

Осипова Марина Викторовна

ТЕЛЕСНОЕ И МИФОЛОГИЧЕСКОЕ В АЙНСКОМ НАРОДНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИНСТРУМЕНТЕ ТОНКОРИ

В статье предпринимается попытка впервые рассмотреть бытование музыкального инструмента коренного малочисленного народа айнов - тонкори - с философско-культурологических позиций. Автор пытается обосновать положение о телесности тонкори и его мифологической основе, приводя в качестве примеров названия частей инструмента, созвучные названию человеческого тела, и легенды айнов, объясняющие происхождение, бытование и смерть тонкори как живого существа, что приводит к выводу о многоуровневости связи человека и музыкального инструмента.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/12-1/38.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 12(74): в 3-х ч. Ч. 1. С. 138-140. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/12-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 130.2

Философские науки

В статье предпринимается попытка впервые рассмотреть бытование музыкального инструмента коренного малочисленного народа айнов – тонкори – с философско-культурологических позиций. Автор пытается обосновать положение о телесности тонкори и его мифологической основе, приводя в качестве примеров названия частей инструмента, созвучные названию человеческого тела, и легенды айнов, объясняющие происхождение, бытование и смерть тонкори как живого существа, что приводит к выводу о многоуровневости связи человека и музыкального инструмента.

Ключевые слова и фразы: айны; музыкальные инструменты; тонкори; телесность; мифологическое сознание.

Осипова Марина Викторовна, к.и.н., доцент
Хабаровский краевой музей имени Н. И. Гродекова
ainu07@mail.ru

**ТЕЛЕСНОЕ И МИФОЛОГИЧЕСКОЕ В АЙНСКОМ НАРОДНОМ
МУЗЫКАЛЬНОМ ИНСТРУМЕНТЕ ТОНКОРИ**

В отечественной научной литературе широко обсуждаются вопросы взаимосвязи мифа и музыки, мифа и музыкальных инструментов, их происхождения и назначения в мифе или музыкальной сферы мифа (Т. М. Садалова, И. Д. Заруцкая, А. С. Усков и др.). Философы и культурологи обратили свое внимание на ранее находившуюся в стороне от научных интересов социума, культуры и гуманитарных наук проблему телесности и телесно-ориентированных практик, касающихся народных музыкальных инструментов (О. Величина, Н. И. Жуланова, Дж. Бэйли). Однако работ, которые бы соединили воедино миф и телесность, немного, и касаются они в основном русских народных инструментов. Исследований подобного рода, где в качестве объекта выступали бы народные инструменты коренных малочисленных народов, практически нет. А ведь народные музыкальные инструменты коренных малочисленных народов Севера и Дальнего Востока, являясь одним из элементов этноидентификационной сферы культуры, несут в себе не только материальное, но и ярко выраженное духовное этномаркирующее начало. Цель данной статьи – восполнить этот пробел и на примере лишь одного, наиболее значимого народного инструмента *тонкори* коренного малочисленного народа Дальнего Востока айнов показать, как слияние телесного и мифологического порождает многоуровневость связей человека и инструмента и рождает новые смыслы в культуре народа.

К изучению музыкальных инструментов и музыкального искусства дальневосточного коренного народа айнов ученые приступили относительно недавно – с середины XX в. Это в основном японские музыковеды (К. Танимото, Т. Томоко, Р. Коти, Я. Хонда) и отечественный музыковед Н. А. Мамчева. В их трудах айнские народные музыкальные инструменты рассматриваются, во-первых, с позиций музыковедения, т.е. с точки зрения их специфических особенностей и внутренних закономерностей (К. Танимото «Айну-э: музыкальная этнография в культурной трансформации», Н. А. Мамчева «Музыкальная культура айнов», Р. Коти «О разнообразии стилей пения в айнской музыкальной культуре»); во-вторых, с позиций инструментоведения, где обсуждаются проблемы происхождения, классификации и функционирования инструмента (Т. Томоко «Мир тонкори»; «Тонкори: коллекция мелодий и способы игры на инструменте»); в третьих, с точки зрения этнографии, когда приводятся примеры бытования инструмента как материального объекта и культурного артефакта в жизни этноса (Я. Хонда «Айны. Искусство народов Севера», К. Танимото «Жить значит петь»). Работ, касающихся проблемы символических смыслов, заложенных в период создания и использования инструмента, нет.

