

О. В. Гордиенко

ПРИОКСКАЯ ДВОЙНАЯ ЖАЛЕЙКА *

Летом 1975 г. студенческая фольклорная экспедиция Московской государственной консерватории записывала народные песни на юго-западе Горьковской области, в приокской части Выксунского района. Обследование должно было дать ответ на вопрос о взаимосвязях местной народно-песенной традиции с традициями близлежащих районов Рязанской и Владимирской областей. Полученные данные предполагалось также использовать и для уточнения границ песенных стилей этих регионов.

В ходе подготовки к экспедиции мы выяснили, что значительная часть правобережья Оки, в том числе и Выксунский район, по старому административно-территориальному делению относилась к Владимирской губернии. Естественным было ожидать здесь и самых тесных музыкально-этнографических связей. Работа на местах подтвердила эти предположения. В обследованных нами населенных пунктах, расположенных как непосредственно у реки, так и несколько дальше от нее, основной массой жителей являются выходцы из деревень Владимирской области, главным образом Меленковского района (левый берег Оки), причем музыкально это наиболее активная часть населения. От них была записана большая часть песенного репертуара этих мест, а также получены и первые сведения о местных исполнителях на двойных жалейках, называемых у пастухов «дудочками»¹. Поначалу сведения эти носили фрагментарный характер, но постепенно они пополнялись, и к моменту непосредственной встречи с исполнителями мы имели приблизительное описание инструмента и краткие сведения о жалеечном репертуаре и манере игры на ней².

Пастух И. В. Тимаков (житель с. Нижняя Верея Выксунского района) — первый из встреченных нами знатоков игры на жалейке. От него мы получили ответы по всем вопросам, относящимся к этому инструменту.

И. В. Тимаков родился в дер. Толстиково Меленковского уезда Владимирской губернии в 1907 г., в Нижней Верее живет с 1927 г. В восьмилетнем возрасте родители отдали его в подпаски, и с тех пор, вот уже 63 года, он работает пастухом. Играть на жалейке, или как он говорит, «турлыкать на дудочках», учился у пастухов старшего поколения в родной деревне.

* Жалейкой музыковеды называют народный духовой язычковый инструмент. Местные названия этого инструмента бывают различными, например «рожок», «брелка», «дудочки» и т. д. Автор имеет в виду инструмент, встречающийся в приокских районах на юго-востоке Владимирской и юго-западе Горьковской областей.

¹ В тексте статьи большая часть выражений, заключенных в кавычки, записана со слов исполнителей.

² Все высказывания, которые можно истолковать как обобщения, относятся только к данной разновидности инструмента, встречающейся в обследованной местности, и лишь отчасти могут быть применены к другим разновидностям жалеек.

В деревне Толстикове, вспоминает И. В. Тимаков, все мужчины были «природными пастухами» (это значит прирожденными, умеющими хорошо пасти скотину) да к тому же и «дудолодами» (т. е. владеющими игрой на «дудочках»). Когда хотели подчеркнуть высокое мастерство пастуха, знание им своего дела, то говорили: «Это природный пастух». Существовали целые пастушьи династии, передававшие от отца к сыну вместе с искусством пастьбы и искусство игры на «дудочках». Деревня Толстикове считалась своеобразной «пастушьей консерваторией». Не случайно почти во всех близлежащих населенных пунктах по обеим сторонам Оки пастухи-жалеечники были выходцами именно из этой деревни. Умение играть на «дудочках» было для толстиковских пастухов того времени так же обязательно, как и умение плести лапти, изготавливать кнуты и другое пастушье снаряжение. «Если в какой-нибудь окрестной деревне хотели иметь хорошего пастуха, то приглашали непременно из Толстикова», — вспоминают старожилы. В справедливости этого мы убедились сами: все пастухи-жалеечники, которых нам удалось отыскать в других населенных пунктах, были выходцами из этой деревни. К сожалению, в последнее время эта пастушья традиция угасла, и в самом Толстикове уже давно не слышно звонких голосов жалеек.

Почему же умение играть на «дудочках» так ценилось среди пастухов? Дело в том, что жалеечная игра выполняла в процессе пастьбы определенную практическую функцию. И. В. Тимаков считает, что, когда пастух играет на «дудочках», животные (коровы) пасутся поблизости от пастуха и не разбредаются, что облегчает сбор стада в конце пастьбы. Если же какая-то из коров все-таки заблудится, громкий звук жалейки, который в ясную погоду можно услышать за несколько километров, поможет ей найти стадо. Очевидность этого была подтверждена другими пастухами (не владеющими искусством игры на жалейке), удивлявшимися, что коровы в стаде старого пастуха не разбредаются.

Кроме практической, у жалейки, конечно, была и эстетическая функция. Ее наигрыши сопровождали народные пляски по праздникам, под ее аккомпанемент местные крестьяне пели протяжные песни. И. В. Тимаков вспоминал, что на сенокосах в недолгие минуты отдыха женщины собирались вокруг него и пели под жалейку. Иногда жалейка вместе с гармошкой сопровождала пение местных частушечниц. Люди среднего поколения вспоминают, что в молодости, возвращаясь с игрищ и посиделок, они гуляли по деревне допоздна и уходили домой лишь послушав игру пастуха, выгоняющего стадо на пастьбу, а выгоняли тогда в два часа ночи.

