собрание») относятся праздники: «Наврез» – день весеннего равноденствия – Нового года и начала активных земледельческих, садово-полевых работ; «Хыдырлез» – день окончания весенне-полевых работ; «Тепреч» – отмечаемый массовыми гуляниями на природе и связанный с наступлением лета (сегодня отмечается только крымскотатарской диаспорой Румынии и Турции, а название происходит от арабского слова «тефферуч») и «Дервиза» – сравнительно молодой праздник урожая и проводов лета [21 с.117], сменившего общий для греков и крымских татар праздник «Панаир». На всех праздничных гуляниях обязательным было проведение спортивных и воинских единоборств, а также состязаний музыкантов, певцов, танцоров, сказителей и импровизаторов. Надо отметить, что по использованию при проведении массовых гуляний элементов театрализации и древности используемых обрядов праздники Наврез и Хыдырлез выделяются среди остальных праздников крымских татар. К ним можно было бы добавить отмечаемый совместно в недалеком прошлом и мусульманами и христианами Крыма, греческий по своему происхождению праздник «Панаир», название которого возможно возникло из древнегреческого языка и означало слово – «собираю» [5 с. 130].

Этимология названий нерелигиозных крымскотатарских праздников-гуляний в основном иранская, за исключением названия праздника «Хыдырлез» – Хыдыр и Ильяс (арабские имена двух мусульманских святых). «Наврез» – крымскотатарское звучание сочетания персидских слов «нов» – новый [22 с. 137], «руз» – день [22 с. 128], «Дервиза» – крымскотатарское звучание персидских слов «дар» – ворота [22 с.77], «бази» – игра [22 с. 192], т.е. игрища на окраине, игрища у ворот города.

Рассматривая вопрос о происхождении традиций крымскотатарского сценического искусства, необходимо отметить такое важное явление в культурной жизни народа как профессиональное празднество «реван» – объединения крымских ремесленных цехов «снаф», имевшего четкую структурную организацию и выборную систему руководства. Согласно положений устава ремесленного объединения «селефнаме» руководство цехов – «уста-баши» (букв. глава мастеров) во время ежегодно устраиваемого для всего населе-

ИСТОКИ И СТАНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ КРЫМСКОТАТАРСКОГО СЦЕНИЧЕСКОГО И ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ния города особого празднества «тефферуч» организовывало яркое театрализованное представление «реван» – обряд посвящения работников в мастера. В представлении проходившему по строгому сценарию, как правило, задействовались все артистические силы города, а также музыкальные знаменитости из других регионов Крыма. Бахчисарайское объединение цехов до 1827 г. проводило «реван» и «тефферуч» в шести верстах от города в долине Качи. Позднее проведение этого празднества было перенесено в Бахчисарай и проходило в глубине ущелья около Орта-Медресе [23 с.40–41].

Видный российский тюрколог Александр Самойлович наблюдал «реван» в 1913 году в городах Бахчисарае и Карасубазаре [24 с. 108].

Цеховое устройство крымских татар «эснаф» просуществовало вплоть до 20-х – 30-х гг. прошлого столетия пока на смену ему окончательно не пришла советская кустарно-промысловая кооперация. А празднество «тефферуч» или «тепреч» в степном диалекте крымскотатарского языка уже без «ревана», как отмечалось выше в виде праздника лета, продолжают устраивать крымские татары, проживающие в Турции и Румынии.