Прежде чем обсуждать вопрос телесного и мифологического в айнском музыкальном инструменте *тонкори*, необходимо дать ему краткую характеристику. Тонкори – это хордофон, струнный щипковый инструмент, имеющий удлинённый, сужающийся книзу деревянный корпус, размеры которого варьируются от 90 до 120 см в длину, от 70 до 105 см в ширину, глубина составляет от 40 до 55 см. Обычно это пятиструнный инструмент, но в прошлом встречались и шестиструнные образцы.

Без музыкальных инструментов, этих атрибутов мифоритуальных практик, не обходился ни один обряд. Несмотря на то, что на сегодняшний день в айнском фольклоре не найдено истории, в которой бы конкретно говорилось о происхождении тонкори (это не говорит о том, что их не было, к сожалению, первые записи айнских сказаний датируются лишь концом XIX – началом XX в. и фиксировались они не на айнском, а на иностранных языках), можно предположить, что он был подарен айнам их божеством Окикуруми, который обучил людей всему, что было необходимо им для жизни. Возможно, что именно Окикуруми научил людей изготавливать тонкори, при этом большое значение играет тот материал, который идет на его создание. Тонкори производится из дерева, и здесь возникает первая и тесная связь человека и инструмента, ведь согласно айнским легендам сам человек был создан духами верхнего мира по их подобию из глины и веток дерева. Духи вдохнули в него жизнь, вложили в тело душу, наделили способностью говорить, творить. И теперь уже человек, выступая в качестве творца, одухотворяя окружающий мир, пытается наделять изготавливаемые им предметы собственным телесным и личностным началами [9, с. 217]. Он создает предметы по своему образу и подобию с явными антропоморфными чертами, в данном случае – это музыкальный инструмент

тонкори. И это уже не просто инструмент, а новая форма существования тела, его расширение и вхождение в новое состояние. Давно замечено искусствоведами, что именно для струнных музыкальных инструментов характерна явно выраженная антропоморфность и телесность. Айнский тонкори не исключение. О том, что тонкори – существо живое, в чем айны не сомневались, т.к. все в природе у айнов-анимистов имело душу и было живым, говорит тот факт, что все детали инструмента носят названия человеческого тела.

Тонкори айнов изготавливается в форме человеческого тела *нэтопак* с передом *пута* и спиной *этуру*. У инструмента имеется голова *тонкори сапа* с отверстиями-глазами *сики*, шея *рэкух* с укрепленными на ней колками-ушами *чиноэ* или *кисара*. Отверстия, куда вставляются *кисара*, называются *кисара нуи* – ушные раковины. Далее следуют плечи инструмента – *танэра*. Тонкори, как и человек, обладает «высоким» и «низким» голосом, тембр которого зависит от толщины выбранных струн. Звук тонких струн *анэка* символизирует звучание женского голоса, голоса матери, тогда как звук толстых струн *эруска* – это мужской голос, голос отца. Передняя часть человека ассоциируется с понятием «живот», что, в свою очередь, является многозначным словом, где основным является то, что образует земную жизнь, живое, оживляющее плоть. Так и у тонкори источник или основу жизни составляет живот *ханка нуи* с пупком *хэсо*.

Для мифологического сознания не существовало запретных тем. Естественные телесные отправления, натуралистического изображения интимных частей тела – основа универсальных символов [3, с. 37]. Айны, как и многие народы «колыбельной» цивилизации, чтити женщину-мать. Это почитание нашло отражение в такой части инструмента, как *энкити* – женский половой орган. *Энкити* представляет собой треугольник из перпичьей кожи, приклеенный мехом наружу внизу живота *ханкапуи*. В верхней части *энкити* находятся пять отверстий, через которые протянуты струны, скрепленные шнурком, проходящим через нижнее отверстие *энкити нуи* – влагалище. Это специальное отверстие можно сравнить с родовыми путями, через которые рождаются дети-струны, создающие мелодию. И если струна рвалась, то ее легко можно было заменить, протянув (иначе – «родив») через *энкити нуи*.