Изготовленная из местных природных материалов: дерева, бересты, тростника — жалейка и звучит лучше всего на воздухе, в естественных акустических условиях. Плотная масса окружающего воздуха поглощает все лишние призвуки, оставляя только звонкий, прозрачный тембр основных тонов инструмента. В полной мере это можно ощутить, когда слушаешь игру жалейки, находясь в некотором отдалении от нее. Жалейка прекрасно звучит в поле, в лесу, на деревенской улице, но у пастухов есть свои секреты получения выразительного, ясного звука, пользуясь особенностями окружающей природы. И. В. Тимаков рассказывал,



Рис. 1. Пастух И. В. Тимаков с жалейкой в руках

что лучшего звучания инструмента он достигал по утрам, «на зорьке», когда садился в поле метрах в 20—30 от леса (лучше соснового) и поворачивал раструбы «дудочек» в сторону этого естественного резонатора. Такое отраженное от леса звучание было слышно далеко вокруг и оставляло незабываемое впечатление у всех, слышавших его.

В том, что жалейка может выразительно звучать лишь на открытом воздухе, мы смогли убедиться во время многочисленных сеансов магнитофонной записи игры на этом инструменте. Лучшие фонограммы были сделаны в наиболее естественных для игры условиях — в процессе пастьбы. Записи, сделанные в помещении, не производят такого впечатления, так как все жесткости и шероховатости, присущие звучанию этого самодельного инструмента, слышны здесь гораздо отчетливее и не скрадываются акустической средой. В результате некоторые недостатки инструмента, в других условиях становящиеся его достоинствами, такие, как известная резкость звучания, часто слышимое дребезжание язычка «пищика», повышенная динамика звука, местами прослушивающееся дыхание исполнителя, не способствуют созданию художественно полноценных записей. Иногда может сложиться даже превратное представление о возможностях как инструмента, так и исполнителя. Во время первых сеансов записи мы сами часто удивлялись, как может один и тот же инструмент так по-разному звучать в помещении и на воздухе.

Репертуар жалеечников включает старинные протяжные песни, плясовые наигрыши и отдельные пастушьи сигналы. Основу его составляют наиболее известные в данной местности песни, такие, как «В саду ягода малина» («Ванька-ключник»), «Снежки белые, пушистые», «Последний нонешний денечек», «Наколола ноженьку» («Ходила младшенька»), «За Кубанью за рекой», «Уж ты день ты мой, денечек» (протяжные); «Камаринская», «Барыня» (плясовые). У некоторых исполнителей эти традиционные жанры дополняются еще и старыми революционными песнями («Вы жертвою пали»), причем протяжных песен в репертуаре пастухов значительно больше, чем плясовых. И. В. Тимаков объясняет это тем, что при исполнении старинных протяжных песен жалейка звучит особенно «тревожно»; она волнует, «тревожит» души слушателей и самого исполнителя. Возможно и буквальное (испытанное, например, участниками экспедиции) понимание этого определения как возникновения у слушающих тревоги, беспокойства при воздействии на них близкой и понятной им музыки. Здесь надо отметить, что главными слушателями жалеечной игры были односельчане пастуха, которые прекрасно знали многие песни из его репертуара и в момент их исполнения активно переживали все сюжетные события, часто подпевая при этом.

По-видимому, объяснение того, что протяжные песни наиболее широко исполнялись жалеечниками, следует искать и в самой природе инструмента, для которого характерны замедленная атака, долгий стелющийся звук, не очень большая подвижность, при увеличении которой интонация становится глиссандирующей и не вполне устойчивой. Кроме того, в искусстве жалеечной игры высоко ценится умение «выговаривать» слова песен, что гораздо труднее сделать в музыке подвижного характера. «Когда дудочки выговаривают каждое слово, тогда песня звучит понятно, ясно, тревожно», — говорит И. В. Тимаков.

В игре жалеечников ясно различимы четыре способа исполнения песен³. Первый — исполнение песни в виде наигрыша с начала и до конца без перерыва. Такое изложение может быть до конца понято только слушателями, которые знают как исполняемую песню, так и законы ее жалеечной интерпретации. Они легко могут мысленно подставлять знако-

³ Все они зафиксированы в записях на фонограммах, хранящихся в кабинете народной музыки Московской государственной консерватории.

мый текст песни под звучащую на жалейке мелодию. Это, так сказать, эзотерическая форма подачи песни, понятная лишь немногим.

В трех других способах уже привлекается слово для пояснения содержания исполняемой на жалейке песни.

Второй способ — это игра, прерываемая после исполнения одного или нескольких куплетов словесным комментарием к уже прозвучавшей музыке, причем в пересказ стихотворного текста исполнитель может вставлять свои реплики, поясняющие содержание текста или прозвучавшего фрагмента музыки.

При третьем и четвертом способах используют в качестве еще одного выразительного средства пение. Исполнение песен этими способами требует от пастуха кроме навыков игры на жалейке еще и умения воспроизводить старинные напевы голосом.

Суть третьего способа заключается в исполнении всей песни голосом до или после того, как будет сыгран весь инструментальный ее вариант.

И наконец, четвертый, самый наглядный и выразительный способ — попеременное исполнение инструментального и вокального куплетов. Звучание вокальной музыки прерывается при этом вкраплениями инструментальной. Такая разнообразная манера исполнения не позволяет вниманию слушателей отвлечься ни на минуту. И. В. Тимаков рассказывал, что исполнению песен в такой манере (т. е. через куплет) он научился у стариков, которые считали этот способ «самым старинным и понятным».

Теоретически возможно существование и других способов исполнения, получаемых путем комбинаций из названных выше или их модификации, но в нашей полевой практике других способов зафиксировано не было, однако общая проблема, применимая ко всем возможным способам исполнения песен на этом инструменте, существует. Она может быть сформулирована как «взаимоотношение слова и музыки». Не претендуя на полное решение этой проблемы, попробуем разобраться в ее сущности.