Определенное влияние на процесс становления традиций отдельных видов крымскотатарского сценического искусства оказал сугубо крымскотатарский вид народной устно-поэтической импровизации – «чынъ», этимология названия которого берет свое начало от старокыпчакского слова – «чын» – правда, истина. «Чынъы» – песни-экспромты импровизационного характера, создавались во время песенных состязаний, устраиваемых обычно между юношами и девушками на общественных угощениях – «талакъя», устраиваемых для участников общественных работ, целью которых являлось оказания помощи в сборе урожая, строительстве дома, а также свадьбах, гуляниях молодежи – общественных – «джийин» и в складчину – «арпенэ». В советское время в этом виде крымскотатарского народного искусства даже проводились районные и межрайонные олимпиады как среди школьников, так и среди взрослых. Профессиональные сочинители-импровизаторы могли соревноваться между собой на протяжении нескольких часов. Иногда состязания с целью выявления победителя могли продолжаться по несколько дней. Известны отдельные случаи, когда это затягивалось и на годы. К примеру, девушка из села Тюб-Кенегес Джанкойского района признала себя побежденной в словесном поединке с парнем из села Бойкязакъ, Красноперекопского района продолжавшемся в течении трех лет и только после этого согласилась выйти за него замуж (информ. Аблятиф Заатов – 1910 г.р.). Как отмечалось выше, этот вид искусства был распространен в основном среди степных крымских татар вплоть до депортации 1944 г. и практически прекратил свое существование на чужбине в местах ссылки.

В старину этот вид песенно-стихотворного диалога был, чуть ли не единственным для молодежи способом познакомиться между собой, выбрать невесту и даже объясниться в любви, так как везде, где происходило гуляние молодежи, на разделительной между юношами и девушками линии обязательно присутствовал «къярт-агъа» – старший мужчина из числа родственников хозяев торжества. В руках у него обязательно присутствовала длинная палка, которой он символически осаживал самых горячих участников состязательного диалога между юношами и девушками. Просто где-то вне места, где происходило официальное гуляние по какому-либо случаю, молодые не могли контактировать, так как это моментально сказывалось на их репутации и, прежде всего девушки.

Своеобразным представлением, проходящим по строго определенному сценарию, было и остается проведение свадебного обряда крымских татар. Хотя те многие различия, существовавшие между свадебными обрядами степных, горных и южнобережных крымских татар ранее до депортации нивелировались в период совместного проживания вышеуказанных этнографических групп в местах ссылки, путем заключения многочисленных браков между их представителями, что случалось исключительно редко в довоенном Крыму. Вплоть до середины 80-х гг. прошлого столетия сохранялись такие архаические обычаи собиранья подарков и пожертвований устройтелям свадьбы, в котором присутствовали элементы соревновательности, называвшегося «шабаш» с четким распределением ролей – «къярт агъасы» – старший мужчина, «сагъ бейи» – устроитель правой стороны, «сол бейи» – управитель левой стороны и «аякчы» – «посыльный». Этот обычай в депортации бытовал у бывших жителей сел Юго-Восточного и Юго-Западного Крыма и наиболее долго вплоть до 1985–1986 гг. просуществовал среди последних, в частности, бывших жителей сел Къаралез и Черкес-Кермен. Похожий обычай под названием «кьонушма» – «беседа, разговор, диалог» существовал до 1930-х годов и в степном Крыму. И в «шабаше» и в «кьонушма» участвовали только мужчины. Одним из существенных между ними различий являлось то, что «шабаш» могли наблюдать все присутствующие на свадьбе, а для проведения «кьонушма» мужчины удалялись в отдельное скрытое от женских и детских глаз помещение. Роли-обязанности среди участников проведения «шабаша» и «кьонушма» распределял хозяин свадьбы – «той сайби» – («той» – свадьба и угощение, «сайб» – хозяин, владелец) хозяин свадьбы в первом и «кьонакъбай» – буквально («кьонакъ» – гость, «бай» – хозяин, господин, богатый) – принимающий или отвечающий за гостей во втором случае. Каково было удивление автора статьи, которому посчастливилось наблюдать «кьонушма» и другие свадебные обряды степных крымских татар (сведения, о которых ему удалось почерпнуть из рассказов своего отца, родившегося в 1910 г. в селе Бойкязакъ, Красноперекопского уезда) в 1986 г. в г. Джанкое на свадьбе крымских цыган. Здесь было все как и много лет назад; оповещение верховым юношей наездником на коне соседней и жителей квартала о начале свадьбы, шест с флагом из тканей красного и алого цветов на доме, где проходила свадьба и раздельное в резных помещениях гуляние мужчин, женщин и детей, собиравшихся вместе только для танцев, крымскотатарская музыка, исполняемая специально приглашенными из Симферополя крымскотатарскими музыкантами. Бракосочетающиеся вплоть до начала танца жениха и невесты находи-