Место бытия человека – тело, в котором в тесном взаимодействии находятся внешнее физическое и внутреннее психическое. Телесность в этом случае рассматривается как «тело человеческой природы», обладающее материальной телесно-чувственной основой и смыслообразующей основой сознания, на что указывал в своих трудах Б. Спиноза, рассуждая о том, что способности тела должны определяться душой [6, с. 187; 7, с. 262]. Духи небесного мира наделили айнов душой, человек, в свою очередь, не мог оставить свой музыкальный инструмент без души. У каждого созданного человеком предмета была душа, определявшая его бытие. Есть душа *рамат* и у тонкори. Она находится под *сантэ* – сердцем инструмента. Это один или два круглых камешка, которые помещают внутрь тонкори [11, с. 15-22]. Процесс вкладывания камешка символизирует собой процесс перехода инструмента в состояние живого существа, его «оживление». Этот процесс идентичен тому, когда духи, завершив создание телесной оболочки еще не человека, но живого существа, вложили в него двенадцать шариков, ставших душой и желаниями уже человека [8, с. 16]. Ярко выраженная телесность инструмента демонстрирует его теснейшую связь с человеком, более того, по мнению О. Величкиной, «возникает впечатление, что инструмент как бы родится из человеческого тела и не сразу, а постепенно отделяется от него» [1, с. 165].

Одним из важных моментов телесной связи человека и инструмента является игра на нем, ее движенческая организация. Играли на тонкори следующим образом: исполнитель сидел, скрестив ноги и уперев конец инструмента в пол, держа тонкори в вертикальном положении или чуть наклонив влево, струны щипывались пальцами обеих рук, при этом левая рука располагалась выше правой [4, с. 24]. В данном случае можно говорить о таких базисных понятиях, как набор телесных телодвижений, динамика поз, ритм и способы дыхания, пульс. И. А. Муратова определяет тело как переплетение видения и движения, которое «конструирует из вещей определенную сферу вокруг себя, включая вещи в собственную плоть» [5, с. 137]. В процессе игры на тонкори и создания мелодии возникает физическое чувство единения тела человека и тела инструмента. Недаром округлая форма «спиной» тонкори подбирается в соответствии с размерами тела исполнителя. Человек, исполняя мелодию, находится в постоянном движении, и чтобы во время извлечения звуков ритм не сбивался, инструмент должен удобно «лежать» от шеи до плеча, с тем чтобы усилить заложенные в него звуковые возможности. В этом случае, считает О. Величкина, инструментальная музыка выступает как «результат трансформации движения тела в звуковые структуры при помощи инструмента» и транслируется в музыкальную канву. Это значит, что через движенческую организацию игры на инструменте и сопричастность тела человека в этом случае к созданию мелодии можно говорить о телесности музыки и «музыкальности» тела [1, с. 170, 173].

Звучание музыкального инструмента многофункционально и напрямую связано и с понятием телесного, и с понятием мифологического. Айны считали, что «жизнь» инструмента как живого существа начинается только тогда, когда он начинает звучать, иначе – говорить. Выше упоминалось о том, что тембр «голоса» тонкори мог быть высоким и низким. Звучание инструмента в этом случае уподобляется звучанию человеческого голоса, где внутренняя музыкальная речь обретает слышимые формы или же, возможно, наоборот, голос человека имитирует звучание инструмента, ведь, согласно утверждениям И. Герасимовой, первична не словесная, а именно музыкальная речь [2, с. 162].

Мифологические представления о музыке и музыкальных инструментах сопряжены с их миротворческими и защитными функциями. Музыка, исполняемая на тонкори, умиротворяла воинственность и умиротворяла воинов. Так, в одной из легенд говорится о том, что игра на тонкори восхитила воюющих, которые были сражены красотой мелодии, и их боевой дух пропал. Играли на тонкори во время ночных бдений над покойным,

чтобы ему не было грустно и одиноко, и умерший мог насладиться любимыми им при жизни мелодиями, утешиться. Звуками тонкори утихомиривали детей, заставляя их заснуть [11, с. 56, 58].

О защитных функциях музыкальных инструментов и производимых ими звуках написано немало. Так, культурный герой айнов Сахалина Яйресупо сначала превратил проникших в его дом двух злых духов в тонкори, а потом уничтожил их [10, р. 52]. Этот музыкальный инструмент может защитить от страшных болезней. Достаточно лишь играть, вкладывая в мелодию всю душу, и столько времени, сколько потребует исцеление или изгнание духа эпидемии из селения [11, с. 58-59]. В данном случае инструмент выступает в качестве посредника между миром людей и миром духов, исполняя функцию медиатора между двумя мирами.

Стоит упомянуть и о том, что и на самом тонкори, а точнее на его шее, повязан оберег-украшение *рэку-туннэ*. Это полоска цветной материи. Каждая айнка имела шейное украшение: это могла быть нитка стеклянных бус или украшение из серебра. Полоска ткани, как и женские украшения, служила инструменту оберегом, защищавшим тонкори от проникновения в его тело злых духов.