Во время одного из сеансов записи в дер. Ореховка Выксунского района пастух Н. И. Кошонков (1912 г. р., также уроженец дер. Толстиково), сыграв несколько куплетов, остановился, чтобы перевести дыхание и подстроить инструмент. Играл он без пения, без пояснений и на вопрос, конец ли это песни, ответил: «Погоди, еще не все слова сыграл». Значит, играя, он постоянно координировал музыку со словами песни, произнося или пропевая их «про себя». Когда он кончил, мы задали вопрос, всегда ли жалеечник при исполнении протяжных песен произносит или пропевает про себя их слова. Он подтвердил, что всегда. Так же ответил на подобный вопрос и И. В. Тимаков.

Из этих ответов становится очевидным, что слова постоянно присутствуют в «подтексте» инструментальных вариантов песни. Их количество в куплете, длина каждого из них и скорость произношения оказывают влияние на протяженность музыкальных построений и время звучания наигрыша. Кроме того, ритмика стиха, его смысловые и конструктивные цезуры отражаются на внутреннем членении музыкальной фразы. Например, отдельные музыкальные паузы в инструментальном куплете часто появляются в результате воздействия смысловых цезур стиха, тщательно «выговариваемого» пастухом при исполнении. Это наиболее существенно в протяжных песнях, так как в плясовых организующим началом является четкий ритм и «выговаривать» на инструменте все слова необязательно. В подтверждение этого заметим, что плясовые песни у пастухов часто превращаются просто в «плясовые», т. е. в наигрыши, не имеющие индивидуального названия и не связанные с текстом какой-то определенной плясовой песни.

Влияние различных элементов стиха на структуру наигрыша протяжной песни хорошо видно на примере иногда встречающихся у жалеечников «формульных мотивов». «Формульной» мы называем мелодию, на

мотив которой могут исполняться несколько песен одного жанра. В репертуаре И. В. Тимакова, например, существует несколько песен, исполняемых на один инструментальный мотив, причем если исполнение «формульных мелодий» не сопровождать пением, то может показаться, что исполнитель, не зная настоящих мелодий песен, играет все на один мотив, меняя только название. В несостоятельности этого предположения можно убедиться, слушая исполнение наигрыша, чередующегося с пением. Например, в исполнении И. В. Тимакова мы записывали песни, в которых «формульный» инструментальный мотив чередовался с пением их настоящих мелодий, довольно мало похожих на инструментальный вариант.

Иван Васильевич объясняет это тем, что не каждая поющая мелодия может быть сыграна на двойной жалейке. В доказательстве такое положение не нуждается, ибо человеческий голос — более гибкий «инструмент», чем «дудочки». И если подлинные песенные мелодии невозможны было сыграть на жалейке, то прибегали к «формульному мотиву», который своей жанровой обобщенностью, по-видимому, был близок характеру этих песен. Но здесь вставала проблема слов, перемену которых нужно было отразить в наигрыше. «Дудочки» должны были понятно «выговаривать» тот текст, который пастух пел между инструментальными куплетами. Это стремление и приводило к трансформации «формульного мотива», его видоизменениям.

Мы не затрагиваем здесь орнаментального варьирования мотивов, которое вообще присуще народной инструментальной музыке и в меньшей степени зависит от изменения слов в «подтексте» наигрыша. Видоизменения, о которых идет речь, затрагивают более крупные и относительно стабильные элементы музыкальной ткани — форму куплета, его внутреннюю драматургию (т. е. чередование фраз, цезуры, масштабы построений).

Такие видоизменения, обусловленные переменой слов в «подтексте», свойственны не только «формульным мотивам», но и мотивам, закрепленным за одной конкретной песней. Просто в «формульном мотиве» количество вариантов основного куплета в связи с множеством текстов, исполняемых на него, бывает значительно больше, и показать процесс воздействия слова на музыку на этом примере было удобнее. При этом надо помнить, что количественный показатель никоим образом не определяет качественной стороны исполняемой музыки и художественный уровень «формульных» или «неформульных» наигрышей не зависит от количества вариантов куплета и степени их видоизменения.

Суммируя изложенное выше, констатируем, что инструментальный наигрыш создается на основе мелодии и текста песни, причем мелодический материал является как бы «канвой», по которой выводится орнамент музыкальных видоизменений, а текст (т. е. стремление его «выговаривать») становится поводом для этих видоизменений.

При слуховом восприятии песенных наигрышей с «формульной» или «неформульной» мелодией инструментальный мотив во всех вариантах легко узнается по отдельным относительно стабильным элементам. В то же время мы являемся свидетелями активного процесса изменения (перестановок, сжатий и расширений) мотивов, постоянно сочетающегося с их орнаментальным варьированием. Изменения, таким образом, происходят как бы на двух уровнях. Такое непрерывное становление живой и гибкой музыкальной ткани придает наигрышу необходимое разнообразие.

Отметим еще одну особенность инструментальных «песен». Слушая игру жалеечников и запись ее на фонограммах, убеждаешься, что инструментальный куплет как в «формульных», так и в «неформульных» наигрышах часто не является точным воспроизведением мелодии песни. Больше того, он порой бывает совсем мало похож на свой вокальный аналог. Точно жалеечники воспроизводят мелодию только наиболее по-

пулярных песен, часто городского происхождения, да и то играя на одной «дудочке», что, по их мнению, гораздо проще и не столь интересно.

Игра на одной и на двух «дудочках» существенно различается. Если на одной «дудочке» смыслом музицирования часто бывает точное воспроизведение мелодии песни, иногда с вариантами, то исполнитель на двойной жалейке не ставит перед собой такой задачи. Музыка для двойной жалейки создается по своим собственным законам, учитывающим особенности и исторически сложившиеся традиции игры на этом инструменте. Исходя из этого, можно сказать, что точное воспроизведение мелодии песни не является смыслом игры на двойной жалейке.

