

TATAR BAYT “SAK-SOK” FROM THE PERSPECTIVE OF THE 21ST CENTURY ART

Guzel Ramilevna Sagitova,

Kazan State Conservatoire named after N.Zhiganov,
38 Bolshaya Krasnaya Str., Kazan, 420015, Russia,
sagitovagr82@mail.ru.

Mileusha Mukhametzyanovna Khabutdinova,

Kazan Federal University,
18 Kremlevskaya Str., Kazan, 420008, Russia,
mileuscha@mail.ru.

The article reviews cultural and educational projects, based on the ancient Tatar bayt “Sak-Sok” and aimed to preserve and develop Tatar culture¹. They include the musical “*Sak-Sok kanatlarynyj sere*” (‘The Mystery of Sak-Sok’s Wings’), a collective creative work of teachers and students of the Kazan State Conservatoire named after N.Zhiganov, teachers and pupils of Kazan Children’s School of Arts named after M.A.Balakirev (‘Junior Academy of Fine Arts’), the team of the youth orchestra “Sforzando” (conducted by Ilnar Fayzutdinov), and the State Puppet Theatre in Naberezhnye Chelny. The authors summarized the material on the history and staging of the bayt “Sak-Sok”, revealed the main problems, analyzed the composition of this literary work, and identified the mythopoetic potential of the key images.

The musical is based on the play “*Sak-Sok tavyshy*” (‘The Voice of Sak-Sok’) (1987) by R.Khafizova. The comparative analysis of the libretto and the original text identified the features of a modern interpretation of the ancient text. As a genre, it is a musical fairy tale; by the form, it is a musical with dialogues. The equality of music, dance and a conversational genre is a characteristic feature of the musical “*Sak-Sok kanatlarynyj sere*” (‘The Mystery of Sak-Sok’s Wings’).

The puppet show “Sak-Sok” (directed by I.Zayniev) is also based on the ancient bayt. The dominant theme is the theme of loneliness and human relationships in the modern world. The article identifies the potential of the key symbols and archetypal images of the production. It also reveals the originality of intertextual links and investigates the role of the twin myth both at the level of problematics and poetics of the performance.

Keywords: bayt “Sak-Sok”, musical, puppet show, twin myths, archetype, symbol.

It took six months for the two performances, based on the ancient Tatar bayt “Sak-Sok”, to appear in Kazan. These two performances, different in genre and concept, were staged thanks to the government support – the grant of the Ministry of Culture in the framework of the State Program of the Republic of Tatarstan for Preservation, Study and Development of the Official and Other Languages in the Republic of Tatarstan.

The premiere of the children’s musical, based on the Tatar bayt “Sak-Sok”, took place on May 12 in the Children’s Center “Ekiyat”. It was an educational project, implemented by teachers and students of Kazan State Conservatoire named after N.Zhiganov, teachers and students of Kazan Children’s School of Arts named after M.A. Balakirev (‘Junior Academy of Fine Arts’), and the youth orchestra “Sforzando” (conducted by Ilnar Fayzutdinov).

The idea of this unique project belongs to Guzel Abayeva, a 4th year student of the Kazan Conservatoire. Ilgiz Razetdinov is the director of this project. The music for the project was specially created by Ilyas Kamal, a young Tatar composer. The musical is based on the play “*Sak-Sok tavyshy*” (‘The Voice of Sak-Sok’) by Rosa Khafizova, a children’s book writer [1]. Dina Khakimova adapted the text and lyrics for the performance [2].

This project is appreciated both for the fact that it aims to develop creative abilities in children and the fact that it is a musical in Tatar, a result of team work of young creative forces. The young actors had an opportunity to demonstrate their vocal, dance and acting skills on stage. At the same time, they were able to discover the richness of Tatar culture. The creators of the modern musical demonstrated their potential and willingness to work in

¹ See the color insert to the article – M.H.

the field of Tatar culture, whose space has recently been shrinking like shagreen leather.

A performance staged by children is always touching, fascinating the audience and never leaving anyone indifferent. The musical role of the mother (Raisa Rustyamova), distinguished by its lyrical tone, and the heroic and pathetical musical role of the father Iltazar (Bulat Khasanov) are still alive in our memory. The nature of these characters is revealed through songs, dialogues and actions. Their sons, Ainur (Firuza Khasanova) and Ilnur (Adelya Akhmadullina), have the most complicated musical part: they perform a passage of the Tatar bayt "Sak-Sok". Dialogues play an important role in depicting these characters. According to the authors, the image of Sikherche (Sorcerer) (Regina Artykova) is revealed both through singing, dialogues, and in dance, which becomes a part of the action. The retinue of evil spirits is performed by Demon the Informer (Azalia Shigapova) and little helper imps. To create a holistic image, the performers have to tune up their speech, mimics, singing, plasticity and dance to a general kind of stage behavior. Of course, during the premiere, it became evident that the scenes were hastily made. However, each of the young performers played with inner dedication, and the audience thanked them sincerely with loud applause for the roles they liked.

The genre of the performance is a musical fairy tale; as to the form, it's a musical with dialogues. The characteristic feature of the musical "*Sak-Sok kanatlarynyñ sere*" ('The Mystery of Sak-Sok's Wings') is the equality of music, dance and conversational genre.

The musical preserves the overriding theme of the ancient bayt – education of children. The basis of the performance is a myth about twins. R. Khafizova resorts to the image of the twin-rivals (Aynur and Ilnur). In contrast to the bayt, the musical activates the images of the demiurge (father Iltazar) and the trickster (*Sikherche/Sorcerer*). Owing to the interference and intercession of father Sabantui Batyr, the story of the twins in the musical ends happily for everyone. The motif of the mother's curse is mitigated: the mischievous children turn into birds as a result of the mother's tragic gullibility. The quantity of characters is significantly more numerous than in the bayt due to the introduction of the images of the antagonist and his retinue. The mother and her sons are the victims here. The hero of the story is the father named Iltazar.

The musical is characterized by a unified musical structure, based on the leitmotifs of the char-

acters. It is evident that the composer Ilyas Kamal's desire is to expand and complicate the orchestration. The fact that the youth orchestra "Sforzando" (conducted by Ilnar Fayzudinov) takes part in the project undoubtedly adds originality to the presentation. The "live music", played by professional musicians, both accompanies choral and vocal parts and helps the audience to fully understand the main characters through their "musical" portraits, as well as to see the sides of the musical conflict. Using their own means of expression, the "Sforzando" orchestra participates in the construction of the structure-forming elements: in the exposition of the action, in the waves of its development, the climax and the denouement.

The orchestra plays a dominant role in the musical. It gives integrity to the performance, reveals the characters' personalities, the emotional mood of the musical as a whole, and individual scenes in particular. The music of the performance is based on the leitmotifs of the main characters and on the musical theme of the bayt "Sak-Sok", which acquires a new meaning every time it sounds. The overture of the musical is already marked with the main musical conflict: it begins with the "Sak-Sok" theme, then continues with Iltazar's theme from the first act, Sikherche's theme, and ends with the life-affirming theme of Batyr Iltazar as a symbol of victory in the fight against evil forces. Here, the bayt theme lacks any tragic coloring, it sounds as a kind of objective force, rooted in folk melodies. In the second act, after the twins turn into birds, this theme acquires a tragic note: we can hear it in the parts of the birds Sak and Sok and their mother.

The sounds of "live" music and "live" children's voices enrich the performance and create a special atmosphere, uncomparable with the recorded sound. In our opinion, the bright and expressive imagery, created by the young composer, is an example of harmonious synthesis of ethnic melodies and genre features of the musical.

The choreographic parts aim to create a certain mood, exposing dramatic collisions. Thus, the birds' dance reveals the drama of the mother parting with her sons, who become birds. The dance of Sikherche's retinue embodies the idea of chaos. Their shift from the edge of the stage to the center marks the growth of Sikherche's power over the world: at the beginning Sikherche appears accompanied by an evil spirit, later he is surrounded by his retinue.

The character costumes also complement to the image creation.

The weak point of this musical is its dramatic material. Dina Khakimova tried to adapt the play and substantially reduced some of the scenes, dialogues, monologues, introducing lyrical songs, which reveal the collision or explain the motives of the characters' actions. To show the bravery and intelligence of the character, D. Khakimova introduced the scene of Iltazar's fight with the imp and Sikherche, which closely echo the corresponding episode of Pushkin's fairy tale "The Tale of the Priest and of His Workman Balda" [3: 7-14].

R. Khafizova wrote her play in 1987. Not being able to unlock the full potential of the ancient bayt for censorship reasons, she had to significantly transform the plot, which resulted in a negative impact on the structure of this literary work and its imagery. The rich mythopoetic potential of the bayt remained unrevealed.

The bayt is organic in the form of a musical. The legend "Sak-Sok" is extant today in different variations as an echo of the ancient events. B. Rizvanov puts forward the following version of the legend: "out of desire to kill people, divs built a high wall, which closed the sun ... But Alp Suban was able to break the divs' wall and return light and warmth to people. When he was breaking the wall, his wife Tebbiche Chakchak – the patroness of house and home, newly-married couples and dawn – told their children – Sak and Sok – to help their father and fetch him an iron arrow which breaks everything. But the sons began to fight for the right to carry the arrow, and Chakchak cursed them for their delay. Then God Tangri turned them into nocturnal birds <...>". According to another version, "evil spirits decided to destroy the human race and erected a high wall that fenced off the Sun from the Earth ... Then the alp (a Good Spirit), Mardugan-Karga, came to rescue people. Together with his sons Sak and Sok, Karga made his way to the wall in order to destroy it. When they flew close to the sun, its rays burnt them. Then, Karga sent his sons home to fetch some honey... But the sons got frightened, flew into the strip of night and never returned to their father. Having understood that his sons would never come back, Karga destroyed the wall by himself, but took fire because of the heat. His burning feathers fell to the ground and turned into frisky black horses. Since Karga, having sacrificed himself, managed to give light and warmth to people and all living beings on the Earth, God Tengri saved his life. From then onwards, each spring, Karga comes back to people in the guise of a rook (raven). The patroness of mari-

tal happiness Chakchak cursed her sons Sak and Sok for betraying their father [4].

Some researchers link the origin of the legend "Sak and Sok" to creative works of the Volga Tatars in the 17th – 18th centuries, or attribute this legend to the Bulgars and Saksins of the 13th century, others find similar images in the mythology of the East.

It is a well-known fact that the plot of any myth or legend is based on real events. Real events in the life of people become a source of inspiration for their creative works. It is obvious that both the plot of the legend "Sak and Sok" and its characters have their real prototypes in Turkic-speaking tribes. Despite some differences in the plot and the names of the characters, the two versions, considered above, provide sufficiently consistent information. The main characters are the alp, Suban (the Good Spirit Mardukan-Karga), his wife Tabbiche Chakchak (Chakchak) and their twin sons Sak and Sok. They are opposed to the evil forces – divs. Throughout the legend, we feel the invisible presence of the god, Tengri, whose role is quite controversial. The key element of the legend is the high wall: against its background and due to its existence these events unfold.

In the history of the Turkic peoples, there exists only one wall that can claim to be called "the high wall", fencing off people from the sun. This is the Great Wall of China, built on the northern borders of the Chinese Empire, mainly in the 3rd century BC. As we know, the height of the Great Wall of China reaches 10 metres in some places. According to the estimates, its length is more than 5 thousand kilometers. However, even this eighth wonder of the world cannot shut the Earth from the Sun, as the legend says. In fact, this wall did not fence off the people from the Sun, it fenced them off the rich Southern areas with their warm climate. In the language of ancient Turkic peoples, the word "*kön*" had three meanings: sun, day and south. In the modern Tatar language, south is denoted by the word "*könyak*" (from Turkic "*kön*" – "sun", "day", and "*yak*" – "side", i.e. solar or southern side). Taking this into account, the most fantastic element of the legend appears to be a well-known historical event. And the divs in the legend stand for the Chinese people of the Qin Dynasty era, who built "the high wall". The wall fenced them off the Turkic nomads. In those times, the main enemy of the Chinese was the Xiongnu people headed by Modu Shanyu (Mete, Maodun, 209-174 BC). But is there a connection between the names of Modu, the Xiongnu ruler, and alp Suban?

According to their contemporaries, the Xiongnu were sun-worshippers. The ancient Chinese historian Sima Qian (c. 145 or 135-86 BC) reported, describing the Xiongnu in his "Historical Works": "In the morning Shanyu comes out of the camp to bow to the rising sun, and in the evening he bows to the moon". Note that Sima Qian points out that the Moon was worshipped in the same way as the main god of the Sun. In the language of ancient Turkic peoples, the goddess of the moon was named Umai ("Moon wife" or "Wife-moon"), from "*um*" ("wife" in Turkic) and "*ay*" ("moon" in Turkic). Umay was the patroness of women giving birth, newly-married couples, home and water elements. It is not surprising that Turks gave female names to most of their rivers. In the Turkic world, the cult of the goddess Umai was very strong. For instance, Savromats and Sarmatians worshipped her as their main goddess.