лись отдельно друг от друга, жених – среди мужчин, а невеста – среди женщин. Сразу же после окончания совместного танца молодых проводили. Как оказалось, в 1944 г. хозяева этой свадьбы и их родственники в знак благодарности за спасение от расстрела гитлеровцами добровольно отправились с соседями крымскими татарами в депортацию в Среднюю Азию и некоторое время, прожив там и не выдержав жары и условий жизни вернулись обратно в Крым, так как на них не распространялся указ о выселении. У всех у них даже у совсем молодых были двойные имена первое – крымскотатарское, второе – европейское. Жениха, например, звали Исмаил-Ян.

Если говорить о сообразности в искусстве крымскотатарской словесности, то следует упомянуть и приводившийся в старину в степном Крыму на вышеупомянутых «галакъя», «джийнах» свадьбах своеобразных конкурсов на знание и декламирование определенного количества пословиц, называвшихся в XVII–XVIII вв. согласно своей направленности – «такъмакъ», «чыбыртма», «ногъай чыбыртмалары», [24 с.16], прибауток и куплетов – «беит» (слово арабского происхождения и означает – двустишие, но у крымских татар слово «беит» употребляется как название песен определенного содержания, независимого от количества стихов) [24 с.17].

В состязаниях участвовали только знатоки-мужчины, которых называли «кыырджман» или в зависимости от возраста «яш-кыырджман» или «генч-кыырджман», т.е. молодой знаток. Число соревнующихся обычно доходило до 20–30 человек, но их могло быть и больше. Из числа присутствующих избиралось своеобразное жюри обычно из двух человек – «баш» – буквально старшие, главные, головы. Старший, начиная с крайнего справа участника по очереди предоставлял слово, всем участникам доходя до крайнего слева, затем снова, начиная справа. Знатоки, по очереди встав с места, подойдя к старшим и опустившись на колени, декламировали «такъмакъ», «чыбыртма» или «беит». Участники, у которых запас знаний пословиц, прибауток и куплетов заканчивался, выбывали из состязаний. Победителем становился участник, продемонстрировавший свои познания народного фольклора последним [24 с.9–10].

Зародившееся в народной среде крымскотатарское сценическое искусство развивалось в Крымском ханстве одновременно, как в народной среде, так и в среде крымскотатарской феодальной знати и при дворе крымских монархов – ханов, где крымскотатарскими артистами перенимался опыт развитых театров других народов, имеющих более глубокие традиции в этом виде искусства. Следует отметить, что в развитии сценического искусства, как и в развитии других видов крымскотатарского искусства, дворцовая культура сыграла прогрессивную, развивающую роль.

Первые дошедшие до нас письменные упоминания о существовании профессионального сценического искусства у крымских татар относятся к первой половине XVII века. Известный средневековый путешественник и энциклопедист Эвлия Челеби, пребывавший в ту пору в течение нескольких лет в Бахчисарае при дворе крымского хана Мухаммед Герая IV, правившего в 1641–1644 гг. и в 1654–1666 гг. [25 с. 215], подробно описал представления придворных артистов, которые они давали во дворце по вечерам священного месяца рамазан. Вот как он описывает одно из таких театрализованных выступлений придворных актеров: «мастера сердечных дел поют и играют на сазах, на бубнах и барабанах, на цымбалах, гонгах и ребабах, в соответствии с законами музыки, по правилам круговращения они слагают слова и исполняют 12 макамов, 24 основных и 48 составных частей приемами зарб, фетх, полутонном и полутяжестью, основным и дополнительным тоном. Когда они исполняют сцены, подобные сценам собраний времен Хусейна Байкара, собравшиеся прикладывают палец к устам, приходят в изумление и поражаются. Под мелодию прекрасного голоса присутствующие, не выходя из круга, по законам ладов кяр, накш, сават, заджал, амаль, таспифат подражают голосу саза – мелодии сердца. Затем появляются танцоры, луноликие гулямы. Они двигаются и кружатся, подобно танцу Венеры, как полная луна, выходящая на поле любви».