Рис. 2. Общий вид жалейки (инструменты разного размера)

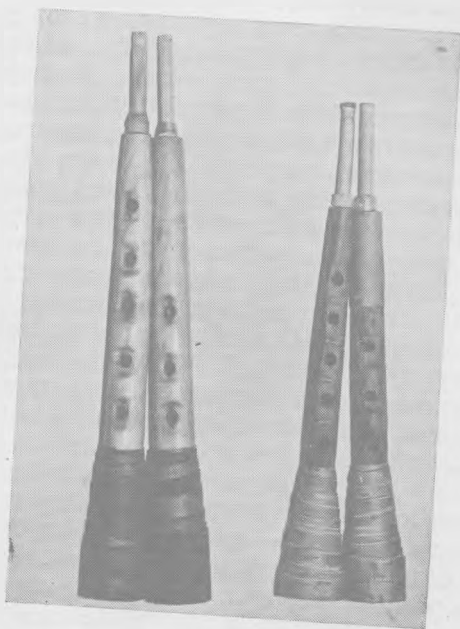


Рис. 2.

Рис. 3. Составные части инструмента: 1 — берестяной раструб, 2 — деревянный корпус с игровыми отверстиями, 3 — тростниковый «пищик»

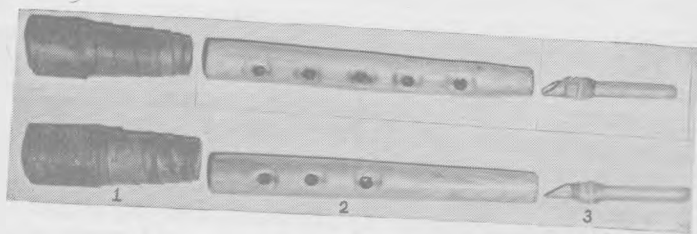


Рис. 3.

Фраза «если один голос — солист, то два голоса — уже ансамбль», пожалуй, лучше всего определяет различие в подходе к игре на одинарной и двойной жалейках. В условиях двухголосия самостоятельность каждого из голосов, естественно, снижается⁴, зато возникают элементы ансамблевой игры — подголосочная полифония, отдельные гармонические сочетания. Эти новые качества жалеечников и стремятся в полной мере использовать, жертвуя при этом во имя ансамбля мелодической самостоятельностью каждого отдельного голоса. Воспроизведение мелодии песни в этих условиях превращается как бы в «свободный рисунок»

⁴ Это не относится к дуэтному исполнению на двух одинарных жалейках.

по заданному контуру или в свободный парафраз на «тему». «Замена» сольной одинарной жалейки «ансамблем» — двойной жалейкой приводит к пересмотру функции инструмента в процессе народного музицирования. Наряду с уменьшением сольной функции возрастает функция сопровождения, аккомпанирования. Не случайно двойная жалейка часто сопровождала исполнение песен и плясок.

Заканчивая рассмотрение этой проблемы, отметим, что в процессе «выговаривания» песен на «дудочках» у пастухов создавался своеобразный интонационно-поэтический словарь. В существовании таких «говорящих интонаций» мы убедились, наблюдая за пастухами, слушающими собственные наигрыши, воспроизведенные на магнитофоне. И. В. Тимаков, например, во время звучания какой-нибудь очередной интонации мелодии наигрыша произносил слово, которое она обозначала, и мимоходом заметив: «Вот видишь — выговаривает», — сопровождал появление каждой следующей «говорящей интонации» своеобразным дирижированием, покачивая руками, головой и нащепывая слова.

Рассмотрим теперь устройство, настройку, способ игры и технические возможности двойной жалейки. Конструкция ее очень проста. Каждая «дудочка» состоит из трех элементов — тростникового «пищика», деревянного корпуса с игровыми отверстиями и берестяного раструба. Все они собираются в единое целое непосредственно перед исполнением и по окончании его легко разбираются, что очень удобно в условиях пастыбы. В разобранном виде жалейка занимает мало места и легко помещается в сумке пастуха. Укладка «дудочек» всегда одинакова: тростниковый «пищик» помещается внутри деревянного корпуса, становящегося своеобразным пеналом, предохраняющим «пищик» от ударов, а берестяной раструб сворачивается в колечко, которое от края сдвигается по поверхности корпуса к его середине. Сложенные таким образом «дудочки» заворачиваются в кусок мягкой материи и укладываются в сумку.

Готовая жалейка — инструмент изящный, легкий и удобный, но процесс ее создания долгий и трудоемкий. Изготовление жалейки у хорошего мастера превращается в сложный созидательный процесс, в котором «метод проб и ошибок», а также умение предвидеть результаты собственного труда играют очень важную роль. До начала работы мастер не может с уверенностью сказать, хороший или плохой инструмент он сделает. Это становится очевидным только в ходе его изготовления и зависит от соблюдения ряда более или менее важных условий, пренебрежение которыми может отразиться на музыкальных и исполнительских возможностях инструмента. У И. В. Тимакова нам довелось наблюдать весь процесс изготовления жалейки, начинающийся подбором материала и заканчивающийся настройкой уже готового инструмента.

Заготовка материала для каждой из трех составных частей жалейки должна производиться в разное время года. Это объясняется тем, что периоды, когда материал для изготовления каждой части обладает наилучшими конструктивными свойствами, не совпадают. Так, например, бересту для раструба (по местному «бересто») следует заготавливать весной, пока не закончено движение сока по березовому стволу. Только в этот период она легко отделяется от ствола, не рвется и можно получить ленту необходимой длины и ширины. Позднее это трудно сделать, так как «бересто» плотно пристает к стволу, отрывается мелкими кусками и не обладает необходимой влажностью и гибкостью. Для раструба «бересто лучше брать» не со старых или молодых деревьев, а с берез среднего возраста, толщина ствола которых приблизительно 20—30 см. От ствола «отматывается» берестяная лента шириной «в два пальца» (т. е. 3,5—5 см) и длиной в 65—70 см. Затем с нее «снимается» белая березовая «вуаль» (т. е. тонкий наружный слой) до получения поверхности розоватого цвета с темными продольными полосками. Из бересты, очищенной таким образом, и скручивается раструб.