The Modu Chanyu's name is a derivative of Mo (the name itself) and *ode* / *ote* or *atey* / *ata* ("father" in Turkic). Like modern monotheistic religions, pagan cultures had a tradition of naming children after the names of the deities patronizing them. Probably, modern peoples, Turkic-speaking in particular, owe this custom to their pagan background. In this case, the name of Modu can be associated with only one relatable name of a Turkic deity – Umay, i.e. Modu Chanyu got his name due to the patronage of the goddess Umay. This may explain why Tumen Chanyu regarded his eldest son Modu with disfavour. In fact, the children of ancient Turks were patronized not by gods, but by priests of a particular cult clan. Predominantly, the Xiongnu worshipped the God of the Sun. The fact that Tumen chose Modu to be held hostage by the Yuezhi, their enemies, may be also explained by the secondary role of his son's patronizing cult. Moreover, the legendary Alp Suban's name borrows its meaning from the same goddess, the patroness of water. Suban comes from the combination of the stems *su* ("water" in Turkic), *oba* (the Turkic respectful form of addressing the elder, the forefather) and *en* ("embodiment" in Tatar), i.e. it means the embodiment of the water deity's spirit. The equivalence of the names Modu and Suban is obvious. The name of Alp Mardukan-Karga was created under the influence of Mongolian culture. In particular, it has the Mongolian stem: "*nar*" – "sun", which comes from the word combination of *nar* ("sun" in Mongolian), *ata* (the Turkic prefix expressing respect), *khan* (title), *karga* ("raven" in Turkic), i.e. the Sun God's raven. According to the legends of our ancestors, the raven was one of the solar deity's helpers, which is reflected in the name of Alp Marduka-Karga. In the legend, this

name may have been inspired by the very role of the Alp, who returned the sun to people.

The name of Tebbich Chakchak was probably based on the blending of different cult elements, hypostases of the goddess Umay. Tebbich surprisingly resembles the Scythian goddess Tabitha who, like the heroine of the legend, patronizes house and home. Tebbich may be one of the goddess Umay's names, associated with her particular hypostase – the patroness of house and home. It comes from the word "tabache" (*taba* means "pan" in Tatar, *che* is a suffix). The name Chakchak is connected with the worship of the dawn: *chyk* ("dew" in Tatar) and *chack*, *chaga* ("child" in Tatar), i.e., "dewdrop", "daughter of the dawn". According to the legend, Chakchak was the patroness of the dawn, another possible hypostase of the goddess Umay.

As for the meaning of the main characters' names, Sak and Sok, there are several versions: *sakinch* ("sorrow" in Turkic) and *syktau* ("weeping" in Turkic), *sak* / *un* ("right" in Turkic) and *sok* / *sul* ("left" in Turkic), *sak* ("cautious", "vigilant" in Turkic) and *sok* ("fatal", "bog", "swamp" in Turkic). However, there exists a more attractive interpretation of these names in terms of the reflection of Ancient Turkic life realia. A clan was the main unit of the ancient Turkic society. In the Western and Eastern Xiongnu languages of the Turkic peoples, the word "clan" sounds "*seyak*" and "*suok*" respectively, which are very similar to the names of the characters from the Tatar legend. Thus, these names could reflect the bitterness of separation between the clans of Turkic tribes, which lost touch with each other in the course of some tragic events. At the final stage of the confrontation with the Chinese Empire, the Xiongnu had to face the tragic outcome. A part of the once powerful nation was forced to withdraw from the territory of China: the first part of them went to the west, the second one moved further to the north, and the third one headed to the east. The rest of the Xiongnu stayed in their lands under the protectorate of their powerful neighbour. They were either assimilated by the Chinese, or participated in the future ethnogenesis of the Turkic and Mongol tribes of Central Asia. The legend could have been created and brought to the banks of the Volga and Kama by both the Alans and Xiongnu clans, which came to the Volga region during the Great Migration era.

The antiquity of the legend plot can be determined by the unattractive role of the god Tengri. It could have been created only in the times when the Turkic peoples worshipped the Sun God – the antipode of Tengri. In this case, the authors were the representatives of the Xiongnu clan who worshipped the

Sun. Thus, the legend reflects the conflicts between pagan clans [4].

Sac-Sok is one of the most perfect Tatar bayts regarding its poetic form. It tells about the tragic fate of two seven-year-old children who were cursed by their mother for their mischievous behavior in the absence of their father. They immediately turned into mythical birds Sak and Sok and flew away. The brothers were forced to live on their own in a thick forest while their mother's curse had power over them, that is, forever.

According to its content, the bayt has a lot in common with the stories of other nations, starting with the mythology of the Ancient East and ending with the ballads of the peoples from medieval Europe. Furthermore, this bayt shows that fairy-tale and mythological traditions played a significant role in the origin and formation of the genre.

"The transformation of children into birds is the main the message of the story and its emotional content. The bayt tells about a terrible human tragedy. It does not give a convincing answer to the question why the children were subjected to such a cruel punishment. The bayt can only help understand that the children were punished for a minor folly. Therefore they complain: *"Änkäy kargady bigräk yuk öchen."* – "Mother cursed us just for no reason". This deep resentment at the extreme cruelty of the undeserved punishment pervades the entire work". F. Uрманче emphasizes that the bayt "... is not so much about the offence of the young children, it is about the mother's cruelty..." [5: 56].

"Its first lines are rather unusual: first, it tells about very simple things, daily routine, described to gain the listener/ readers' attention. It looks as if it prepared the audience for the narration of tragic events. As far as bayts go, there would be some sort of tragedy... Before the dramatic events, we seem to hear the sad voices of Sak and Sok from afar. After this introduction, the events begin to unfold all of a sudden: "We were sitting and playing, playing and crying; when Mother cursed us, we did not stay for a minute". In order to reveal the profound meaning of the tragedy, the bayt strongly emphasizes the suddenness, unexpectedness and exceptional nature of the events that occurred: *"Samovar kuydy, chäylär echerde. Echep betergäch, kargap ochyrdy."* – "She heated the samovar, gave us tea to drink. When we drank it up, she immediately cursed us". The successfully applied artistic device helps to instantly capture the attention of listeners. After that, the story of the unfortunate children begins. A disturbing rustling of reeds, the utter darkness of the thick forest, some mysterious noises coming from the depths of

the forest – all these help to better understand the meaning of the human tragedy. They live in the opposite parts of the dark forest, cry to each other at night, longing to see each other. However, the dawn always stops their dreams from coming true.

The story about the family conflict is constantly interrupted by a monologue of one of the twins. The repeated sad questions asked by the unfortunate children help to better understand the depth of the tragedy: "Mother cursed us, have you learned about it, Father? We flew over you, did you see us, Father?"

"The bayt composition is very simple and typical of the genre. It spread widely among people due to its original exposition; very fast and unexpected beginning of the tragedy; dramatically intense narration with a hint of deep lyricism; traditional ending, having a philosophical meaning, deep tragic elements and lyricism, extraordinary content, exciting its listeners with amazing poetry and expressivity of the form" [5: 56-57].

In the bayt, the image of the house plays a great role in revealing the family conflict. The antithesis of the *house* and the *forest* becomes the core of the literary work. While the bayt characters regard the house as "their own, familiar and, at the same time, private, protected space", the forest is seen by them as something "foreign" and hostile. The characters associate the house with their childhood ("At the age of six or so, we ran together" [6]²), warm maternal affection ("mother", "mother dear", "kindred mother"), comfort ("As the samovar boiled, she seated us for tea"), paternal care ("Father did not scold us and did not turn us out of the house"). For the characters of the bayt, the house is primarily their shelter: "Father told us to stay home to live happily".

In the bayt, the image of the house acts as a custodian of ancestral traditions. It is the centre of faith and Muslim culture, in which the motif of a prayer repeatedly arises. At first, it is introduced through the reference to the Kaaba – the black stone in Mecca, to which Muslims turn in their prayer: "Southern winds are blowing – you can see it from the Kaaba". This irreparable tragedy occurred in the absence of the father – the head of the family: "You caused the trouble before Father's coming. He was in the mosque then". The following lines of the ancient bayt are symbolic: "You fed us with milk – start blowing to forgive. On the Day of Judgment, we will not bare resentment towards you".

The ancient belief says that Mother's curse is based on the "right of the mother's milk", so it is so

² Here and further the quotes are translated into English by the authors of the article.

strong that it can be reversed only on the Day of Judgment [7: 61]. According to the ideas of many nations, mother's curse led or could lead to an inevitable tragedy (the Moldovan epic song "Bogatyr and Snakes", the Bulgarian heroic song "Marco the Prince Frees Three Rows of Prisoners", Slavic ballads about a daughter-bird, etc.).

A woman in Islam is a homemaker and a righteous wife of her husband. The religious commitment and education of the future generation largely depends on women. They have the great mission of maintaining peace, tranquility, religious commitment, politeness and piety in the younger generation. One had immortalized the respectful attitude of a man to a woman-mother: "Paradise is under the feet of mothers", i.e. a Muslim man's well-being in eternity is determined by how he treats his mother.

That is why the bayt characters never complain about their mother. Muslims sincerely believe that God knows everything and shapes the destiny of everyone and everything in all aspects of life. In the folk tradition, it is generally believed that the destiny of a man and his death hour are prerecorded in the Book of Destiny. Human behavior is predetermined, because God prescribes destiny to every man in advance.

It seems that we were preordained

To fly through forests with the maternal curse.

By the will of the fate we are now Sak and Sok,

Having wandered a lot, we have learned a lesson.

On the waterfront, we would step on burning sand,

We wandered the world separately, Sak and Sok.

We would go to secure bread crops in the fields,

It is apparent that Allah ordered us to live such a life. – the brothers believe.

They seek to comfort their mother in her grief:

What happened to us was our destiny,

Do not cry, the Almighty prescribed it to us.

The second bayt also mentions this:

It was apparently prescribed before our birth

To fly around the world with the maternal curse.

The main source of the religious doctrine in Islam is the Quran. This is the ideological core of Islamic culture. Thus, the children advise the abandoned mother to seek consolation in a prayer over the Quran:

With tears in your eyes, read the wisdom of lines in the book,

And longing for us, look at Sak-Sok.

From the book, you will glean a lesson for your heart,

You will freeze watching the birds go near the house [6].

It is a well-known fact that all Muslims worship the Holy Scripture. The Quran gave people answers to questions about existence, man's role in it, the reason for human existence, it regulated socio-political and socio-economic aspects of their lives. The Quran taught people to build relationships with the Creator and people, it taught to live, work, create, and also explained what human nature and human worship should be like.

A samovar, tea-drinking, home-made noodles – these details help us get an idea of a housewife and mother. The originality of the Tatar cuisine is still defined by soups with a flour dressing, especially noodle soup (*tokmach*). To cut noodles, women usually roll out dough in the shape of a circle. In the same way, the bayt compares a harmonious family to a circle, its disruption is associated with a disaster:

Only a half of the dough remained,

There used to be two children, now there aren't any of them [6].

It is the mother whose duty is to educate children. In the bayt, the monologue of the main character eloquently testifies to the fact that the mother was able to instill good behavior and piety in her children. They respect their parents.

The reason that prompted the mother to take such a severe step: "losing temper", "she cursed them for always" "for an iron rod", remains beyond the framework of the bayt. Yu.G. Nigmatulina suggests that the broken arrow was perceived by the mother "as a terrible omen of separation and future bloody wars of fraternal peoples (an iron arrow is a symbol of power)" [8: 67]. This is also noted by the researcher M.Bakirov, who believes that the semi-bayt or semi-ballade "condemns civil strife and discord between the sons of Kubrat or kindred tribes, which ultimately led to the tragic end of the state" [9: 29].

The antithesis of *house* – *forest* enhances the drama. In the bayt the forest is "dark woods", "thick forest", "backwoods", thicket ("I tore my new fur coat on a branch stub"). The creators of the bayt used psychological parallelism to brightly convey the emotional experiences of children separated from home:

I cut down a couple of thin birch trees in the woods,

Every day I miss my mother so much [6].

For the Tatars a birch tree is a symbol of a human life from birth (cradle) to death (they are planted in cemeteries), a symbol of sadness. As

noted by the folklorist K.Gafiullina, a number of Tatar folk songs present “twin birch trees” as a symbol of coupledness, (“*Asyl kyz*”–“Beauty”, “*Kush kaen, kush usak*”–“Twin birches, twin aspens”)) [10: 135].

Similarly, the image of currant berries is not accidental in the bayt:

We have gathered currants in the dark forest,
Now we are orphans in our way [6].

The colour of berries in currant bushes attracted the attention of our ancestors. According to the observations of folklorists, Tatar folk songs often have parallels between berries, “the children” of the bushes, and human children [10: 135]. Currant berries are mentioned to emphasize the bitter orphan hood of the children, doomed to wander the world “apart”.

In song lyrics of the Tatars, the image of a wild duck is inseparably linked with the theme of orphanhood, a miserable, unhappy and hard life: “*Atym kaldy*” (“My Horse Remained”), “*Yatim kyz žyry*” (“Song of the Orphan”) [10: 152].

The ducklings are roaming noisily by the river,
Just remember it and it will break your heart[6].

Different versions of the images of a nest, baby bird and mother-bird are very popular in the folk songs lyrics. It is not accidental that, having seen ducklings roaming by the river, the main character of the bayt immediately remembers his once close-knit family:

A duck with the brood of yellow ducklings by the river,

As I remember them- my heart weeps [6].

The parallels, which are popular in folk lyrics, are widely used in the bayt:

Birds are singing in the front yard:

“Where is my sonny boy?” –the father is probably asking[6].

As F.Urmanche correctly points out, the parallels in the bayt “Sak-Sok” are based on semantic associations [5: 171]. For example, songs of birds and a sad picture:

A black swallow, a yellow nightingale

If you cursed us yourself, mother, don’t cry now [6].

These lines refer us to the world of Tatar fairy tales, where the mother, as a result of the spell, turns her children into birds: her daughter becomes a black swallow, her son is turned into a yellow nightingale, and she herself becomes a cuckoo [11: 113-118].