Повествуя об их профессиональных качествах, он приводит и несколько имен бахчисарайских придворных артистов: «мастера подражания, сладкоречивые и легкие в обхождении, упражнялись в изысканности речи и редким владением словом. Из насмешников-подражателей, подобных мессии душ живых и мертвых Сурба Ахмеда Челеби, Эдирнели Нейзен-дервиш («ней» – флейта, «нейзен» – флейтист И. З.), Реджеб Челеби, Джилъве Чауш («джилъве» – очарование, прелесть), Чакман Челеби («чакман» – искрометный), Нарузан Осман Челеби («нарузан» – громкоголосый) [26 с.57].

Можно предположить, что традиции профессиональных, музыкальных, театрализованных представлений у крымских татар берут свое начало с XIII–XV вв., из дворцов столицы татарских правителей Крымского улуса Золотой Орды – г. Солхата, ставшего первой столицей независимого Крымского ханства уже под новым названием Кырым.

Г. Солхат – Кырым на протяжении XII–XV вв. являлся крупнейшим культурным, научным, экономическим и политическим центром [27, с. 4,5,16] всего Северного Причерноморья. Солхат славился своими монументальными постройками, среди которых выделялся дворец ханов, построенный в конце XVIII в, который еще видел ученый путешественник С. П. Паллас [11 с. 107].

Рассмотрим происхождение профессионального шутства или вернее профессионального скоморошества – «масхарабазлыкь» («масхарабаз» – скоморох, цирковой артист в кр.тат.яз.) Этимология этого слова, имеющего иранское происхождение, означает игра шута, игра скомороха «масхаре» – шут [22 с.794] «бази» – игра [22 с. 192] отсюда и изначально в крымскотатарском языке обозначавший веселое и шутливое зрелище термин «масхаралыкъ», в последствии приобретший нарицательный смысл и означающего сегодня слово позор, срам. По-видимому, именно об «масхарабазых» шла речь выше, в описанном Эвлиею Челеби дворцовом представлении, когда он говорит о насмешниках-подражателях [26 с. 57]).

«Масхарабазлыкь» – традиция, привнесенная в средневековую художественную культуру Крыма из древней культуры иранских и тюркских народов Великого Ирана и Турана (Мавераннахра). У восточных правителей считалось традицией брать с собой в длительные походы масхарабазов, чье мастерство и ис-

ИСТОКИ И СТАНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ КРЫМСКОТАТАРСКОГО СЦЕНИЧЕСКОГО И ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

куство помогало им скрасить невзгоды ратных будней. Правители Солхата могли выписывать или приглашать лучших актеров и из других стран считавшимися в то время как и Крым провинциями огромного государства, просуществовавшего около трех веков и включавшего в себя огромную территорию от реки Амударья на юге, до Москвы-реки – на севере и от реки Иртыш – на востоке, до реки Дунай – на западе. Никому ни до, ни после этого не удавалось объединить и удерживать так долго под единой централизованной властью эту территорию, даже Россия смогла ею управлять лишь с конца XIX по конец XX вв.).