Гибкость и влажность бересты при этом очень важны, так как именно они позволяют придавать ей необходимую для раструба форму конической спирали. Еще влажной бересту скручивают в коническую спираль, узкая часть конуса насаживается на широкий конец деревянного корпуса (если он готов) или на круглую палку такого же диаметра. Чтобы спираль не размоталась, ее перевязывают ниткой, и в таком положении держат несколько часов, пока береста не высохнет. Затем нитку снимают и наматывают спираль в обратную сторону так, что узкий конец конуса становится широким. После этого спираль уже держится без дополнительных приспособлений и не разматывается. Изготовленный таким образом раструб может сжиматься и растягиваться до необходимых жалеечнику размеров.

Наиболее трудоемким является изготовление деревянного корпуса жалеики. Материал для корпуса лучше подбирать летом, когда влажность сухостойных деревьев, используемых для него, наименьшая. Дерево выбирают сухое, но не гнилое, и с момента его высыхания должно пройти не более года. Именно такая древесина пригодна для выжигания. Для корпуса жалеики используются только две породы деревьев — крушина или клен, так как сердцевина веток у них слабая, а окружающая ее ткань крепкая.

Когда найдено достаточно сухое и прочное дерево, поиск еще не закончен. На самом дереве надо отыскать абсолютно прямые участки веток длиной около 20 см и «толщиной в два пальца» (т. е. от 3,5 до 5 см), без сучков. А если один или два сучка все-таки есть, то они должны быть очень маленькими. Дело в том, что в процессе выжигания «дудочек» на местах сучков почти всегда появляются трещины, что сразу делает заготовку непригодной. Если она будет чуть изогнутой, то при выжигании продольного сквозного отверстия в середине ствола стальной прут может выйти где-то сбоку.

Когда необходимый материал найден, начинается изготовление «дудочек». Обычно пастухи делают их в бане. Для выжигания нужен огонь, кроме того, обилие дыма, сопровождающее его, не позволяет мастерить «дудочки» в избе. При выжигании пользуются тремя стальными прутьями — «жегалами», концы которых накаляют на огне. Два из них тонкие, диаметром около 4 мм, и один потолще — 6—7 мм. Тонкие используются для выжигания первого продольного сквозного отверстия в стволе и для игровых (пальцевых) отверстий — «ладов», толстое — для придания уже готовому сквозному отверстию трубочки конической формы. Первое прожигание сквозного отверстия идет очень медленно и осторожно; если его делать быстро, трубочка может лопнуть. Тонкие «жегала» используются попеременно, чтобы не прерывать процесса выжигания. Когда отверстие готово, берут «жегало» потолще и, вращая его с одного конца, придают отверстию коническую форму⁵.

Когда отверстию придана окончательная форма, мастер начинает обработку поверхности заготовки. С помощью ножа удаляется кора и поверхности трубочки тоже придается коническая форма. После этого качество выжженной и отструганной трубочки проверяется следующим образом: трубочку еще без игровых отверстий роняют с высоты около полуметра на деревянный пол бани и по качеству звука определяют, звонким или нет будет инструмент. Хорошо изготовленная трубочка при падении издает чистый и звонкий ударный звук. Таким образом проверяется и резонирующая способность будущего корпуса.

Затем на выструганной поверхности производится разметка игровых отверстий. Попутно отметим, что пастухи при изготовлении «дудочек» не пользуются какими-либо измерительными приборами. Все измерения координируются размерами пальцев пастуха: например, толщина опре-

⁵ Глубина конуса равна длине трубочки.

деляется с помощью «двух пальцев» (второго и третьего), ширина отверстия трубочки определяется мизинцем — входит он туда или нет. Несмотря на такое, казалось бы, приблизительное измерение, «дудочки» получаются очень симметричными и абсолютно одинаковыми. Разметка игровых отверстий делается также с помощью пальцев, при этом учитывается ширина ногтя большого пальца, по величине которого отрезается кусочек бересты, становящийся «измерительным инструментом». Расстояние между двумя игровыми отверстиями на каждой «дудочке» составляет приблизительно 20 мм⁶. Оно должно быть точно повторено и между «ладами» второй «дудочки» так, чтобы одним пальцем при игре можно было одновременно закрывать отверстия на обеих «дудочках».

Когда разметка окончена, тонким «жегалом» прожигают «лады», диаметр их определяется диаметром тонкого «жегала» и обычно составляет 5 мм. На каждой «дудочке» выжигается разное количество «ладов», при помощи которых меняется высота звука. На первой — пять на верхней стороне находящегося в горизонтальном положении корпуса и одну снизу, ближе к тонкому концу (так называемый «подладок»), на второй — лишь три сверху, у широкого конца трубки. Вокруг готовых «ладов» вырезаются углубления для пальцев, обеспечивающие естественное их положение на корпусе инструмента, после чего вся поверхность шлифуется с помощью кусочка стекла, которым соскабливают шероховатости. Внутренность «дудочки», покрытая сажей, протирается шомполом, сделанным из тряпки, закрепленной на конце тонкой палочки.

Для защиты от воздействия влаги готовые «дудочки» покрываются тонким слоем льняного масла (можно также использовать конопляное масло или натуральную олифу), которое растирается по поверхности до тех пор, пока она не заблестит. Если количество масла или олифы достаточно велико, то можно покрывать «дудочки» снаружи и внутри, окуная их в масло, после чего они день-два должны сохнуть. После этого корпус становится «гожим».