A nightingale is a bird of the brown-gray colour. However, it is a “yellow nightingale” that can

be found in the Tatar folk song. The changes in the colouring are the result of the sufferings about which the bird sings in its songs. In Tatar poetry, the epithet “yellow” is associated with suffering or anguish. According to the lyrics, the nightingale grieves its separation from the native land, where it sang freely and widely, so it became yellow with grief in foreign lands, where there was no place for its songs (“*Ber bez genä tügel äle*”.– “It’s not only us...”, “*Хәйрелбәнат*”) [10: 141].

In the bayt, the landscape occupies an insignificant place. It is introduced through the folk and symbolic images of “a dark forest”, “a burning sand” by the waterbody, the wind, which “is sweeping away a brand new stack of hay”, it “blew the feather hat away and it’s impossible to get it”. They are used to emphasize the dominant motif in the work: to show the children who find themselves in an unbearable situation when they are expelled from home and doomed to wander apart.

For a generalized representation of the orphans’ hopeless life the creators of the bayt apply traditional set phrases such as “bitter fate”, “bitter tears”, “red eyes”, “grief and longing”, “sorrow”.

The bayt “Sak-Sok” can serve as a benchmark for versification in bayts. This is the bayt, which retains the two-line stanza. The size of the bayt is also typical: 10– 10; its rhyme is also simple (a – a).

Due to the performance of its chants, we can feel the influence of the slow lyrical song “*Озынкой*” (“long tune”) in the bayt “Sak-Sok” [12: 36].

R.Hafizova emphasized the ideological and artistic relevance of the Soviet play for children by including the subject of labour education of the younger generation (work in the market garden), the labour succession content (Sikherche (Sorcerer) has a devil-apprentice), and the theme of reformation of the antagonist: the transformation of Sikherche (Sorcerer) into an old sponger. This bayt does not include the father into the main action, as he was at the Friday prayer when the family tragedy occurred, while R.Hafizova transformed this character into the protagonist. In accordance with the national tradition, the idealization is realized through the transformation of the character into Sabantuy batyr. The writer replaces the magic arrow with the head of a dead snake. This is how the metaphor of false wisdom / the knowledge of Sikherche (Sorcerer) is visualized. It is an interesting device that R.Hafizova finds within the national tradition. Sikherche (Sorcerer) acts as a grantor: he gives goose wings to the mother. It is a magical

thing that should tame the rebellious spirit in her children.

According to the unanimous opinion of the audience, the creators of the musical managed to combine folk wisdom and modern musical language. The project took second place in the Republican Youth Forum "Our Tatarstan" [13].

In the autumn of 2015, Naberezhnye Chelny State Puppet Theatre became the grant winner of the Union of Theatrical Figures of the Republic of Tatarstan, owing to which it got an opportunity to prepare a long-awaited performance in the Tatar language, based on the famous legend "Sak-Sok". Under the inspiration of the ancient bayt the director, Ilgiz Zayniev, has created a new experimental performance where the leading themes are existential loneliness of man, difficulties in relationships between adults and children and generation gap. The author outlines the problems raised in his work in the following way: "Modern loneliness. We are not sociable, at the same time we are not available. We speculate on how we live, but we do not give answers to the questions" [14].

The puppet show plunges us into the atmosphere of a game. The nature of the game, as you know, "acts as a breeding ground of art, of the forms connected with creative work such as festivals, artistic forms of entertainment, fashion, and sports. It enables people to create themselves, to multiply their abilities, enrich their imagination. While playing, people are not equivalent to themselves, they are different when they abandon the gaming state. Playing games gives one the possibility of a truly human existence, at least temporarily and outwardly. At the same time, games enhance the possibilities of self-development, help to preserve humane features, develop unconventional methods of behavior, perception and thought" [15].

I.Zayniev "turns to the principles of a classical puppet show: he minimizes the vocal parts of the actors' roles and focuses on the emotional component" [16].

A ticking wall clock creates a scenic atmosphere and determines the mood of the play. Everyone associates this household detail with the warmth and comfort of their homes. It is the sign of a patriarchal tradition. It is not accidental that in the performance the hearth fire can be seen in the darkness behind the wall clock. The memory brings back the lines from the song by Yu.Vizbor "A Wall Clock":

Oh, there's no better fire than the one that won't be extinguished

And there is no better home than your own home,

Where the wall clock is striking diligently in the kitchen,

Where my dear is, where my dear is,

Where my dear and the whistling kettle are [17].

The wall clock and the hearth immerse the audience into the atmosphere of a sweet "home". The space has an exaggerated ethnic colouring: a Tatar oven with a kazan (a large Tatar cooking pot), a family photo in the frame, a wall clock, a bed with several pillows, a shamail above the door, a carved wavy pattern in the design of the wooden fence. The same trend can be seen in the costumes of the main characters: the head of household is wearing a black skullcap, a linen shirt and pants, a quilted jacket and white katas instead of shoes. His wife is dressed in a chintz dress with a small flower print, a woolen cardigan, and a white kerchief tied in a Tatar manner (the artistic director is Aleksei Mitrofanov).

At the same time, the ticking of the wall clock makes us think about the inexorable passage of time (compare: in his poem "Your clock has both move and stillness...", J.Brodsky uses the symbols of clock and home, putting time into the semiotic space of culture) [18: 31].

The spouses brighten up their loneliness by reading the Tatar bayt "Sak-Sok", which was one of the most popular with the people (Tatiana Salikhova and Egor Mitrofanov as the old man). Stingy details recreated the past of the house. The mother's memory (Eva Mingazheva and Minzariya Tuktarova) is visualized through a rocking cradle, a toy airplane, and a ball. These attributes of childhood also reveal the full depth of a lonely old age drama. The rustle of Sak and Sok's wings (Egor Mitrofanov and Elena Golobokova as the boy, Tatiana Salikhova and Rimma Mitrofanova as the girl) accompanied by crow and magpie cries – a symbol of chaos – add to this impression (composer /background music by Yuri Chaplin).

The patriarchal world fits into the cosmic space. During the next scene the world space is expanded to the scale of the universe, due to the introduction of the image of the globe and children's vocabulary game "Towns and Cities". In the outer space the function of the hearth is represented by the sun. Tatar place names are put on a par with the world's largest cities. Together with the globe, the idea of integrity of the world, its global nature and infinity, enters the world of the play. Since old times the globe has symbolized the eternity of the

world, the value of life time and immortality. The rotating globe embodies the idea of the journey.

The folk tradition blends with the literary one, which is a new stage of the human culture development. The image of the sunlight against the background of the cosmos makes us remember Kh.Taktash's poem "*Koyash küktä shulay mänge yözär*" from the lyric series of "*Zängär küzlär*" ("The Blue Eyes"), where the key theme is the first love, separation and loneliness [19: 109]. This is a sample of the rebellious lyricism of the early 20th century, built in line with the national gisyanistic tradition, whose roots go back to the poetry of A.Yasavi and N.Hisrow. The lyrical hero joins the gisyanists' society, protests against social conventions of ("*min ul bezne aergan dingä, kanunnarga / Karshy köräshkändä ...*"), hoping to transform the disharmonious world into *khäyat ile*. Kh.Taktash (1900-1931) is a symbol of the renewal of Tatar poetry. In a short introduction to his first collection "The Tragedy of Sons of the Earth" and other poems" Kh.Taktash says that he rejects the former type of versification. He tells his readers that "the old poetic style, continuously used in the works of five hundred poets from Bakyrğani to Tukay, must be destroyed" [20: 143-144]. Kh.Taktash proposed the samples of a new type of poetry, a new rhythm, which is not based on melodiousness, but on the national chastushka verse (two-or four-line humorous ditty) and a lively conversational tone. The great poet not only brought a verse and spoken language together, but enriched poetry with his expressive personal nature, individual intonations and figurative means.

In the play, the twin myth finds its continuation in the images of poets, like M.Aglyamov and Yu.Minnullina, which refers us to the Tatar poetry of the late 20th century. Thus, implicitly, the 20th century in literature forms a ring in the play. On the globe, the poet (Edward Gurlev and Elena Golobokova) and the poetess (Eva Mingazheva and MinzariyaTuktarova) are associated with the literary character Ole Lukoie by Hans Christian Andersen. According to the Danish storyteller "he is split into two, and both of them are named Ole Lukoie". "Like Greek Thanatos and Hypnos, the gods of death and sleep, the characters are related and different from each other". The first Ole Lukoie "works wonders, he is for life". The second Ole Lukoie is "a messenger of death", "a guide to the realm of death, in which the images of Heaven and Hell are vaguely seen" [21].

Mudarris Aglyamov (1946-2006) was a real event in the poetic life of Tatar people in the late

20th and early 21st centuries. The poet developed and enriched the ancient traditions of Tatar literature. His works are of traditional and folk character, they have delicate lyricism and the depth of philosophical reflection.

In the play, the Earth acquires a new status through M.Aglyamov's poem "*Kitä almyym...*" [22]: it is transformed into a cradle of humanity ("*Bu žir bezgä bishek*"), then into a boat ("*Yuk, ul köymä...*"). It becomes a means of typification in the play. M.Aglyamov uses a two-step metaphor within the Sufi tradition: *köymä* – *kübek* (in the meaning of "sea"), *dön'ya* – *bez*. The lyrical hero reflects on the meaning of human life, the fate of the individual and the world, ethnic culture and human civilization in general, the value of a moment and eternity, the contribution that each generation makes to the preservation of outer space and cultural traditions as the foundations of stability and harmony.

The second scene of the play is a dialogue between two poets, the representatives of two generations of Tatar poetry – the sixtiers and a new wave of the turn of the 20th-21st centuries. In this way I.Zayniev both reinforces the ideological and artistic potential of the play and forms the readers' idea of the Tatar literary tradition. The meeting between M.Aglyamov, a representative of G.Tukay school, and Yu.Minnullina, a representative of Kh.Taktash school, presents the faces of Tatar poetry and the range of creative research.

Yu.Minnullina's poem "*Bar da üzge...*" [23] is an example of modern love lyrics. The circular structure of the poem closes to complete the basic idea: "*bar da üzgä – bez ochrashkan könnän birle*", which is permeated with the idea of immortality, the desire to overcome the isolation of the life circle and monotonous existence. There are obvious intertextual connections between the work and Kh.Taktash's poems "*Bügenge maturlyk*" (Today's Beauty) [19: 184], "*Žyrym şıña bulsyn*" (Let This Song Be Yours) [19: 203], "*Bolay... Gadi žyr gyna*" (Just a Song) [19: 226], "*Ak chächäklär*" (White Flowers) [19: 226]. Yu.Minnullina reflects on the uniqueness and value of every person, every moment, and every detail of life. The poem is full of youthful maximalism, faith in one's own strength, energy of rebellion against routine. All these connect the poem with the ancient bayt. The lyrical heroine suggests escape everyday routine through a game. The twin myth also finds its continuation in the play. After all, the gaming state is ambivalent in itself: it combines the unity of belief

and unbelief, the relationship between sacred demureness and pretense with tomfoolery.

As we know, the gaming state represents the transformation of the world. The scholars of cultural studies reveal the connection between the myth and the game. German philosopher Schelling noticed an intrinsic human need to enjoy semblance. "During the interaction between cultures and civilizations the modern man acquires a developed ability to understand something distant and alien. The ability to perceive something alien as native also enhances the gaming moment in one's life. The developing communication between the cultures of the West and the East, the West and Latin America extremely multiplies the game component, which penetrates both the sphere of artistic practice and the area of holidays, leisure, fashion and sport" [15]. This process is a bridge to G.Marquez.

A doll, resembling Yu.Minnullina's appearance, reads the story "A Very Old Signor with Enormous Wings" from the book "The Incredible and Sad Tale of Innocent Eréndira and Her Soulless Grandmother" [24: 3]. The stories in this collection refer to the "mature" period in the work of the great Latin American writer, when he already reached perfection in his glorified and distinctive style of magic realism. Something miraculous or monstrous invariably becomes a part of reality as these are the rules set by Marquez, and the reader enjoys following them.

G.Marquez uses the language of myth to suggest that the world might collapse soon if the picture of the world did not change for all people (the ongoing rain refers us to the Flood). The story of an angel with enormous wings, who finds himself on the earth, becomes a barometer of the contemporary society infected by greed, cupidity, and indifference towards all living things, the society which is not ready to solve serious problems, but "blurs" them: "The hen-house was the only place on the farm which was neglected. If it was washed sometimes or they burned some herbs in there, it was done not for the sake of the angel, but to somehow fight the stench emanating from there, it penetrated every corner of the new house as an evil spirit" [24: 3]. Marquez dispels one more illusion of modern man, that a miracle has to be always beautiful, and goodness always has a wonderful appearance. People of the 20th century have forgotten how to see the beautiful in the ordinary, especially in something that has an unassuming, repulsive look (compare: the angel's portrait). In his bid to return humanity to the original purity and beauty of the view, Marquez (compare: a child's view) shows

how common can "the miracle of every day routine" become.

The game is closely related to life and its stages. The story of the grandmother (Landysh Murzakhanova and Rimma Mitrofanova) and the child (Edward Gurlev) exposes the problem of relationships between children and adults, problems of communication. Adults, who are up to the eyes in their daily hustle and bustle, do not hear children. The issue of children's fears occupies an important place in the work.

Children's fear of loneliness is visualized through the antithesis: the doll – the face of a "giant" – an artist in the window. The physiological response of the body of a frightened kid is a projection of the extent of its feelings, which are ignored by adults.