Культуру Золотой орды можно определить как исламизированную тюрко-иранскую культуру, проводником которой на ее территории являлся древний Хорезм. В Крыму она наложилась на мощный пласт византийской культуры, что и вылилось впоследствии в основу формировавшейся на территории полуострова крымскотатарской – византийско-золотоордынской по своей сути культуры. В Юго-Восточном Крыму в частности на территории г. Солхата, с. Отуз (н.п. Щebetовка) и других крупных поселений к востоку от г. Судака произошло также смешение золотоордынской и сельджукской культуры [27 с.18. В архитектурных памятниках XIII–XIV вв., построенных в этих населенных пунктах, И. Бороздин усматривает прямую связь с таким общепризнанным центром сельджукизма как столица бывшего Иконийского султаната и всего тюркского сельджукского государства – г. Конья [27 с. 17]. Возможно, часть тюрко-сельджуков осела в окрестных селах под Судакom в 1222 г. там, где они разгромили объединенные силы русских и половцев и уже позже, в 1264 г. к ним присоединились турки-сельджуки султана Иззедина Кей-Кавуса II (1238–1278 гг.) освобожденного воинами эмира Ногай по приказу хана Золотой орды Берке из крепости Энос куда его вероломно заключил византийский император Михаил VIII Палеолог. В знак особого расположения Берке-хан пожаловал Иззедину во владение (икта) Солхат и Судак, где он скончался в 1278 г. [28 с. 26]. Исследователь современного крымскотатарского языка уроженец с. Таракташ (н. Дачное) Судакского района Ильми Аметов считает говор бывших жителей крымскотатарских сел расположенных по оси Таракташ-Отуз – сельджукским.

Тюрки, издревле выступавшие посредниками, а их культура своеобразным связующим звеном между культурами Дальнего Востока и Запада, Китая и Ирана, Центральной Азии и Юго-Западной Европы, Индо-Китая и Ближнего Востока, могли занести и в тюркскую среду Крымского полуострова такой своеобразный вид народного искусства как теневой театр. Точно также, как и по предположению Т. А. Путинцевой они занесли его из стран Восточной и Юго-Восточной Азии, где он зародился, в Персию и во владения тюрко-сельджуков в Малой Азии в XI–XII вв. [29 с.83]. Раньше, до появления телевидения во многих крымскотатарских домах длинными зимними вечерами, чтобы как-то развлечь маленьких детей, обычно бабушки и мамы в лучах света керосиновой или настольной лампы, используя в основном кисти рук, пальцы и различные предметы, на своеобразном экране, в роли которого обычно выступала чисто выбеленная стена, разыгрывали мини-спектакли, изображая при этом героев различных сказок, птиц и зверей. Теневое изображение, в котором в зависимости от ролей могли также быть задействованы кто-нибудь из старших детей, сопровождалось чтением или рассказом наизусть кем-то из взрослых текста сказки. Иногда действие могло быть разыграно и озвучено в лицах. Автору статьи посчастливилось в раннем детстве наблюдать подобный импровизированный домашний театр теней, как у себя дома, так и у своих родственников.

Вполне возможным было и проникновение в средние века из Турции на полуостров, когда Крымское ханство находилось под протекторатом Османской империи, а центром моды абсолютно на всё, для стран Причерноморья надолго стал Стамбул и народно-профессионального театра объемных и плоских кукол «кьокьяла оюны» – (букв. «игра кукол», «кукольная игра» в крымскотатарском языке). Его вполне могли наблюдать во дворцах высшей феодальной знати Крыма – караджа-беев, нуриддин и калга-султанов, самого хана, на рыночных площадях городов Кефе, Судака, Кезлева и Бахчисарая. Под названием «Карагёз» (с крымскотатарского «черноглазый», «черноокий»), он до сих пор распространен в глубинке современной Турции. Начиная с XIV в. отмечается популярность «карагёза» на Ближнем Востоке, в Египте, Греции. Его влияние было оказано и на театральное ярмарочное искусство средневековой Европы [30 с.135].

Знакомство крымских татар с европейскими принципами театрального искусства, судя по данным имеющихся у нас письменных источников, началось, по-видимому, в первой половине – середине XVIII столетия.