На то, что тонкори – живое существо, указывает тот факт, что в случае его поломки инструмент «хоронили», совершая обряд *ивактэ*, предназначенный для предметов. Эта процедура пронизана символизмом – инструмент, изготовленный из дерева, возвращается дереву. Тонкори кладут рядом с корнями, предлагая дереву подношения в виде риса, сладостей.

Из всего вышеизложенного очевидно, что связь человека и тонкори многоуровневая. Во-первых, это связь телесная. Она происходит через уподобление тела человека «телу» инструмента посредством пропорций тела, даже их вариативности (в зависимости от вкусов мастера плечи инструмента могли быть прямыми или покатыми, голова – круглой или вытянутой, тембр звучания – высокий и низкий). На этом уровне происходит «очеловечивание» предмета. Во-вторых – символическая, когда в инструмент помещается не физическое, а духовное начало – душа. Это уже уровень «одушевления» тонкори. В-третьих, движенческая связь, связанная с усилиями по извлечению звука и созданием конечного продукта – мелодии, ведущая на уровень трансформации движения тела в звук. И наконец, мифологическая связь, пронизывающая все существование тонкори от момента его происхождения до момента «смерти», что выводит его фактически на самый высший сакральный четвертый уровень. Отсюда очевидной становится принадлежность музыкального инструмента обоим сторонам восприятия мира – телесной и мифологической, а значит, материальной и символической.

Список литературы

1. Величкина О. Музыкальный инструмент и человеческое тело (на материале русского фольклора) // Тело в русской культуре: сб. статей / сост. Г. Кабакова, Ф. Конт. М.: НЛЮ, 2005. С. 161-176.
2. Герасимова И. Трансформация телесности в музыкальных практиках // Телесность как эпистемологический феномен / отв. ред. И. А. Бескова. М.: ИФРАН, 2009. С. 162-179.
3. Голованова Е. Ю. Проблема телесности в истории европейской цивилизации // Альманах современной науки и образования. 2009. № 7 (26): в 2-х ч. Ч. 1. С. 37-40.
4. Мамчева Н. А. Музыкальная культура айнов: рукопись. 43 с.
5. Муратова И. А. Телесно-ориентированный подход как основа разрешения кризиса идентичности человека // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 6 (68): в 2-х ч. Ч. 1. С. 136-138.
6. Осипова М. В. Коллективная этническая телесность через призму обрядовых танцев (на материале обрядовых танцев айнов Хоккайдо) // Философия телесности: материалы Междунар. науч. конф. (Хабаровск – Уссурийск, 15-18 мая 2014 г.) / под ред. М. П. Арутюнян, О. А. Рудецкого. Хабаровск: Изд-во ДВГУПС, 2014. С. 186-190.
7. Спиноза Б. Сочинения. Калининград: ОАО «Янтарный сказ», 2005. 434 с.
8. Такахаси Н. Сказки и легенды Хоккайдо / пер. с англ. М. В. Осиповой. Хабаровск: Изд-во ДВГУ, 2010. 56 с.
9. Яковлева Е. Л. Проявление мифологичности мышления в повседневности // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 6 (20): в 2-х ч. Ч. 1. С. 216-221.
10. Ohnuki-Tierney E. The Ainu of the Northwest Coast of Southern Sakhalin. N. Y.: Holt, Rinehart & Winston, Inc., 1974. 127 p.
11. 富田友子. トンコリの世界 (札幌: 北海道大学アイヌセンニ分建久セント, 2014. 79 ページ (Томото Томота. Мир тонкори. Саппоро: Центр изучения культуры айнов Университета Хоккайдо, 2014. 79 с.).

CORPORAL AND MYTHOLOGICAL IN THE AINU FOLK MUSICAL INSTRUMENT *TONKORI*

Osipova Marina Viktorovna, Ph. D. in History, Associate Professor
N. I. Grodekov Khabarovsk Regional Lore Museum
ainu07@mail.ru

The article for the first time examines the functioning of *tonkori* – the indigenous Ainu people's musical instrument – from the philosophical and culturological viewpoint. The author tries to justify the thesis on the *tonkori* corporal nature and its mythological roots. As examples the paper provides the names of the instrument's elements consonant with the human body parts names and Ainu legends explaining the origin, functioning and death of *tonkori* as a living being that allows the author to conclude on multi-level relationship between a human being and the musical instrument.

Key words and phrases: Ainu people; musical instruments; *tonkori*; corporality; mythological consciousness.