The topic of the lack of understanding between modern people is maintained in the play through a series of episodes: the story of a young man, who has forgotten his responsibility to the mother, as he is stung by the parting with his beloved, the story of old people, meekly and gently coping with their loneliness and separation from their children, the problem of exhaustion in marital relationships. In the play, the phone serves a means of verbal communication.

The fear of being lonely is closely connected with the fear of being unloved or rejected. Subtle humor runs through the episode with a kid-skier (Edward Gurlev) and a hare (Lily Murzakhanova), which reminds us of M.Sibiryak's tale "The Tale about the Brave Bunny, His Long Ears, Slanting Eyes and Short Tail" [25].

The twin myth manifests itself in the play structure. There exists certain symmetry in the arrangement of several episodes (compare the episode about the angel and the crab and the episode with the kid-skier and the crab).

"The Recipe for Life" by G.Marquez correlates with "the recipe for life" by Yu.Minnullina. The young Tatar poet offers the humanity her own way out of the crisis, of rejecting individualism, and invites us to discover the pristine beauty of everyday routine ("gadi tormysh"): "*chyk uramga*", "*uramda ber keshedä artyk tügel*", "*tigez sula, tigez sula, tigez atla, / min žir sharyn äyländeräm / dip kabatla*" [26].

The theme of a monument is a logical conclusion of the poetical theme. The monument has been associated with the motifs of death, memory, revenge, glorification, empire and poetry since Pushkin's times. The animated monument to G.Tukay (Egor Mitrofanov, Landysh Murzakha-

nova, Edward Gurlev) embodies the idea of the memory, which is live and active. I.Zayniev reduces the distance between the generations of Tatar poets, visualizing Gilyazov's metaphor in assessing G.Tukay's works "*Bez barybyz da Tukay balalary*" [27]. The young poet feels very comfortable in the palm of the great poet. An important place is occupied by the idea of creating the monument to the poet by those who remained. The symbol of Tatar poetry "goes down to earth": the poem "*Khästä khäle*" [28: 295] reveals the hidden drama of the poet's life to the audience. G.Tukay reflects on existential loneliness of man looking death in the face. The main idea of I.Zayniev's play is: "*aury žan*" "*dön'yany ertyk kürä*" ("a sick soul" "sees the world full of holes").

The quiet ticking of the wall-clocks is replaced by the sound of the metronome which adds a dramatic note to the final scene: modern people are to cure their souls to be able to see the beauty of being.

The cradle is transformed into the Mount of Cafcu, which cannot be overcome by the birds Sak and Sok before the end of the world comes, when their mother's curse becomes void. According to Islamic mythology, this mountain is located in the midst of the Earth, which has the form of a disk, but is separated from the Earth by insurmountable precipices; this mountain is completely made from the emerald, which creates a dazzling heavenly glow. It is here that the boundary between the visible and invisible worlds exists, it symbolizes the true depth of the truth about human nature.

The Cradle-Cafcu is transformed into a canvas resembling two wings of a bird, underlining the importance of childhood as the foundation of human life. The final chord of the play is the bayt, which reinforces the didactic potential of the work.

The performance "Sak-Sok" is an educational project that introduces children to the world of a puppet theatre. Its space includes different kinds of dolls, such as puppets, glove-type puppets, rod puppets, and life-size puppets. The actors of the play are focused on controlling puppets of different systems, while the recorded voices of the G.Kamal theatre actors convey to the audience the magic and beauty of the poetic words from the ancient bayt, from Tukay, M.Aglyam, Y.Minnullina and Marquez. The dialogues are pronouncedly minimized. This is "a play about loneliness, impossibility to overcome it and a hope for a miracle: to be heard and understood".

The performance was warmly received by the audience. We can congratulate all those involved in the creation of this miracle and wish them every success in the field of national art.

In the musical and the puppet show, the bayt "Sak-Sok" sounds surprisingly timely. These cultural and educational projects were implemented as a part of the State Program on Preservation, Study and Development of the Official Languages of the Republic of Tatarstan and Other Languages in the Republic of Tatarstan. Though different in the genres, these works manifest the creative potential of their creators. The success with the audience is the evidence of demand for such projects, which are aimed to promote and develop the Tatar culture and language.

References

1. *Khafizova R.* Sak-Sok tavyshy. Khikäyalär, äkiyatlar, p'esalar Kazan: Tatar. kit. nashr., 1987. 136 b. (in Tatar)
2. *Khäkimova D.* Sak-Sok kanatlarynyñ sere. Myuzikl librettosy // Iz lichnogo arkhiva avtora (neopublikovannyi istochnik). 21 s. (in Tatar)
3. *Pushkin A.S.* Skazki. M.: Makhaon, 2003. 110 s. (in Russian)
4. *Rizvanov R.* "Sak i Sok" – legenda ili real'nost'? // Idel'. 2008. №4. S. 37-38. (in Russian)
5. *Urmanche F.* Liro-epos tatar Srednego Povolzh'ya: Osnovnye problemy izucheniya baitov. Kazan': Tat. kn. izd-vo, 2002. 256 s. (in Russian)
6. *Kozhevnikova R.* Sak-Sok // Idel'. 1999. №2. URL: <http://tatarica.narod.ru/cult/library/folk/bait.htm> (accessed: 12.05.2016). (in Russian)
7. Tatar khalyk izaty: Rivayat'lar häm legendalar / Tomny tözüche, keresh makälä häm iskärmälärne yazuchy S.M. Gylläzetdinov. Kazan: Tatarstan kitap nashriyaty, 1987. 592 b. (in Tatar)
8. *Nigmatullina Yu.* "Zapozdalyy modernizm" v tatarskoy literature i izobrazitel'nom iskusstve. Kazan': Fen, 2002. 167 s. (in Russian)
9. *Bakirov M.Kh.* Genezis i drevneyshie formy obshchetyurkskoy poezii: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk. Kazan', 1999. 56 s. (in Russian)
10. *Gafullina K.N.* Natsional'no-mifologicheskie osnovy tatarskoy narodnoy pesni: dis. ... kand. filol. nauk. Kazan', 2005. 236 s. (in Russian)
11. Tatar khalyk äkiyatläre. Tylysymly äkiyatlar / Töz. L.Žamaletdin. Kazan: Tat. kit. nashr., 1994. 415 b. (in Tatar)
12. *Gaziev I.M.* Iz istorii ispolnitel'skoy kul'tury baitov // Muzyka. Iskustvo, nauka, praktika. 2014. №2(6). S. 33-38. (in Russian)
13. Prem'era tatarskogo myuzikla "Sak-Sok". URL: <http://www.tatar-inform.ru/news/2016/05/07/502684/> (accessed: 12.05.2016).

14. Kukly zagovoryat po-tatarski. URL: <http://stv-media.ru/about/news/detail.php?ID=21411> (accessed: 01.10.2016). (in Russian)
15. Krivtsun O. Iskustvo i igra. Pogranichnye formy khudozhestvennoy deyatel'nosti // Krivtsun O. Estetika. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Krivtsun/_20.php (accessed: 01.10.2016). (in Russian)
16. Spektakl' Sak-Sok. URL: <http://kudago.com/kzn/event/spektakl-sak-sok/> (accessed: 01.10.2016). (in Russian)
17. Vizbor Yu. Khodiki. URL: <http://visbor.narod.ru/visbor/song/vis261.htm> (accessed: 01.10.2016). (in Russian)
18. Brodskiy I.A. Izbrannye stikhotvoreniya. M.: Pano-rama, 1994. 496 s.
19. Taktash H. Äsärlär 3 t. T.1. Kazan: Tatar.kit.näshr., 2010. 407 b. (in Tatar)
20. Taktash H. Äsärlär 3 t. T.2. Kazan: Tatar.kit.näshr., 2010. 383 b. (in Tatar)
21. Ole-Lukoye // Entsiklopediya literaturnykh geroev. M.: AGRAF, 1997. S. 295-296. (in Russian)
22. Äg'lämov M. "Kitä almyym...". URL: <http://kitap.net.ru/aglyamov/> (accessed: 12.05.2016). (in Tatar)
23. Miñnullina Y. Bar da üzge... // Yanarysh. URL: <http://yanarysh.ru/ochrashudan-son/> (accessed: 12.09.2016). (in Tatar)
24. Markes G. Neveroyatnaya i grustnaya istoriya o prostodushnoy Erendire i ee zhestokoserdnoy babushke. M.: Press LTD, 1994. 160 s. (in Russian)
25. Mamin-Sibiryak D.N. Khrabryy zayats. M.: Det. lit-ra, 1986. 32 s. (in Russian)
26. Miñnullina Y. Ä uramda küpme tormysh, žanly gauga. URL: http://kalebtatar.ru/blog/34/note_302 (accessed: 01.10.2016). (in Tatar)
27. Khäbetdinova M. Bez barybyz da Tukay balalary // Kazan utlary. 2016. №4. B.148-153. (in Tatar)
28. Tukay G. Äsärlär 5 t. T. 2. Kazan: Tatar.kit.näshr., 1985. 400 b. (in Tatar)

List of illustrations

2. A scene from "Sak-Sok", a production of the Naberezhnochelninskiy puppet theater. Photos by Rif Yakupov.
3. A scene from "Sak-Sok", a production of the Naberezhnochelninskiy puppet theater. Photos by Rif Yakupov.
4. A scene from "Sak-Sok", a production of the Naberezhnochelninskiy puppet theater. Photos by Rif Yakupov.
5. A scene from the musical "The Mystery of Sak-Sok's Wings". Photos by Arthur Tulumbaev.
6. A scene from the musical "The Mystery of Sak-Sok's Wings". Photos by Arthur Tulumbaev.

ТАТАРСКИЙ БАИТ «САК-СОК» СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИСКУССТВА XXI ВЕКА

Гузель Рамзиловна Сагитова,
Казанская государственная консерватория им. Н.Г.Жиганова,
Россия, 420015, г. Казань, ул. Б.Красная д. 38,
sagitovagr82@mail.ru.

Милеуша Мухаметзяновна Хабутдинова,
Казанский федеральный университет,
Россия, 420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 18,
mileuscha@mail.ru.

Статья носит характер рецензии на культурно-образовательные проекты по мотивам древнего татарского баита «Сак-Сок», нацеленные на сохранение и развитие татарской культуры: мюзикл «Сак-Сок канатларының сере» – продукт коллективного творчества преподавателей и студентов Казанской государственной консерватории имени Н.Г.Жиганова, преподавателей и учеников Детской школы искусств имени М.А.Балакирева г. Казани («Малая Академия Искусств»), коллектива молодежного оркестра «Sforzando» (дирижер Ильнар Файзутдинов), спектакль Набережночелнинского кукольного театра «Сак-Сок»¹. Обобщен материал по истории создания и функционирования баита «Сак-Сок». Определена проблематика, проанализирована композиция произведения, выявлен мифопоэтический потенциал ключевых образов.

Литературной основой мюзикла стала пьеса Р.Хафизовой «Сак-Сок тавышы» (1987). Сравнительно-сопоставительный анализ либретто с текстом первоисточника помог выявить особенности современного прочтения древнего текста. По жанру это мюзикл-сказка, по форме –

¹ См. иллюстрацию к статье на цветной вклейке – М.Х.

мюзикл с диалогами. Характерными особенностями мюзикла «Сак-Сок канатларының сере» являются равноправие музыки, танца и разговорного жанра в драматургии спектакля.

Кукольный спектакль «Сак-Сок» (реж. И.Зайниев) также создан по мотивам древнего байта. Доминирующей темой стала тема одиночества человека в современном мире, проблема человеческих взаимоотношений. Выявлен потенциал ключевых символов и архетипических образов спектакля. Раскрыто своеобразие интертекстуальных связей в постановке. Исследуется роль близнечного мифа как на уровне проблематики, так и поэтики постановки.

Ключевые слова: баит «Сак-Сок», мюзикл, кукольный спектакль, близнечный миф, архетип, символ.

За полгода на казанской сцене появилось два спектакля по мотивам древнего байта татарского народа «Сак-Сок». Эти разные по жанру и концепции постановки появились благодаря государственной поддержке – гранту Министерства культуры в рамках Государственной программы Республики Татарстан по сохранению, изучению и развитию государственных языков Республики Татарстан и других языков в Республике Татарстан.

Премьера детского мюзикла по мотивам татарского байта «Сак-Сок» состоялась 12 мая в здании детского центра «Әкият». Это был образовательный проект, над реализацией которого трудились преподаватели и студенты Казанской государственной консерватории имени Н.Г.Жиганова, преподаватели и ученики Детской школы искусств имени М.А.Балакирева г.Казани («Малая Академия Искусств»), коллектив молодежного оркестра «Sforzando» (дирижер Ильнар Файзутдинов).

Идея этого уникального проекта принадлежит студентке IV курса Казанской консерватории Гузель Абаевой. Режиссером-постановщиком выступил Ильгиз Разетдинов. Музыка для проекта была специально написана молодым татарским композитором Ильясом Камалом. Литературной основой мюзикла стала пьеса детской писательницы Розы Хафизовой «Сак-Сок тавышы» («Голос Сак Сок») [1]. Дина Хакимова адаптировала для постановки текст и слова песен [2].

Ценность данного проекта не столько в том, что он направлен на развитие творческих способностей детей, сколько в том, что это был мюзикл на татарском языке, рожденный усилиями молодых творческих сил. Юные исполнители получили возможность проявить на сцене свои вокальные, хореографические и актерские способности и в то же время открыли для себя все богатство татарской культуры. Создатели современного мюзикла продемонстрировали свой творческий потенциал и готовность работать на ниве татарской культуры,

чье пространство сокращается в последние десятилетия как шагреновая кожа.