Крымский хан Крым Гирай, делая предложение после данной им аудиенции посланнику короля Пруссии Фридриха Великого – Фон-дер-Гольцу, называя себя ханом, позволяющим себе посмотреть умную французскую комедию, говорил буквально следующее: «Вы должны присутствовать как-нибудь и на одном из моих концертов, потому что я дорожу ценю мою капеллу, состоящую, как вы увидите, из превосходных артистов по всем инструментам. При этом дворе имеется также группа комедиантов и скоморохов, дающих нам прекрасные представления [31 с.23]. Происходило это в 1763 г. и Крым Гирай-хану было в ту пору от роду 45 лет. По вышеуказанному тексту невозможно точно определить национальные принадлежности музыкантов и комедиантов. По-видимому, это был смешанный актерский и артистический состав, в котором с местными крымскотатарскими артистами играли и артисты, приглашенные из других стран. Судя по репертуару и театральным вкусам хозяина дворца – французские актеры.

Но то, что при дворе хана Крым-Гирая, перенимая опыт лучшего в то время в мире французского театра, развивался и национальный крымскотатарский театр, говорят следующие цитаты из этого же источника: «По окончании обеда артистами Крым-Гирая, которые обязательно сопровождали его даже в походах, была поставлена новая татарская комедия, основанная на смешных положениях и запутанных приключениях». По ходу пьесы (события происходили в 1768 г. во дворце-резиденции Крым-Гирая в Бессара-

бии у г. Кавшаны – И.З.): – «хан задавал непрерывные вопросы посланнику французского короля – барону де Тотту о французском театре, в особенности же о произведениях Мольера... во время этого разговора Крым-Гирай показал, что некоторые комедии Мольера хорошо ему известны, как по сюжету, так и по искусству их обработки. Особенно знал он и о Тартюфе, личностью которого много занимался. Он высказал замечание, что в каждой стране имеются свои Тартюфы, и, вероятно, в татарских странах имеются свои, поэтому ему доставило бы особенное удовольствие, если бы барон де Тотт заказал для него перевод этой превосходной комедии». О переводе Мольеровского Тартюфа на татарский или турецкий язык барон де Тотт доносил в Париж Руффину, секретарю и переводчику короля Франции Людовика XV [31 с. 65].

Любопытно, что первое знакомство с европейским театром турецкой публики произошло намного позже нежеле, чем крымскотатарской в Бахчисарае. Первые спектакли итальянских трупп были поставлены в Стамбуле при дворе султана Селима III, правившего с 1789 по 1808 гг. [32 с.5].

Известно, что и последний крымский хан Шаин Гирай был последовательным сторонником европейского пути развития крымскотатарского государства, как в экономике, так и в культуре. Поддерживал все нововведения в области культуры и искусства своих предшественников. Пытался их расширить, но в отличие от Крым-Гирая и других ханов, например, Селямет Гирая II приглашал деятелей искусств-художников, актеров, музыкантов не из Европы, а из России [33 с.37–40].

После аннексии Крыма Российской империей Крымское ханство как государство крымских татар было ликвидировано, а ханская власть упразднена. Следовательно, перестал существовать и ханский двор в Бахчисарае, а вместе с ним был распущен и придворный театр. Был нанесен страшный непоправимый урон всей крымскотатарской нации, её культуре, искусству и в первую очередь театральному искусству, свободное развитие которого остановилось на долгие десятилетия.

Лишь через сто с небольшим лет на театральной сцене того же Бахчисарае, которую крымскотатарское население ещё с ханских времен называла «кумедия», вновь зазвучала крымскотатарская речь. Но все это время в крымскотатарских городах и селах в народной среде продолжал теплиться огонь традиций народного сценического искусства, от искр которого и возгорелось вновь пламя искусства крымскотатарского театра. Это пламя, пережившего немецко-фашистскую оккупацию и эвакуацию в Румынию театра пытались навечно погасить большевики в 1944 году. И это им почти удалось. Но через полувековое небытие в ссылке, те же искры запрещенного искусства, вновь разожгли огонь жизни крымскотатарского национального театра на своей древней крымской земле, который больше никогда не погаснет.

Крымскотатарский национальный театр более чем за сто лет своего существования достиг замечательных творческих успехов. Возникнув как театр, в среде скованный догмами ортодоксального ислама, он рос, формировался, набирал силы. Сложный процесс развития крымскотатарского национального театра включал в себя становление актерского и режиссерского искусства, творческие поиски, неустанный труд творческого коллектива и руководства театра на поприще возрождения и дальнейшего развития крымскотатарской драматургии.