Укажем основные размеры деревянного корпуса «дудочек» И. В. Тимакова: длина 16,8 см, ширина в узкой части 14 мм, в широкой — 20 мм, диаметр сквозного отверстия в широкой части 16 мм, в узкой — 10 мм, диаметр игровых отверстий 5 мм, расстояние между ними 20 мм.

В ходе экспедиционной работы мы встречали и жалейку с меньшими размерами корпуса, но аналогичной конструкции. Например, у Николая Ивановича Кошонкова жалейка меньше. Для сравнения приведем основные размеры ее корпуса: длина 14,5 см, ширина в узкой части 11 мм, в широкой — 15 мм, диаметр сквозного отверстия в широкой части 10 мм, в узкой — 7 мм, диаметр игровых отверстий 5 мм, расстояние между ними 15 мм. Разницы в строении и размерах раструба и «пищика» у этих жалеек нет. Небольшое различие есть в звучании инструментов (у жалейки большего размера звук более объемный, звуковая полоса у него шире, у меньшей — звук более собранный, компактный) и в степени трудности звукоизвлечения (на маленькой оно легче, на большой — тяжелее).

«Пищик» — наиболее капризная часть инструмента и одновременно важнейший его звуковой элемент. Материал для «пищика» лучше всего искать поздней осенью, так как болотный или речной тростник, из которого он делается, поспевает почти на пороге зимы. Тростник обязательно должен быть спелым, сухим внутри и очень крепким («каменным»).

Для «пищика» берется нижняя, почти одревеневшая часть тростникового стебля, «поближе к корню», толщиной с «большое гусиное перо» (около 6 мм). Спелый тростниковый стебель отличается от неспелого

⁶ Место первого отверстия отмеряется от широкого конца трубочки приблизительно, необходимо лишь оставить пространство, на котором можно будет закрепить раструб.

(зеленого) светло-коричневым цветом. Прочность его проверяется наощупь. «Если сдавить тростину пальцами изо всей силы и она не раздавится — значит тростник гожий», — говорит И. В. Тимаков.

Тростниковый «пищик» своей конструкцией напоминает миниатюрный мундштук кларнета. Лишь «язычок» его (одинарная трость) «отщепляется» прямо от ствола тростинки, но у основания не отделяется от нее. Для изготовления «пищика» нужен кусок стебля упомянутой толщины и длиной около 7 см. Стебель тростника по строению напоминает бамбук. Он состоит из нескольких сочленений, полых внутри и отделенных друг от друга узлами-перегородками («суставами»).

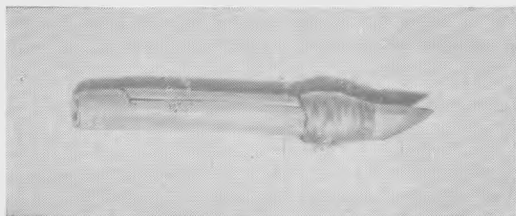


Рис. 4. Общий вид «пищика»

При заготовке «тростины» для «пищика» первый ровный поперечный срез на выбранном отрезке стебля делается чуть ниже «сустава», у нижней его границы. Второй срез делается «косым» на определенном расстоянии от первого. Обычно это расстояние равно 8—9 см, т. е. чуть превышает длину «пищика». Получившаяся пустая маленькая трубочка, закупоренная перегородкой с одного конца, но открытая с другого, и будет заготовкой для «пищика».

Изготовление «пищика» протекает следующим образом. Сначала тонкой палочкой выдавливают перегородку «сустава» и очищают трубочку изнутри от пуха, которым она покрыта. Соскоблив пух, трубочку продувают и переходят к надрезанию «язычка». Первый неглубокий поперечный надрез делается сверху находящейся в горизонтальном положении трубочки на расстоянии 8—9 мм от края «сустава» с небольшим наклоном в сторону другого конца. Надрезание прекращается, как только лезвие ножа покажется внутри трубочки. Затем ножом, вставленным в надрез, отщепляется «язычок», ширина которого должна быть немного меньше ширины трубочки, а длина 3,5—4 см. Нож при расщеплении передвигают от надреза около «сустава» к противоположному концу. Эта операция делается почти без усилия, так как тростник, довольно трудно режущийся поперек, очень легко расщепляется вдоль. Поверхность «язычка» чуть скоблится ножом, чтобы он был гладким и мог легко вибрировать, а для увеличения амплитуды колебаний (от которой зависит легкость звукоизвлечения) под основание «язычка» подкладывается суровая нитка, свободные концы которой обматываются вокруг «пищика».

После изготовления «пищик» требуется «отладить», — и, таким образом, мы переходим к настройке, ибо настройка жалейки — это в первую очередь настройка «пищика». Тембр готового «пищика» напоминает звучание свистулек, которые деревенские ребята делают для своих игр из стебля одуванчика. Игровая пригодность «пищика» зависит от способности менять высоту звучания и легкости звукоизвлечения. «Пищик» должен обладать этими свойствами еще до того, как будет вставлен в корпус жалейки. Способность к изменению высоты звучания зависит от величины амплитуды колебаний «язычка». При увеличении силы вдувания «пищик» должен легко глиссандировать вверх, не «захлебываясь» на верхних звуках. Важную роль при этом играет нитка, подкладываемая