Спектакль в постановке детей всегда умиляет, восхищает и никого не оставляет равнодушными. В памяти до сих пор оживают музыкальные номера матери (Раиса Рустямова), отличающиеся лиричностью, отца Ильтазара (Булат Хасанов), выражающие героический пафос. Характеры этих персонажей раскрываются через песни, диалоги и действия. На долю сыновей Айнура (Фируза Хасанова) и Ильнура (Аделя Ахмадуллина) выпала самая сложная из партий мюзикла – исполнение отрывка из татарского байта «Сак-Сок». Важную роль при характеристике этих персонажей играют диалоги. Образ Сихерче (Колдуна) (Регина Артыкова), по замыслу создателей, раскрывается не только через песенные партии, диалоги, но и танец, ставший частью действия. В роли свиты нечистой силы выступил черт-доносчик (Азалия Шигапова) и подручные бесята. Для создания цельного образа исполнителям пришлось подчинить единой линии сценического поведения свою речь, мимику, пение, пластику, танец. Конечно, на премьере бросилось в глаза, что сцены скроены на «живую нитку». Однако каждый из юных артистов играл с внутренней самоотдачей, и зрители искренне благодарили громкими аплодисментами исполнителей за понравившиеся партии.

По жанру это мюзикл-сказка. По форме – мюзикл с диалогами. Характерными особенностями мюзикла «Сак-Сок канатларының сере» («Тайна крыльев Сак-Сок») являются равноправие музыки, танца и разговорного жанра в драматургии спектакля.

Как и в древнем байте, ведущей в мюзикле становится тема воспитания детей. Основу произведения составляет близнечный миф. Р.Хафизова прибегает к образу близнецов-соперников (Айнур и Ильнур). В связи с этим в мюзикле, в отличие от байта, актуализируются образы демиурга (отец Ильтазар) и трикстера (Сихерче / Колдун). Благодаря вмешательству

и заступничеству отца-батыра Сабантуя, история близнецов в мюзикле заканчивается благополучно для всех. Мотив материнского проклятия смягчен: превращение детей-шалунов в птиц преподносится как результат трагической доверчивости матери. Круг персонажей, по сравнению с байтом, существенно расширен за счет введения образов антагониста и его свиты. В роли жертвы выступают мать и сыновья. В роли героя – отец по имени Ильтазар.

Мюзикл отличает единое музыкальное построение, опирающееся на лейтмотивы героев. Очевидна тяга композитора Ильяс Камала к расширению и усложнению оркестровки. Участие в проекте молодежного оркестра «Sforzando» (дирижер Ильнар Файзутдинов) является, несомненно, изюминкой представления. «Живая музыка» профессиональных музыкантов не просто сопровождает хоровые и вокальные партии, но и помогает зрителям через «музыкальные» портреты глубже понять характеры главных героев, а также разглядеть стороны музыкального конфликта. Используя собственные средства выразительности, оркестр «Sforzando» участвует в построении структурообразующих элементов постановки: в завязке действия, волнах его развития, кульминации и развязке.

Оркестр играет в мюзикле главенствующую роль: придает произведению целостность, наделяет героев определенными характерами, раскрывает эмоциональное настроение как мюзикла в целом, так и отдельных сцен в частности. Музыка спектакля основана на лейтмотивах главных героев, а также на музыкальной теме байта «Сак-Сок», каждый раз получающей новое звучание. Уже в оркестровом вступлении к мюзиклу обозначен основной музыкальный конфликт: звучит тема «Сак-Сок», тема Ильтазара из первого действия, тема Сихерче, заканчивается вступление жизнеутверждающей темой батыра Ильтазара как символ победы в борьбе нечистой силой. Здесь тема байта звучит без трагической окраски, как некая объективная сила, уходящая корнями в народный мелос. Во втором действии после превращения близнецов в птиц эта тема приобретает трагизм: она звучит в партиях птиц Сак и Сок и их матери.

Звучание «живой» музыки, «живых» детских голосов обогащает спектакль и создает особую атмосферу, несравнимую с исполнением под фонограмму. Молодой композитор, на наш взгляд, показал пример гармоничного син-

теза национального мелоса и жанровых особенностей мюзикла, создав яркие и выразительные образы.

Хореографические партии нацелены на создание определенного настроения, обнажение драматической коллизии. Так, танец девочек-птиц раскрывает драматизм разлуки матери с сыновьями, превратившимися в птиц. А танец свиты Сихерче есть воплощение идеи хаоса. Перемещение героев с края сцены в центр знаменует рост власти Сихерче над миром: в начале Сихерче предстает в сопровождении *шымчы-жсен*, затем в окружении свиты.

Костюмы героев дополняют характер образов.

Главной проблемой этого мюзикла является слабый драматургический материал. Дина Хакимова постаралась адаптировать пьесу, существенно сократив некоторые сцены, диалоги, монологи, введя лирические песни, обнажающие коллизию или объясняющие мотивы поступков героев. Чтобы показать удалство и ум героя, Д.Хакимова вводит сцены поединка Ильтазара с чертенком, с Сихерче, которые сильно напоминают соответствующий эпизод из пушкинской сказки «Сказка о попе и работнике его Балде» [3: 7-14]. Р.Хафизова написала свою пьесу в 1987 году. Не имея возможности реализовать весь потенциал древнего байта по цензурным соображениям, она была вынуждена существенно трансформировать фабулу – все это, естественно, негативно сказалось на структуре произведения и системе образов. Остался невостребованным богатый мифопоэтический потенциал байта.

Байт органично звучит в мюзикле. Легенда «Сак и Сок» в различных вариациях дошла до наших дней как отголосок древнейших событий. Б.Ризванов выдвигает следующую версию легенды: «дивы, желая погубить людей, соорудили высокую стену, которая закрыла солнце... Но алп Субан смог разбить стену дивов и вернул людям свет и тепло. Когда он разбивал стену, жена алпа – покровительница домашнего очага, молодоженов и утренней зари Тэббиче Чакчак – велела своим детям, Саку и Соку, помочь отцу отнести ему железную стрелу, разбивающую все. Но сыновья стали драться за право нести стрелу, и Чакчак прокляла их за промедление, а Бог Тангри обратил их в ночных птиц <...>». По другой версии: «злые духи решили погубить человеческий род и с этой целью возвели высокую стену, которая отгородила

Солнце от Земли... Тогда на помощь пришел алп (добрый дух) Мардуган-Карга. Вместе со своими сыновьями Саком и Соком Карга направился к стене, чтобы разрушить ее. Когда они близко подлетели к солнцу, лучи стали их обжигать. Тогда Карга послал сыновей домой за медом... Однако сыновья испугались, залетели в полосу ночи и не вернулись к отцу. Не дождавшись сыновей, Карга в одиночку разбил стену, но сам вспыхнул от жара. Его горящие перья упали на землю и превратились в горячих вороных коней. Поскольку Карга сумел, жертвуя собой, дать людям и всему живому на земле свет и тепло, бог Тенгре сохранил ему жизнь. С тех пор каждой весной Карга возвращается к людям в облике грача (ворона). За измену отцу мать Сака и Сока, покровительница семейного счастья Чакчак, прокляла сыновей» [4].

Возникновение легенды «Сак и Сок» одни исследователи связывают с творчеством татар Поволжья XVII-XVIII вв., другие – с булгарами, третьи – с саксинами VIII века, четвертые обнаруживают сходные образы в мифологии народов Востока.

В основе сюжета любого мифа или легенды, как известно, лежат реальные события. Источником творчества народа являются переживания событий, в гуще которых он оказывается. Как сюжет легенды «Сак и Сок», так и действующие лица в ней, очевидно, имеют реальные прототипы из тюркоязычных племен. Несмотря на некоторые различия в сюжете и именах персонажей, приведенные версии легенды дают достаточно устойчивые сведения. Главные действующие лица – алп Субан (добрый дух Мардукан-Карга), его жена Таббиче Чакчак (Чакчак) и их сыновья-близнецы Сак и Сок. Им противостоят силы зла – дивы. За всем происходящим в легенде незримо присутствует бог Тенгри, роль которого далеко не однозначна. Ключевым элементом легенды является высокая стена, на фоне и из-за которой разворачиваются события.

В истории тюркских народов присутствует только одна стена, которая может претендовать на роль «высокой стены», отгородившей людей от солнца. Это Великая китайская стена, возведенная на северных границах китайской империи в основном в III веке до нашей эры. Как известно, высота Великой китайской стены на некоторых участках достигает 10 м, а протяженность ее, по некоторым данным, свыше 5 тыс. км. Но даже это восьмое чудо света не может отгородить землю от солнца, как утверждает легенда. В действительности эта стена отгородила

не солнце от народа, в среде которого зародилась эта легенда, а богатые южные территории с теплым климатом. На языках древних тюркских народов слово «көн» обозначало одновременно и солнце, и день, и юг. И в современном татарском языке юг обозначается словом «көнъяк» (от тюрк. *көн* – ‘солнце’, ‘день’, и *як* – ‘сторона’, то есть солнечная или южная сторона). Если учесть это, то самый фантастический элемент легенды оказывается известной нам исторической реальностью. А за обликом дивов в легенде скрыты китайцы эпохи династии Цинь, сложившие «высокую стену». Стена отгородила их от тюркских кочевников. Основным противником китайцев в это время был народ хунну во главе с Модэ (Мэ-тэ, Маодунь, 209-174 гг. до н.э.) шаньюем. Но есть ли связь между именами владыки хунну Модэ и алпа Субана?

По свидетельству современников, хунну были солнцепоклонниками. Древнекитайский историк Сыма Цзянь (около 145 или 135-86 гг. до н.э.) в своих «Исторических трудах», описывая хунну, сообщал: «Шанью утром выходит из лагеря поклоняться восходящему солнцу, а вечером поклоняться Луне». Обратим внимание, что Сыма Цзянь указывает на почитание Луны наряду с основным богом Солнца. На языке древних тюркских народов у богини Луны было и другое имя – Умай («Лунная жена» или «Жена-луна»: от тюрк. *ум* – ‘жена’ и *ай* – ‘луна’). Умай была покровительницей женщин-рожениц, молодоженов, домашнего очага и водной стихии. Недаром большинство рек у тюрков носят женские названия. В тюркском мире культ богини Умай был очень сильным. Достаточно вспомнить савроматов и сарматов, для которых ее культ был главным.

Имя шаньюя Модэ есть производное от *Мо* (собственно имя) и *одэ / отэ* или *атэй / ата* (тюрк. ‘отец’). Так же, как и в современных монотеистических религиях, у языческих культур была традиция давать детям имена, связанные с названиями покровительствующих богов. Вероятно, у современных народов, в частности у тюркоязычных, этот обычай был заимствован из языческой предыстории. В этом случае имя Модэ может быть связано лишь с одним созвучным именем тюркского божества – Умай, то есть имя шаньюя Модэ связано с покровительством богини Умай. Возможно, этим объясняется немилость шаньюя Тумена к своему старшему сыну Модэ. Ведь в реальности детям древних тюрков покровительствовали не боги, а жрецы конкретного культового

клана. У хунну преобладал культ бога солнца. И выбор Туменем Модэ в качестве заложника у враждебных юэчжей, возможно, объясняется второстепенностью покровительствующего культа этого сына. Но и имя легендарного алпа Субана восходит своим значением к этой же богине, покровительнице водной стихии. Ведь Субан происходит от сочетания основ *су* (тюрк. 'вода'), *оба* (у тюрков уважительное обращение к старейшине, первопредку) и *эн* (тат. 'воплощение'), то есть воплощение духа божества воды. Очевидна равнозначность имен Модэ и Субан. Имя алпа Мардукана-Карги связано с более поздними традициями и носит влияние монголоязычной культуры. В частности, имя Мардукан-Карга имеет монголоязычную основу: «нар» – «солнце», восходит к словосочетанию *нар* (монгол. 'солнце'), *ата* (у тюрков уважительная приставка), *хан* (титул), *карга* (тюрк. 'ворон'), то есть Ворон бога солнца. По поверьям наших предков, ворон был одним из помощников солнечного божества, что и отразилось в имени алпа Мардукана-Карги. Это имя в легенде, возможно, навеяно самой ролью алпа, вернувшего солнце людям.

Имя Теббиче Чакчак, вероятно, возникло от наложения разных элементов культа, ипостасей богини Умай. Теббиче удивительно созвучно скифской богине Тэбити, которая так же, как и героиня легенды, является покровительницей домашнего очага. Возможно, Тэббиче есть одно из имен богини Умай, связанное с конкретной ее ипостасью – покровительством домашнему очагу. И происходит от слова «табаче» (*таба* – тат. 'сковорода', *че* – суффикс). Имя Чакчак связано с поклонением утренней заре: *чык* (тат. 'роса') и *чак*, *чага* (тат. 'дитя'), то есть «росиночка», «дочь утренней зари». И в легенде Чакчак – покровительница утренней зари, что также может являться одним из проявлений богини Умай.