Крымскотатарский театр, переживший царские и советские запреты, репрессии большевиков и сталинскую депортацию прошел невероятно тяжелый, сложный и полный трагизма, неразрывно связанный с трагической историей самого народа, путь длиною в сто лет. Его успехи и неудачи обусловлены неспокойным временем и целым рядом обстоятельств, сложившихся в силу целого ряда исторических причин. Правда в искусстве, воплощение на сцене жизни многострадального крымскотатарского народа путеводной нитью проходит через все творчество национального театра, начиная с самого его создания. Вместе с театром росла и крепла крымскотатарская драматургия.

Конец XIX – начало XX вв. ознаменовалось для национального театрального его переходом на профессиональное начало и появлением в нем великолепных актеров Джеляла Меинова и Айше Тайганской. Высокий талант и замечательное искусство этих великих подвижников крымскотатарской сцены, актерская школа, связанная с их именем, воспитала целую плеяду высокопрофессиональных актеров, работающих в театре до депортации вплоть до своего закрытия в 1944 году. Крымскотатарский театр ставит произведения национальной драматургии, постановки европейских, русских, турецких и азербайджанских классиков. Крымскотатарский театр почти всегда, когда он был не запрещен, жил хотя и не свободной, но напряженной и плодотворной в творческом плане жизнью. Труппа театра состояла из самоотверженных и влюбленных в свое дело актеров.

Значительную роль в становлении и развитии профессионального крымскотатарского театра и подготовке национального актерского состава сыграла крымскотатарская, русская, татарская, азербайджанская драматургия, произведения мировой классики, помогавшие артистам постигать профессиональные секреты и тайны сценического искусства.

Сегодня национальный театр – это неотъемлемая часть народного искусства и жизни крымскотатарского народа. Бережно относясь к традициям и наследию прошлого, крымскотатарский театр осваивает современный драматургический материал. В творческих буднях совершенствуется мастерство актеров и искусство режиссеров театра.

После возвращения на родину вновь возродившийся крымскотатарский театр за короткий срок вырастил новое поколение артистов и деятелей национальной сцены, таких как Диявер Сеттаров и Алие Темиркаева, рядом с ними постигает тонкости актерского ремесла талантливая молодежь. Национальным театром подготовлены талантливые режиссеры Ахтем Сеитаблаев и Ринат Бекташев.

Национальный крымскотатарский театр, продолжая сегодня плодотворно работать над произведениями отечественной, мировой, украинской, турецкой и азербайджанской драматургии вносит свой вклад в процесс интеграции возвращающегося крымскотатарского народа в современное украинское общество, претворяя в жизнь идеи толерантности и добрососедства в Крыму, взаимообогащения культур и искусства

**ИСТОКИ И СТАНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ КРЫМСКОТАТАРСКОГО СЦЕНИЧЕСКОГО И
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

крымскотатарского и других народов.