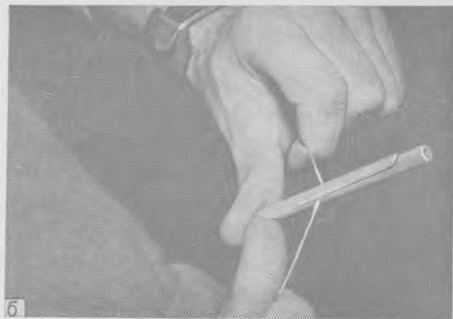
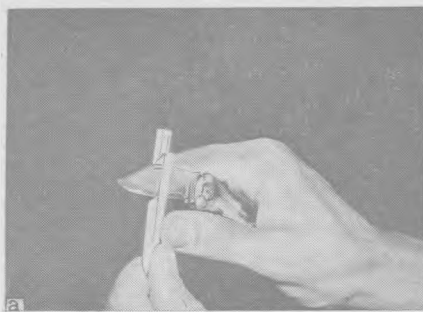


Рис. 5. Изготовление «пищика»: а — надрезание «язычка», б — под основание «язычка» подкладывается суровая нитка

мая под основание «язычка». Если «пищик захлебывается», его надо «подкормить», т. е. подложить в основание «язычка» еще одну суровую нитку. Чем больше диапазон такого глissандо, тем выше качество «пищика». Большой объем глissандо необходим для исполнения некоторых верхних звуков, которые извлекаются без помощи игровых отверстий, только за счет выдувания, но такой звуковой диапазон должен достигаться без лишних физических усилий.

Поскольку игра на двойной жалейке связана с большим физическим напряжением, от «пищика» требуется определенная «легкость» звукоизвлечения. Ее добиваются уменьшением толщины «язычка». Для этого его поверхность дополнительно скоблят ножом, что делает язычок более гибким и «отзывчивым». Иногда углубляют ножом поперечный надрез. Кроме того, легкость звукоизвлечения зависит от длины «язычка», которая в свою очередь определяется местоположением ниточной обмотки на корпусе «пищика». Уменьшение длины «язычка», достигаемое перемещением ниточной обмотки в сторону «сустава», способствует получению звука более высокого, но трудноизвлекаемого и «захлебывающегося» при глissандировании. Слишком большая длина «язычка», достигаемая движением обмотки в другую сторону, дает звук более низкий, легче извлекаемый, но не очень гибкий. Оптимальная длина «язычка» находится эмпирическим путем в процессе «отлаживания пищика».

Одно из основных условий звуковысотной стабильности интонации жалейки — достаточная увлажненность нитки и «пищика». Чтобы достичь этого, «пищик» перед игрой продувается и таким образом увлажняется от дыхания, а нитка смачивается слюной. При хранении «пищик» не должен пересыхать. Для этого в период пастушьи, когда инструмент находится в разобранном состоянии, пастухи подкладывают под язычок пищика травинку, которая не дает язычку подсыхать и держит его, таким образом, в рабочем состоянии. «Вообще, — говорит И. В. Тимаков, — чем чаще играешь, тем инструмент более настроен». Он же приводит любопытные высказывания старых пастухов, свидетельствующие о сложности настройки этого инструмента: «Посмотри, из чего дудочки сделаны — дерево, трава», «Не зря старики говорили: „Гнилая это музыка — никак ее не наладишь“, — то ли дело гармошка — всегда настроена».

Перед игрой инструмент собирают. Берестяные раструбы насаживают на широкие концы корпусов «дудочек», а «пищики» вставляются в узкие их концы. Провалиться внутрь корпуса им при этом не дает обмотка из ниток. Главное при общей настройке уже собранного инструмента — добиться точного унисонного звучания двух «дудочек». Для этого при настройке «пищики» переставляют из одной «дудочки» в другую, иногда «подкармливают» их, «дожимают» (уплотняют) ногтем обмотку из ниток, подкручивают раструбы. При увеличении длины раструба звук не-

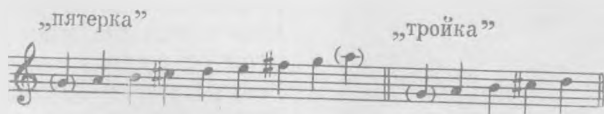
много понижается и становится более закругленным, при уменьшении — повышается и делается более открытым. При игре основная «дудочка» (с шестью отверстиями) не должна «заедать в верхних ладах», т. е. должна реагировать на все движения пальцев пастуха.

Настроечная попевка у всех пастухов одинакова — это нисходящий мажорный тетрахорд (имеющий своим верхним звуком IV и нижним — I ступень звукоряда), заключенный в характерную ритмическую формулу.



Выбор именно такой попевки объясняется тем, что звуки, входящие в нее, есть на обеих «дудочках» (выше может подниматься звук только у основной дудочки с шестью игровыми отверстиями). Если на этом отрезке звучание обеих «дудочек» не выходит за пределы унисона, значит, они настроены хорошо. Заметим, что звуковысотная стабильность звукоряда жалейки относительна. В процессе игры, например, при размокании «пищика» возможно небольшое повышение всего диапазона или некоторое понижение его. Приблизительная высота нижнего звука находится в диапазоне нот «ля» — «си-бемоль» первой октавы.

Технические возможности двойной жалейки невелики, но достаточно разнообразны. Рабочий диапазон ее основной «дудочки» с шестью игровыми отверстиями («пятерка», как ее иногда называют пастухи) составляет малую септиму — ля₁, си, до-диез₂, ре, ми, фа-диез, соль. Рабочий диапазон второй «дудочки» (или «тройки») составляет кварту — ля₁, си, до-диез₂, ре:



Теоретически можно расширить диапазон «пятерки» еще двумя ступенями — одной сверху и одной снизу — и у «тройки» одной ступенью снизу. Извлечение пастухом звуков этих ступеней мы наблюдали при настройке каждой «дудочки» в отдельности. Верхней нотой «пятерки» становилось при этом «ля» второй октавы, которое можно выдуть на одном «пищике» при всех открытых отверстиях.