Если говорить о значении имен главных персонажей легенды Сак и Сок, то здесь существует несколько версий: *сакинч* (тюрк. 'тоска') и *сыктау* (тюрк. 'плач'), *сак* / *ун* (тюрк. 'правый') и *сок* / *сул* (тюрк. 'левый'), *сак* (тюрк. 'осторожный', 'бдительный') и *сок* (тюрк. 'гибельный', 'болото', 'топь'). Но более привлекательной с точки зрения отражения в этих именах реалий древнетюркской жизни является несколько иная трактовка. Основной ячейкой древнетюркского общества был род. На западнохуннских и восточнохуннских языках тюркских народов слово «род» имеет зву-

чение соответственно «сеяк» и «суок» – близкие к именам героев татарской легенды, то есть имена героев легенды могли отразить горечь разлуки между родами тюркских племен, потерявшими связь между собой в ходе каких-то трагических событий. На завершающем этапе противостояния народа хунну и китайской империи первых ожидала трагическая развязка. Часть некогда могущественного народа вынуждена была уйти от границ Китая: одни на запад, другие дальше на север, третьи на восток. Другая часть осталась на прежних землях и приняла протекторат сильного соседа. Последние были либо ассимилированы китайцами, либо участвовали в дальнейшем этногенезе тюркских и монгольских племен Центральной Азии. Создателями этой легенды, принесшими ее на берега Волги и Камы, могли быть как аланы, так и хуннские роды, проникшие в эпоху Великого переселения народов в район Поволжья.

Древность сюжета легенды определяется и неблагоприятной ролью бога Тенгри. Это могло быть только во времена поклонения тюркских народов богу Солнца – антиподу Тенгри. Авторами в этом случае являются представители хунну из клана бога Солнца, а сама легенда есть отражение противоречий между языческими кланами [4].

Сак-Сок – один из самых совершенных по своей поэтической форме татарских баитов, повествующий о трагической судьбе двух семилетних детей, которые за шалость в отсутствие отца были прокляты матерью и, тотчас превратившись в мифических птиц Сак и Сок, улетели. Отныне они вынуждены жить в одиночестве в дремучем лесу до тех пор, пока над ними тяготеет проклятие матери, то есть до окончания веков.

По своему содержанию баит перекликается с произведениями самых различных народов, начиная с мифологии Древнего Востока и кончая балладами народов средневековой Европы. Кроме того, этот баит свидетельствует и о том, что в происхождении и формировании жанра немалую роль сыграли и традиции сказочно-мифологические.

«Главное в идейном содержании произведения и в его эмоциональном звучании – это превращение детей в птиц. Рассказывается в баите о страшной человеческой трагедии. На вопрос о том, за что были подвергнуты дети столь жестокому наказанию, баит не дает убедительного ответа... Из баита можно лишь по-

нять, что дети наказаны за незначительную шалость. Поэтому они и жалуются: „Әнкәй каргады бигрәк юк өчен“. – „Прокляла мать просто ни за что“. Глубокая обида на чрезвычайную жестокость незаслуженного наказания проходит через все произведение». Ф.Урманче подчеркивает, что в байте «речь идет...не столько о проступке малолетних детей, сколько о жестокости матери...» [5: 56].

«Первые его строки достаточно своеобразны: сначала речь идет об очень простых вещах, каждодневных бытовых явлениях. Все это служит усилению внимания слушателя или читателя: они как бы готовят его к восприятию повествования о трагических событиях. Поскольку речь идет о байте, непременно должна быть какая-то трагедия... Кажется, что до начала драматических событий откуда-то издали слышатся лишь печальные голоса Сак и Сок. После такого вступления начинается рассказ о самих событиях, которые наступают совершенно неожиданно: „Сидя играли, играя, плакали; Когда прокляла мать, ни на минуту не остались“. Для того чтобы раскрыть глубокий смысл случившейся трагедии, байт настойчиво подчеркивает внезапность и неожиданность, исключительность случившегося: „Самовар куйды, чәйләр эчерде. Эчеп бетергәч, каргап очырды“. – „Поставила самовар, напоила чаем. Когда напились, тотчас прокляла нас“. Удачно примененный художественный прием помогает сразу овладеть вниманием слушателей. После этого начинается полное драматизма повествование о несчастных детях. Тревожное шуршание камыша, беспросветная тьма дремучего леса, какие-то таинственные звуки, доносящиеся из глубины леса, – все это помогает глубже понять смысл человеческой трагедии. Живут они в разных концах темного леса, перекликаются по ночам, стремятся друг к другу. Однако каждый раз наступающий рассвет мешает осуществлению их желания.

Рассказ о семейно-бытовом конфликте то и дело перебивается монологом героя – одного из близнецов. Понять глубину случившейся трагедии помогают печальные вопросы детей, которые повторяются неоднократно: „Прокляла нас мать, узнал ли ты об этом, отец? Пролетели над тобой, видел ли ты нас, отец?“

Композиция байта очень проста и типична для жанра: своеобразно представленный зачин; очень быстрое, неожиданное начало трагедии; драматически напряженное повествование, не лишенное глубокого лиризма; традиционная

концовка, имеющая философский смысл, глубокий трагизм и лиризм, исключительное, захватывающее слушателя содержание, удивительная поэтичность, выразительность формы способствовали тому, что байт распространился в народе очень широко» [5: 56-57].

В раскрытии семейно-бытового конфликта в байте огромную роль играет образ дома. Антитеза *дом – лес* становится организующим стержнем произведения. Если дом для героев байта – это «свое, родное и вместе с тем закрытое, защищенное пространство», то лес – «чужое», враждебное пространство. Дом у героев ассоциируется с детством («лет по шесть было нам, вместе бегали мы» [6]²), теплом материнской ласки («матушка», «мать милая», «родимая мать»), уютом («самовар вскипел – усадила за чай»), отцовской заботой («не бранил нас отец и не гнал за порог»). Для героев байта дом – это прежде всего кров: «оставлял нас отец дома жить-поживать».

Дом в байте выступает хранителем традиций предков: это средоточие веры, мусульманской культуры. Мотив молитвы не раз возникает в тексте байта. Вначале он вводится через упоминание Каабы – черного камня в Мекке, куда обращаются мусульмане во время молитвы: «Веют южные ветры – с Каабы видать». Непоправимая трагедия случилась в отсутствие отца – главы семейства: «До прихода отца бед наделала ты. Оставался в мечети тогда наш отец». Символичны строки древнего байта: «Молоком нас вскормила – подуй, чтоб простить. В судный день мы не станем обиду таить».

Здесь речь идет о древнем поверье. Материнское проклятие основано на «праве материнского молока», поэтому сила его такова, что оно может быть снято лишь в день страшного суда [7: 61]. Проклятие матери, по представлениям многих народов, приводило или могло привести к неотвратимой трагедии (молдавская эпическая песня «Богатырь и змей», болгарская юнацкая песня «Марко Королевич освобождает три вереницы пленников», славянские баллады о дочке-пташке и др.).

Женщина в исламе – это праведная супруга своего супруга и хранительница домашнего очага. От женщин во многом зависит то, какой будет религиозность и воспитанность следующих поколений. На них возложена великая миссия сохранения спокойствия, умиротворен-

² Здесь и далее цит. байта «Сак-Сок» приводятся в переводе Р.Кожевниковой.

ности, религиозности, формирования у подрастающего поколения воспитанности и богобоязненности. В одном из хадисов увековечено уважительное отношение мужчины к женщине-матери: «Рай находится под ногами матерей», то есть отношение к ним определяет благополучие мужчины-мусульманина в вечности.

Вот почему герои байта не ропщут на мать. Мусульмане искренне верят в то, что Аллах все знает и направляет, решает судьбу всего и каждого, во все моменты жизни. В народной традиции, как правило, считается, что судьба человека и его смертный час заранее записаны в Книге Судеб. Существует предопределенность человеческих поступков, поскольку Аллах каждому человеку заранее предназначил его судьбу.

На роду было, видно, написано нам

С материнским проклятьем летать по лесам.

И по воле судьбы мы теперь Сак и Сок,
Из скитаний своих извлекли мы урок.
У воды мы ступали на жгучий песок,
Мы по миру блуждали поврозь, Сак и Сок.
Выходили на жатву хлебов на полях,
Видно, нам повелел быть такими Аллах, –
считают братья.

Они стремятся утешить мать в ее горе:

То, что с нами случилось, было предрешено,

Ты не плачь – то всевышним было нам суждено.

Во втором байте также об этом говорится:
Было нам суждено до рожденья, видать,
С материнским проклятьем по свету летать.

Основной источник вероучения в исламе – Коран. Это мировоззренческое ядро исламской культуры. Вот почему дети советуют осиротевшей матери искать утешение в молитве над Кораном:

Со слезами ты в книге читай мудрость строк,

И, тоскуя о нас, ты смотри на Сак-Сок.

Ты из книги для сердца урок почерпнешь,
Взором птиц провожая, у дома замрешь [6].

Общеизвестно, что все мусульмане благоговеют перед священным писанием. Коран давал людям ответы на вопросы о бытии, роли человека в нем, смысле человеческого существования, регулировал общественно-

политическую и социально-экономическую стороны их жизни. Коран учил строить взаимоотношения с Творцом, людьми, учил жить, работать, созидать, разъяснял, какими должны быть нрав и поклонение человека.

Самовар, чаепитие, домашняя лапша – эти детали помогают нам сформировать представление о матери-домохозяйке. Своеобразие татарского стола до сих пор определяют супы с мучной заправкой, прежде всего суп-лапша (*токмач*). Чтобы нарезать лапшу, женщины обычно раскатывают тесто в форме круга. Таким образом, в байте гармоничная семья сравнивается с кругом, нарушение целостности которого ассоциируется с бедой:

Половина осталось от теста всего,

Было двое детей – нету ни одного [6].

Именно на мать возложена задача воспитания детей. Монолог героя байта красноречиво свидетельствует о том, что матери удалось воспитать в своих детях благонравие и богобоязненность. Они уважительно относятся к родителям.

За рамками байта остается причина, побудившая мать на столь жестокий шаг: «разгневавшись», «на век прокляла» «за железный прут». Ю.Г.Нигматуллина предполагает, что сломанная стрела была воспринята матерью «как страшное предзнаменование разъединения и будущих кровавых войн братских народов (железная стрела – символ власти)» [8: 67]. На это указывает и исследователь М.Бакиров, который полагает, что в полубайте-полубалладе «осуждаются междоусобицы и раздоры между сыновьями Кубрата или родственными племенами, которые в итоге привели к трагической гибели государства» [9: 29].

Антитеза *дом – лес* усиливает драматизм. В байте лес – это «темный бор», «лес дремучий», «глухомань лесная», чащоба («новую шубу порвал о сучок»). Создатели байта прибегают к психологическому параллелизму, чтобы ярче передать переживания детей, отлученных от дома:

Я срубил в лесу пару тонких берез,

Каждый день по маме печалюсь до слез [6].

Береза для татар – символ жизни человека от рождения (колыбели) до смерти (сажают на кладбищах), символ печали. В ряде татарских народных песен, как отмечает фольклорист

К.Гафиуллина, «парная береза выступает символом совместной жизни, („Асыл кыз“ – „Красавица“, „Куш каен, куш усак“ – „Парная береза, парная осина“)» [10: 135].

Неслучаен в баите и образ ягод смородины:
Мы набрали смородины в темном бору,
Мы сироты теперь на житейском юру [6].

Смородиновые кустарники привлекали внимание наших предков цветом своих ягод. В татарских народных песнях, по наблюдениям фольклористов, часто встречается параллель между плодами-«детьми» кустарника и человеческими детьми [10: 135]. Упоминание о ягодах смородины также призвано подчеркнуть горькое сиротство детей, обреченных на скитание по миру – блуждание «поврозь».

В песенной лирике татар образ дикой утки неразрывно связан с темой сиротства, обездоленной, несчастливой, тяжелой жизни: «Атым калды» («Остался мой конь»), «Ятим кыз жыры» («Песня сироты») [10: 152].

Бродят шумно утята у самой реки,
Стоит вспомнить – и сердце болит от тоски [6].

Образы гнезда, птенца, птицы-матери в разных вариантах весьма популярны в поэтике народных песен. Неслучайно герой баита, увидев утиный выводок у реки, сразу вспоминает о своей некогда дружной семье:

Утка с выводком желтых утят у реки,
Вспомню – сердце горит и болит от тоски [6].

В баите широко употребляются распространенные в народной лирике параллели:

Во дворе перед домом поют птицы;
«Где сыночек мой» – наверно, спрашивает отец [6].

Как верно подметил Ф.Урманче, параллели в баите «Сак-Сок» основываются на смысловых ассоциациях [5: 171]. Например, пение птиц и печальная картина:

Черная ласточка, желтый соловей,
Коль сама прокляла, мама, слез не лей [6].

Эти строки отсылают нас в мир татарской сказки, где мать в результате заклатья превращает своих детей в птиц: дочь – в черную ласточку, сына – в желтого соловья, а себя – в кукушку [11: 113-118].

Соловей – птица бурого-серого цвета. Однако в татарской народной песне встречается именно «желтый соловей». Изменения в окраске явились следствием страданий, о которых птица поет в своих песнях. Эпитет «желтый» в татарской поэзии означает страдание, тоску. Согласно песенным текстам, соловей грустит о том, что оторван от родных земель, где ему пелось вольно, широко, и пожелтел от этого горя в чужих землях, не находя места для пения («Бер без генэ түгел эле». – «Не мы одни...», «Хэйрелбэнат») [10: 141].

Пейзаж в баите занимает незначительное место. Он вводится через народно-символические образы «темного бора», «жгучего песка» у воды, ветра, который «в клочья разносит новехонький стог», «шляпу пуховую снес – не достать». Они призваны подчеркнуть господствующий мотив произведения: показать невыносимое положение детей, изгнанных из дома, обреченных на скитание врозь.

Для обобщенного представления картины беспроектной жизни сирот создатели баита прибегают к традиционным устойчивым сочетаниям: «участь горькая», «горькие слезы», «кровь на глаза набежит», «грусть-тоска», «скорбь».