Источники и литература

1. Керимов И. А. Живая история Гаспринского. По материалам газеты «Тержиман» 1883–1914 гг. – Симферополь, 1999
2. Хартахай Ф. А. . Историческая судьба крымских татар // Вестник Европы. – Т.2. – С. 182–236; 1867. – Т.2. – С. 140–174.
3. Паллас П. С. . Путешествие по Крыму академика Паласа в 1793 и 1794 гг. // 300ИД, 1881. – Т.12.– С.62–208.
4. Иннокентий (Борисов). Записка о восстановлении древних святых мест по горам Крымским // Херсонские епархиальные ведомости. – 1861. – С. 177–190.
5. Латышев В. Новые христианские греческие надписи из Крыма // ИТУАК. – № 54. – 1918. – С. 34–40.
6. Куртиев Р. Крымские татары: этническая история и традиционная культура. – Симферополь, 1998. – С. 58.
7. Броневский М. Описание Крыма // 300ИД. – 1867. – Т.6. – Отд. 2. – С. 333–367.
8. Тунманн. Крымское ханство. – Симферополь. 1991. – С. 27.
9. Кудусов Э. История формирования крымскотатарской нации. – Симферополь, 1996. – С. 6.
10. Щеглов А. Полис и хора. – Симферополь, 1976, – С.28.
11. Якобсон А. Л. Крым в средние века. – Москва. 1973.
12. Якобсон А. Л. Крым в средние века. – Москва. 1973. – С.107. рис. Херсон. Ремесленные знаки на черепицах. XII–XIII вв.
13. Заатов И. . Как развивалась крымскотатарская музыкальная культура в республике // Крымская АССР (1921–1945) вопросы и ответы. – Выпуск 3. – Симферополь, 1990.
14. Джуха И. Одиссея мариупольских греков. Очерки истории. – Вологда, 1993. – С. 127.
15. Ефимов А. В. Этнография крымских татар в исследованиях Г. А. Бонч-Осмоловского // Крымский музей. – Симферополь, 1995–1996.
16. Тербинская-Шенгер Н. В. Крымские татары // Русский антропологический журнал.– Москва, 1928. – Т. 17. – Выпуск 1–2.
17. Музафаров Р. Очерки фольклора тюрко-язычных народов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. – Баку, 1967.
18. Бекиров Дж. Къырымтатар халкъ агъыз яратыджылыгы (Крымскотатарское народное устное творчество). – Ташкент, 1988.
19. Усеинов Т. Б. Къырымтатар эдебиятнынъ орта асырлар девирини (Средневековая крымскотатарская литература). – Симферополь, 1999. – С.9–10.
20. Куртиев Р. И. Календарные праздники и обряды крымских татар // Крымский музей. – № 1/94. – Симферополь, 1995.
21. Куртиев Р. И. Крымские татары: этническая история и традиционная культура. – Симферополь, 1998.
22. Восканян Г. А. Русско-персидский словарь. – Москва, 1986.
23. Маслов П. В., Миллер М. Е., Никольский П. В. Крым. Хрестоматия по истории края.– Симферополь, 1930
24. Пословицы, поговорки и приметы крымских татар, собранные А. А. Боданинским, Мартино и О. Муромовым (под редакцией А. Н. Самойловича и П. А. Фалева). Предисловие. – ИТУК. – № 52. – Симферополь, 1915.
25. V.E. Siroevskiy, Muhammed-Geray Han ve Vasalları. Tercüme: Kemal Ortaylı. – Ankara, 1978.
26. Книга путешествий. Турецкий автор Эвлия Челеби о Крыме (1666–1667 гг.). Перевод и комментарии Е. В. Бахревского. – Симферополь, 1999.
27. Бороздин И. Новые данные по золотоордынской культуре в Крыму. – Москва, 1927.
28. Тизенгаузен В. Г. Сборник материалов, относящихся к истории Золотой Орды. Обработанный А. А. Ромаскевичем и С. Л. Волиным. – Москва-Ленинград. – Т. II. – 1941.
29. Путинцева Т. А. Тысяча и один год арабского театра. – Москва, 1977.
30. Петросян Э. Х. Генетические истоки аналитического кукольного театра «Карагёз» // Советская этнография. – 1988. – № 6.
31. Остерман В. Крым-Гирей, союзник Фридриха Великого: Пролог столкновений между Россией и Турцией // ИТУАК. – 1909. – № 43.
32. Refik Ahmet Sevengil. Opera Sanatı ile ilk temaslarımız. – İstanbul, 1959.
33. Лашков Ф. Ф. Шагин-Гирей, последний крымский хан: Исторический очерк. – Киев, 1886.
34. Аражиони М. Греки Крыма и Приазовья: История изучения и историография этнической истории и культуры. (80-е гг. XVII в. – 90-е XX в.). – Симферополь, 1999.
35. Радлов В. В. Образцы народной литературы северных турецких племен. 4.7. Наречия Крымского полуострова. – Санкт-Петербург, 1896.