Еще одна нота получается путем своеобразного «секундового передувания» в нижней части диапазона. При всех закрытых отверстиях и за счет увеличения силы дутья появляется натуральный вводный тон к нижнему «ля» первой октавы — соль₁. Эффект «секундового передувания» можно было наблюдать и на «тройке». И в первом и во втором случае для извлечения крайних нот требуется большая сила вдувания и значительное количество воздуха. В наигрышах эти крайние звуки не используются, лишь верхнее «ля» иной раз захватывается, но это бывает чрезвычайно редко.

Разумеется, живой игровой диапазон гораздо полнее схематичного. В процессе игры основные ступени могут повышаться или понижаться⁷. Кроме того, в музыкальной ткани возникают разного рода проходящие, вспомогательные ноты, форшлагги, трели, глиссандо, флажолеты — «кикс». Все это обогащает, расширяет ладовую сферу и в условиях нетемперированного строя создает специфическую ладовую окраску.

⁷ Эту возможность обеспечивает глиссандирование «пищика». При этом звук может быть зафиксирован на любой высоте в пределах глиссандо, включая полутоны, четвертьтоны и т. д.

Жалейке доступно исполнение поступенных ходов, скачков, а также всевозможных мелизмов. Не все из этих украшений являются результатом движения пальцев, некоторые возникают в результате особенностей звукоизвлечения. Темп исполнения жалеечной музыки в основном умеренный. Вот небольшой фрагмент песни «Последний нынешний денечек» (нотация автора) в исполнении Н. И. Кошонкова, дающий некоторое представление о технических возможностях двойной жалейки.



Динамические возможности двойной жалейки довольно ограничены. Основной оттенок здесь — «форте». Усилие, с которым извлекается жалеечный звук, исключает возможность какой-либо другой нюансировки. Оттенок меняется только естественным образом, так как в верхнем регистре жалейка звучит еще более громко и даже пронзительно. Не случайно местные жители говорят: «Они («дудочки») играют громко — как гармошка». Тембр местных жалеек (разного размера) напоминает тембр гося. В условиях пастбы жалеечный звук так же органично вписывается в окружающую природу, как пение птиц, шелест леса, журчание ручья.

Играть на жалейке трудно. Исполнитель должен обладать крепким здоровьем, мощным дыхательным аппаратом, значительным объемом легких, так как при игре требуется большой расход воздуха. Н. И. Кошонков шутливо говорил по этому поводу: «Дуть в них («дудочки») нужно сильно, а чтобы силу иметь, ешь побольше мяса да сала». При этом он имел в виду жалейку меньших размеров. Когда ему была показана жалейка побольше, он сказал: «Ну, а в такую совсем тяжело дуть».

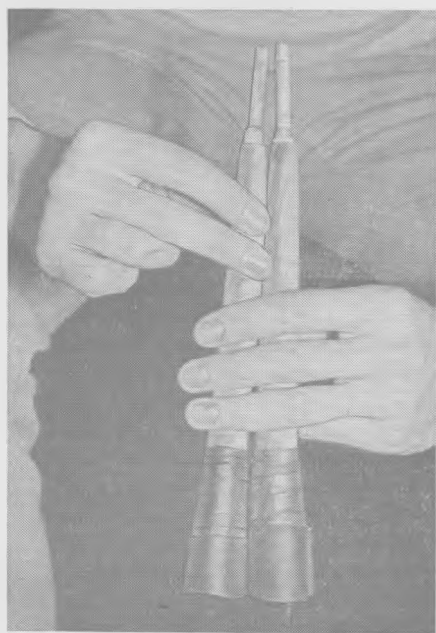


Рис. 6. Положение пальцев при игре на жалейке

Во время игры «дудочки» придерживают двумя руками, но основная нагрузка приходится на левую (например, если опустить правую руку, «дудочки» должны плотно держаться в одной левой руке). Игровое положение жалейки в руках таково. «Дудочки» складываются рядом — «пятерка» справа и «тройка» слева. Левая рука помещается ближе к раструбам, правая — ближе к «пищикам». Большой палец и мизинец левой руки придерживают «дудочки» снизу, а указательный, средний и безымянный закрывают шесть игровых отверстий сверху, причем каждый из этих пальцев закрывает два «лада» одновременно (один на «тройке» и один на «пятерке»). Правая рука в основном придерживает «пятерку». Большой палец ее закрывает «подладок» внизу, а указательный и средний закрывают два верхних лада. «Пищики» при игре помещаются во рту целиком. Губы не дают проходить воздуху и должны быть плотно прижаты чуть дальше ниточной обмотки, там, где она примыкает к корпусу инструмента. Отверстие

в «суставе» зажимается языком, который, таким образом, отодвигается в глубь гортани и не мешает вибрации «язычков».

Правильная «аппликатура», «гожие пищики» способствуют хорошему звучанию инструмента, но еще не дают всего интонационного многообразия жалеечной музыки. Оно зависит от мастерства и от индивидуальной манеры интонирования каждого жалеечника. Особенно важен при этом слуховой контроль. Иван Васильевич заметил по этому поводу: «Главное в игре — это уши и голова, а не пальцы и легкие», «Пастух слышать должен, а музыка у него в голове»⁸.

В наше время данный вид двойной жалейки встречается очень редко. В пастьбе жалейку вытеснила железная труба с одним звуком. Пастухов, умеющих играть, почти совсем не осталось. Но всем, кому довелось слышать двойную жалейку в естественных условиях, на пастьбе, надолго запомнится грустный и «тревожный», а порой веселый и насмешливый голос этих маленьких деревянных «дудочек».

⁸ Рассмотрение музыкального языка двойных жалеек автор опускает, так как это тема отдельного исследования.