Баит «Сак-Сок» может служить своеобразным эталоном при характеристике стихосложения в баитах. Это баит, где сохранена двухстрочная строфа. Характерен и размер этого баита: 10 – 10; и рифма в нем простая (а – а).

В баите «Сак-Сок», благодаря исполнению распева, ощущается влияние лирической протяжной песни «озын көй» [12: 36].

Идейно-художественная проблематика советской пьесы для детей была усилена Р.Хафизовой за счет включения темы трудового воспитания подрастающего поколения (работа на приусадебном участке), преемственности содержания трудовой деятельности (у Сихерче (Колдуна) есть черт-практикант), тема перевоспитания антагониста: превращение Сихерче (Колдуна) в дедушку-приживальщика. Если в баите отец был не включен в основное действие, так как трагедия в семье произошла во время отлучки героя (он был на пятничной молитве), то у Р.Хафизовой этот персонаж превращен в героя. В соответствии с националь-

ной традицией, идеализация происходит через превращение героя в батыра Сабантуя. Писательница заменяет волшебную стрелу головой умершей змеи. Так визуализируется метафора ложной мудрости / знания Сихерче (Колдуна). Это интересная находка Р.Хафизовой в рамках национальной традиции. Сихерче (Колдун) выступает в роли дарителя: он подарил матери гусиные крылья. Это волшебный предмет, который должен усмирить непокорный нрав детей.

Создателям мюзикла, по единодушному мнению зрителей, удалось объединить народную мудрость и современный музыкальный язык. Проект занял второе место в Республиканском молодежном форуме «Наш Татарстан» [13].

Осенью 2015 года государственный театр кукол из города Набережные Челны стал обладателем гранта Союза театральных деятелей Республики Татарстан, благодаря которому получил возможность подготовить долгожданную постановку на татарском языке по мотивам известной легенды «Сак-Сок». Древний баит вдохновил режиссера Ильгиза Зайниева на создание новой экспериментальной постановки, где ведущей стала тема экзистенциального одиночества человека, трудностей во взаимоотношениях взрослого и ребенка, отцов и детей. Автор так обозначил проблематику своего произведения: «Современное одиночество. Мы не коммуникабельны, но в то же время недоступны. Порассуждаем на тему, как мы живем, но мы не даем ответа на вопросы» [14].

Кукольный спектакль погружает нас в стихию игры. Игровое начало, как известно, «выступало почвой как искусства, так и пограничных с ним видов творческой деятельности – праздника, художественных форм досуга, моды, спорта, оно помогало человеку созидать себя, умножать свои способности, обогащать воображение. В момент игры человек не равен самому себе, и из состояния игры он выходит не таким, каким был до нее. Игра предоставляет человеку возможности подлинно человеческого существования хотя бы на время, в видимости. Одновременно она расширяет возможности самопревышения, помогает сохранению человеческого в человеке, развитию нешаблонных приемов поведения, восприятия и м.И.Зайниев «обратился к принципам классического кукольного спектакля: свел к минимуму голосовые партии актеров и сделал основ-

ной акцент на эмоциональной составляющей» [16].

Тиканье ходиков создает сценическую атмосферу и задает настроение спектаклю. Эта бытовая деталь ассоциируется у всех с теплом и уютом родного очага. Это знак патриархальной традиции. Неслучайно в спектакле из тьмы за ходиками пробивается огонь очага. В памяти невольно оживают строки из песни Ю. Визбора «Ходики»:

Ах, лучше нет огня, который не потухнет
И лучше дома нет, чем собственный твой дом,
Где ходики стучат старательно на кухне,
Где милая моя, где милая моя,
Где милая моя и чайник со свистком [17].

Ходики и очаг погружают зрителя в атмосферу милой сердцу «домашности». Пространство подчеркнуто национализировано: татарская печь с казан каты, семейная фотография в раме, ходики, кровать с несколькими подушками, шамаиль над дверью, резной волнообразный узор в оформлении деревянного забора. Эта же тенденция прослеживается в костюмах главных героев: глава семьи в черной тюбетейке, холщовой рубашке и штанах, душегрейке, вместо обуви белые каты, на его супруге ситцевое платье в мелкий цветочек, шерстяная кофта, белый платок, повязанный по-татарски (художник-постановщик – Алексей Митрофанов).

В то же время тиканье часов заставляет нас задуматься о неумолимом течении времени (ср.: в стихотворении И.Бродского «В твоих часах не только ход, но тишь...») используются символы часов и дома, помещающие время в семиотическое пространство культуры [18: 31].

Супруги скрашивают свое одиночество чтением татарского баита «Сак-Сок», который был одним из самых популярных в народе (дедушка – Татьяна Салихова и Егор Митрофанов). Скупыми деталями воссоздается прошлое этого дома. Память матери (Ева Мингажева и Минзария Туктарова) визуализируется через качающуюся колыбель, самолетик, мяч. Эти приметы детства также раскрывают всю глубину драмы одинокой старости. Шелест крыльев Сак и Сок (юноша – Егор Митрофанов и Елена Голобокова, Девушка – Татьяна Салихова и Римма Митрофанова) в оркестровке вороньих и сорочьих криков – символ хаоса – ра-

ботаю на усиление этого впечатления (композитор / муз. оформление – Юрий Чаплин).

Мир патриархальный вписывается в пространство космоса. В следующей сцене пространство мира раздвигается, благодаря введению образа глобуса и детской словарной игры «города», до просторов Вселенной. В космическом пространстве функцию очага выполняет солнце. Татарские топонимы ставятся в один ряд с крупными городами мира. Вместе с глобусом в мир спектакля проникает идея целостности мира, его глобальности и бесконечности. Глобус издревле символизирует вечность мира, значимость времени жизни и бессмертие. В крутящемся глобусе заложена идея пути.

Фольклорная традиция плавно перетекает в литературную, в новый этап развития человеческой культуры. Образ солнечного светила на фоне космоса заставляет нас вспомнить стихотворение Х.Такташа «Кояш күктә шулай мәңге йөзәр...» из лирического цикла «Зәңгәр күзләр», где ключевой темой становится тема первой любви, разлуки и одиночества [19: 109]. Это образец бунтарской лирики начала XX века, выстроенной в русле национальной гисьянистической традиции, корни которой уходят еще в поэзию А.Ясави, Н.Хисроу. Лирический герой примыкает к обществу гисьянистов, протестует против условностей общества («мин ул безне аерган дингә, кануннарға / Каршы көрәшкәндә...»), выражает надежду на превращение дисгармоничного мира в *хәят иле*. Х.Такташ (1900-1931) – символ обновления татарской поэзии. В небольшом предисловии к первому своему сборнику «„Трагедия сынов земли“ и другие стихотворения» Х.Такташ заявил об отказе от прежнего типа стихосложения. Он возвестил читателям о том, что «тянущийся в творчестве пяти сотен поэтов от Бакыргани до Тукая старый поэтический стиль должен быть разрушен» [20: 143-144]. Х.Такташ предложил образцы нового типа стихосложения, новой ритмики, основанной не на напевности, а на народном частушечном стихе и живой разговорной интонации. Великий поэт не просто сблизил стих с разговорной речью, а обогатил поэзию резко выраженным личностным началом, своими индивидуальными интонациями и образными средствами.

Близнечный миф в спектакле находит продолжение в образах поэтов, похожих на М.Аглямова и Ю.Миннуллину, отсылающий нас к татарской поэзии второй половины XX века. Так имплицитно замыкается в спектакле лите-

ратурный век XX-й в кольцо. Поэт (Эдуард Гурлев и Елена Голобокова) и Поэтесса (Ева Мингажева и Минзария Туктарова) на глобусе ассоциативно связаны с литературным персонажем Ханса Кристиана Андерсена Оле Лукойе. У датского сказочника «он распадается на два, и обоих зовут Оле Лукойе». «Подобно греческим Танатосу и Гипносу, богам смерти и сна, герои родственны и отличны друг от друга». Первый Оле Лукойе «даритель чудесного, он – для жизни». Второй Оле Лукойе – «посланник смерти», «проводник в царство смерти, в котором смутно угадываются образы Рая и Ада» [21].

Мударрис Аглям (1946-2006) был настоящим явлением в поэтической жизни татарского народа второй половины XX – начала XXI века. Поэт развил и обогатил многовековые традиции татарской литературы. Его творчество характеризуется традиционностью, народностью, тонким лиризмом и глубиной философских раздумий.

Планета Земля в спектакле через стихотворение М.Аглямова «Китә алмыйм...» [22] наделяется новым статусом: трансформируется то в *колыбель* человечества («Бу жир безгә бишек»), то в *лодку* («Юк, ул көймә...»). Это становится одним из средств типизации в спектакле. М.Аглям в рамках суфийской традиции прибегает к двуступенчатым метафорам: *көймә* – *кубек* (в значении «дингез»), *дөнъя* – *без*. Лирический герой размышляет о смысле человеческой жизни, судьбах личности и мира, этнической культуре и человеческой цивилизации вообще, о вкладе каждого поколения в сохранение космоса и культурных традиций как гаранта устойчивости и гармонии, о ценности мига и вечности.

Выстраивая 2 сцену в спектакле как диалог двух поэтов, представителей двух поколений татарской поэзии – шестидесятников и молодой волны рубежа XX-XXI вв., И.Зайниев не только усиливает идейно-художественный потенциал спектакля, но и формирует у читателя представление о татарской литературной традиции. Встреча М.Аглямова, представителя школы Г.Тукая, и Ю.Миннуллиной, представителя школы Х.Такташа, демонстрирует лики татарской поэзии и диапазон творческих исканий.

Стихотворение «Бар да үзге...» Ю.Миннуллиной [23] есть образец современной любовной лирики. Кольцевая композиция стихотворения замыкается для завершения ос-

новой мысли: «бар да үзгә – без очрашкан көннән бирле»; произведение пронизано идеей бессмертия, стремлением преодолеть замкнутость жизненного круга, однотонность бытия. Очевидны интертекстуальные связи произведения со стихотворениями Х.Такташа «Бүгенге матурлык» [19: 184], «Жырым сиңа булсын» [19: 203], «Болай... Гади жыр гына» [19: 226], «Ак чәчәкләр» [19: 226]. Ю.Миннуллина размышляет о неповторимости и ценности каждой личности, каждого мгновения, каждой детали бытия. Стихотворение дышит юношеским максимализмом, верой в собственные силы, энергетикой бунта против повседневности. Все это сближает стихотворение с древним баитом. Лирическая героиня предлагает дистанцироваться от повседневности через игру. В этом также находит свое продолжение близнечный миф. Ведь само по себе состояние игры всегда амбивалентно: в нем сочетаются единство веры и неверия, связь священной серьезности с притворством и дурачеством.

Как известно, игровое состояние знаменует преобразование мира. Культурологи указывают на взаимосвязь мифического и игрового. Немецкий мыслитель Шеллинг обратил внимание на имманентно присущую человеку потребность наслаждаться видимостью. «По мере взаимодействия культур и цивилизаций современный человек приобретает развитую способность понимать далекое, чужое. Возможность воспринимать чужое как свое также усиливает игровой момент в жизни. Процесс вхождения в контакт культур Запада и Востока, Запада и Латинской Америки необычайно умножает игровой компонент, пронизывающий не только сферу художественной практики, но и область праздника, досуга, моды, спорта» [15]. Так прокладывается мостик к Г.Маркесу.

Кукла, напоминающая обликом Ю.Миннуллина, читает рассказ «Старый-престарый синьор с преогромными крыльями» из сборника «Невероятная и грустная история о простодушной Эрендире и ее жестокосердной бабушке» [24: 3]. Рассказы этого сборника относятся к «зрелому» периоду творчества великого латиноамериканского писателя, когда он уже достиг совершенства в прославившем его и ставшем его своеобразной «визитной карточкой» стиле магического реализма. Чудесное или чудовищное неизменно становится частью реальности – таковы заданные Маркесом правила игры, которым с наслаждением следует читатель.

Г.Маркес языком мифа намекает людям на то, что мир скоро рухнет, если картина мира не перевернется для всех людей (непрекращающийся дождь отсылает нас к всемирному потопу). История ангела с пребогими крыльями, оказавшегося на земле, становится барометром современного общества, зараженного алчностью, жадностью, равнодушием, безразличием ко всему живому, готового не решать серьезные проблемы, а «затушевывать» их: «Курятник был единственным местом в хозяйстве, которому не уделяли внимание. Если его иной раз и мыли или жгли внутри миру, то делалось это отнюдь не в угоду ангелу, а чтобы как-то бороться с исходившей оттуда вонь, которая, как злой дух, проникала во все уголки нового дома» [24: 3]. Маркес развенчивает еще одну иллюзию современного человека, что чудо должно быть всегда красиво, а добро всегда имеет прекрасный облик. Люди XX века научились видеть красивое в обычном, тем более в том, что имеет непритязательный, отталкивающий вид (ср. портрет ангела). Маркес в своем стремлении вернуть человечество к первозданной чистоте и красоте взгляда (ср. взгляд ребенка) показывает нам, насколько обычным может стать «чудо повседневности».

Игра тесно связана с жизнью, с ее этапами. История бабушки (Ландыш Мурзаханова и Римма Митрофанова) и малыша (Эдуард Гурлев) обнажает проблему взаимоотношений взрослых и детей, наличие коммуникативных проблем. Взрослые, погруженные в ежедневную суету, не слышат детей. Важное место в произведении отводится темам детских страхов.

Детский страх одиночества визуализируется через антитезу: кукла – лицо «великана»-артиста в окне. Физиологическая реакция организма испуганного малыша есть проекция масштабов его чувств, которые игнорируются взрослыми.

Тема отсутствия взаимопонимания между современными людьми поддерживается в спектакле через целый ряд эпизодов: история молодого человека, остро переживающего расставание с любимой, но забывшего о долге перед матерью, история стариков, переживающих с кротостью и смирением свое одиночество, разлуку с детьми, проблему истощенности супружеских отношений. Телефон в произведении выступает средством вербальной коммуникации.

Боязнь остаться в одиночестве тесно связана со страхом оказаться нелюбимым, быть отвергнутым. Тонким юмором пронизан эпизод малыша-лыжника (Эдуард Гурлев) и зайца (Ландыш Мурзаханова), отсылающий нас к сказке М.Сибиряка «Сказка по храброго зайца, длинные уши, косые глаза, короткий хвост» [25].

Близнечный миф дает о себе знать и в структуре спектакля. Наблюдается симметрия в расположении некоторых эпизодов (ср. эпизод ангела и краба с эпизодом – малыш-лыжник и краб).

«Рецепт жизни» Г.Маркеса соотносится с «рецептом жизни» Ю.Миннуллиной. Молодой татарский поэт предлагает свой выход человечества из кризиса, избавления от индивидуализма, приглашает открыть первоизданную красоту повседневной жизни («гади тормыш»): «чык урамга», «урамда бер кеше дә артык түгел», «тигез сула, тигез сула, тигез атла, / мин жир шарын эйләндерәм / дип кабатла» [26].

Тема поэзии получает логическое завершение в теме памятника, которая еще с пушкинских времен ассоциируется с мотивами смерти, памяти, возмездия, прославления, империи, поэзии. Оживший памятник Г.Тукая (Егор Митрофанов, Ландыш Мурзаханова, Эдуард Гурлев) несет в себе идею о необходимости памяти живой и деятельной. И.Зайниев сокращает дистанцию между поколениями татарских поэтов, визуализируя гилязовскую метафору в оценке творчества Г.Тукая «Без барыбыз да Тукай балалары» [27]. Молодой поэт очень уютно чувствует себя на ладони великого поэта. Важное место занимает идея сотворения Поэту памятника остальными. Символ татарской поэзии «приземляется»: стихотворение «Хәстә хәле» [28: 295] раскрывает перед зрителями скрытую драму жизни поэта. Г.Тукай размышляет об экзистенциальном одиночестве человека перед ликом смерти. Для спектакля И.Зайниева главной становится мысль: «ауры жан» «дөнъяны ертык күрә» («больная душа» «мир видит дырявым»).

Тихий ход ходиков сменяется звуком метронома, что придает драматизм финалу: современный человек должен вылечить душу, чтобы увидеть всю красоту бытия.

Колыбель трансформируется в гору Каф, которую не в силах преодолеть птицы Сак и Сок до наступления Конца света, когда утратит

силу материанское проклятие. Согласно мифологии ислама, эта гора находится в средоточии Земли, которая имеет образ диска, но отделена от Земли непреодолимыми пропастями; гора эта полностью создана из изумруда, который и создает небесное сияние, способное ослепить. Здесь-то и проходит граница между видимым и невидимым Мирами, символизирующая истинную глубину правды о сущности и природе человека.

Колыбель-Каф трансформируется в полотно, напоминающее два крыла птицы. Все нацелено на то, чтобы подчеркнуть значимость детства как фундамента жизни человека. Финальным аккордом спектакля звучит баит, что усиливает дидактический потенциал произведения.

Спектакль «Сак-Сок» – это образовательный проект, который знакомит детей с миром кукольного театра. В его пространстве задействованы разные виды кукол, такие как марионетка, куклы перчаточного типа, гапитно-тростевые куклы, ростовые куклы. Актеры спектакля сосредоточены на вождении кукол различных систем, а записанные голоса актеров театра Камала доносят до зрителей магию и красоту поэтического слова древнего байта, Г.Тукая, М.Аглыма, Й.Миннуллиной и Маркеса. Диалоги подчеркнута минимизированы. Это «спектакль об одиночестве, о бессилии его преодолеть и надежде на чудо быть услышанным, понятым».

Спектакль был тепло принят зрителями. Всех, кто причастен к созданию этого чуда, можно поздравить и пожелать новых успехов на ниве национального искусства.

Баит «Сак-Сок» прозвучал в мюзикле и кукольном спектакле удивительно современно. Эти культурно-образовательные проекты воплотились в жизнь, благодаря Государственной программе Республики Татарстан по сохранению, изучению и развитию государственных языков Республики Татарстан и других языков в Республике Татарстан. Разные по жанру творения свидетельствуют о творческом потенциале их создателей. Успех у зрителей говорит о востребованности подобных проектов, нацеленных на пропаганду и развитие татарской культуры и языка.

Литература

1. Хафизова Р. Сак-Сок тавышы. Хикәяләр, әкиятләр, пьесалар. Казан: Татар. кит. нәшр., 1987. 136 б.

2. *Хәкимова Д.* Сак-Сок канатларының сере. Мюзикл либреттосы // Из личного архива автора (неопубликованный источник). 21 с.
3. *Пушкин А.С.* Сказки. М.: Махаон, 2003. 110 с.
4. *Ризванов Р.* «Сак и Сок» – легенда или реальность? // Идель. 2008. №4. С. 37-38.
5. *Урманче Ф.* Лиро-эпос татар Среднего Поволжья: Основные проблемы изучения баитов. Казань: Тат. кн. изд-во, 2002. 256 с.
6. *Кожеевникова Р.* Сак-Сок // Идель. 1999. №2. URL: <http://tatarica.narod.ru/cult/library/folk/bait.htm> (дата обращения: 12.05.2016).
7. Татар халык ижаты: Риваятьләр һәм легендалар [төз., иск. эзер. һәм кереш сүз авт. С.М.Гыйләжетдинов]. Казан: Татар. кит. нәшр., 1987. 592 б.
8. *Нигматуллина Ю.* «Запоздалый модернизм» в татарской литературе и изобразительном искусстве. Казань: Фэн, 2002. 167 с.
9. *Бакиров М.Х.* Генезис и древнейшие формы общетюркской поэзии: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Казань, 1999. 56 с.
10. *Гафиуллина К.Н.* Национально-мифологические основы татарской народной песни: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2005. 236 с.
11. Татар халык әкиятләре. Тылсымлы әкиятләр / Төз. Л.Жамалетдин. Казан: Татар. кит. нәшр., 1994. 415 б.
12. *Газиев И.М.* Из истории исполнительской культуры баитов // Музыка. Искусство, наука, практика. 2014. №2(6). С. 33-38.
13. Премьера татарского мюзикла «Сак-Сок». URL: <http://www.tatar-inform.ru/news/2016/05/07/502684/> (дата обращения: 12.05.2016).
14. Куклы заговора́т по-татарски. URL: <http://stv-media.ru/about/news/detail.php?ID=21411> (дата обращения: 01.10.2016).
15. *Кривцун О.* Искусство и игра. Пограничные формы художественной деятельности // Кривцун О. Эстетика. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Krивcyn/_20.php (дата обращения: 01.10.2016).
16. Спектакль Сак-Сок. URL: <http://kudago.com/kzn/event/spektakl-sak-sok/> (дата обращения: 01.10.2016).
17. *Визбор Ю.* Ходики. URL: <http://visbor.narod.ru/visbor/song/vis261.htm> (дата обращения: 01.10.2016).
18. *Бродский И. А.* Избранные стихотворения. М.: Панорама, 1994. 496 с.
19. *Такташ Н.* Әсәрләр 3 т. Т.1. Казан: Татар.кит.нәшр., 2010. 407 б.
20. *Такташ Н.* Әсәрләр 3 т. Т.2. Казан: Татар.кит.нәшр., 2010. 383 б.
21. *Оле-Лукойе* // Энциклопедия литературных героев. М.: АГРАФ, 1997. С. 295-296.
22. *Әгъләмов М.* «Китә алмыйм...». URL: <http://kitap.net.ru/aglyamov/> (дата обращения: 12.05.2016).
23. *Миңнуллина Й.* Бар да үзгә... // Яңарыш. URL: <http://yanarysh.ru/очрашудан-сон/> (дата обращения: 12.09.2016).
24. *Маркес Г.* Невероятная и грустная история о простодушной Эрендире и ее жестокосердной бабушке. М.: Пресс ЛТД, 1994. 160 с.
25. *Мамин-Сибиряк Д.Н.* Храбрый заяц. М.: Дет. лит.-ра, 1986. 32 с.
26. *Миңнуллина Й.* Ә урамда күпме тормыш, жанлы гауга. URL: http://kalebtatar.ru/blog/34/note_302 (дата обращения: 01.10.2016).
27. *Хәбетдинова М.* Без барыбыз да Тукай балалары // Казан утлары. 2016. №4. Б. 148-153.
28. *Тукай Г.* Әсәрләр 5 т. Т. 2. Казан: Татар.кит.нәшр., 1985. 400 б.

Список иллюстраций

2. Сцена из мюзикла «Тайна крыльев Сак-Сок». Автор фотографий Артур Тулумбаев.
3. Сцена из мюзикла «Тайна крыльев Сак-Сок». Автор фотографий Артур Тулумбаев.
4. Сцена из спектакля Набережночелнинского кукольного театра «Сак-Сок». Автор фотографий Риф Якупов.
5. Сцена из спектакля Набережночелнинского кукольного театра «Сак-Сок». Автор фотографий Риф Якупов.
6. Сцена из спектакля Набережночелнинского кукольного театра «Сак-Сок». Автор фотографий Риф Якупов.

«САК-СОК» ТАТАР БӘЕТЕ XXI ГАСЫР СӘНГАТЕ КҮЗЛЕГЕННӘН

Гүзәл Рәмзил кызы Сәгыйтова,
Н.Г.Жиһанов исемендәге Казан дәүләт консерваториясе,
Россия, 420015, Казан ш., Зур Кызыл ур., 38 нче йорт,
sagitovagr82@mail.ru.

Миләүшә Мөхәммәтжан кызы Хәбетдинова,
Казан федераль университеты,
Россия, 420008, Казан ш., Кремль ур., 18 нче йорт,
mileuscha@mail.ru.

Мәкалә, борынгы татар бәете «Сак-Сок» мотивлары буенча эшләнеп, татар мәдәниятен саклап калу һәм үстерүгә юнәлтелгән мәдәни-белем бирү проектларына бәяләмә рәвешендә язылган¹. «Сак-Сок канатларының сере» мюзиклы – Н.Г.Жиһанов исемендәге Казан дәүләт консерваториясе укытучылары һәм студентларының, Казан шәһәре М.А.Балакирев исемендәге балалар сәнгать мәктәбе («Кече сәнгать академиясе») укытучылары һәм укучыларының, «Sforzando» яшьләр оркестрының (дирижеры Илнар Фәйзетдинов) күмәк ижат жимеше. Икенче проект – Яр Чаллы курчак театрының «Сак-Сок» спектакле.

Мәкаләдә «Сак-Сок» бәетенең барлыкка килү һәм яшәеш тарихына кагылышлы материаллар гомумиләштерелә. Әсәренң проблематикасы билгеләнә, композициясенә анализ ясала, төп образларның мифопоэтик потенциалы ачыклана.

Мюзиклның әдәби нигезен Р.Хафизованың «Сак-Сок тавышы» (1987) пьесасы тәшкил итә. Либреттога беренче чыганаك тексты белән чагыштырма анализ ясау борынгы текстның заманча укылыш үзенчәлекләрен ачыкларга ярдәм итә. Жанр буенча бу – мюзикл-экият, формасы буенча – диалоглы мюзикл. «Сак-Сок канатларының сере» мюзиклының характерлы үзенчәлегә итеп спектакль драматургиясендә музыка, бию һәм сөйләм жанрының бертигез хокукта булуын санарга мөмкин.

«Сак-Сок» курчак спектакле (реж. И.Зәйниев) шулай ук борынгы бәет мотивларына нигезләнеп куелган. Кешенең хәзерге жәмгыятьтәге ялгызлыгы, кешеләрнең үзара мөнәсәбәтләре мәсьәләсә өстенлек иткән тема булып тора. Спектакльнең төп символлары һәм архетипик образлары потенциалы ачып бирелә. Сәхнәгә куелыштагы интертекстуаль бәйләнешләрнең үзенчәлегә ачыклана. Игезәкләр турындагы мифның роле спектакль проблематикасы буенча да, поэтикасы аңынан да тикшерелә.

Төп төшенчәләр: «Сак-Сок» бәете, мюзикл, курчак спектакле, игезәкләр турындагы миф, архетип, символ.

Иллюстрацияләр исемлеге

2. Яр Чаллы курчак театрының «Сак-Сок» спектакленнән күренеш. Фотосурәтләр авторы Риф Якупов.
3. Яр Чаллы курчак театрының «Сак-Сок» спектакленнән күренеш. Фотосурәтләр авторы Риф Якупов.
4. Яр Чаллы курчак театрының «Сак-Сок» спектакленнән күренеш. Фотосурәтләр авторы Риф Якупов.
5. «Сак-Сок канатларының сере» мюзиклыннан күренеш. Фотосурәт авторы Артур Толымбаев.
6. «Сак-Сок канатларының сере» мюзиклыннан күренеш. Фотосурәт авторы Артур Толымбаев.

¹ Мәкаләгә иллюстрацияне төсле кушымтадан кара – М.Х.