

Пекка Суутари

Музыка в жизни финских иммигрантов в Карелии

Исследуя музыкальную культуру финских иммигрантов, музыковеды учитывают специфику конкретной общественно-политической ситуации и этнокультурный контекст. В зависимости от причин и условий иммиграции музыка покинутых финнами территорий продолжила свою жизнь в новом окружении, которое, с одной стороны, оказало некоторое влияние на ее собственную традицию, с другой стороны, само повлияло на музыкальную жизнь нового окружения. Часто исследователи задаются вопросом, какую именно музыку иммигрантам удалось сохранить в своей среде. При этом влияние иммигрантов на возникновение новых стилей нередко является одной из важных задач исследований¹.

В публикациях, посвященных этому вопросу, отмечается, что основной составляющей музыкальной культуры иммигрантов является продолжение ранее усвоенных музыкальных традиций, а также ностальгия по привычному музыкальному миру. Однако то, что иммигранты продолжали петь, танцевать и играть на музыкальных инструментах, объясняется не только тоской по родине, скорее, это была попытка самовыражения, а также желание продолжать и поддерживать социальные связи посредством такой музыки, которая, будучи усвоенной в детстве, заметно выделялась на фоне господствующей культуры новой страны². Поддерживая собственную музыкальную культуру, иммигранты передавали культурную традицию своим детям, а также искали новые способы приспособиться и изменить свою жизнь.

В названии данной статьи имеется отсылка к понятию «иммиграция», поэтому автор предполагает рассмотреть музыкальную жизнь финских иммигрантов первого поколения. В основе музыкальной деятельности финнов, переехавших в Российскую Карелию, лежала работа в пределах собственной диаспоры, особенно до 1937 г. Однако отличительной чертой музыкальной жизни финнов в Карелии была их ответственность за строительство национальной культуры и включение ее в качестве одной из составляющих в культурную политику,

¹ Nettl B. The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts. University of Illinois, 1983. P. 226.

² Keil Ch., Keil A. Polka Happiness. Philadelphia, 1996.

поддерживаемую государством. Поэтому финны играли ведущую роль в развитии музыкальной жизни Петрозаводска, а через него и всей Карелии, и прежде всего в 20–30-е гг. XX в.

С позиций устной истории

Основным материалом для данной статьи послужили записанные в 1993 г. в Петрозаводске интервью, когда автор приезжал в Карелию в рамках студенческого обмена. Целью стажировки было знакомство с переломным моментом в музыке и, в первую очередь, с популярной музыкой Петрозаводска 1930-х гг. Автор побеседовал с 17 респондентами пенсионного возраста и записал 20 интервью, которые содержали рассказы о музыкальной жизни 20–30-х гг., любительской деятельности и вообще роли финнов в строительстве музыкальной культуры Карелии¹. Все опрошенные родились в первой трети XX в. (самый пожилой респондент – в 1902 г., самый молодой – в 1930 г.), поэтому собранный материал затрагивает в основном 1930-е и отчасти послевоенные годы. Одиннадцать респондентов были родом из Северной Америки. Ключевой фигурой среди них является Вяйно Ринтала (род. в 1910 г.), который приехал в Петрозаводск из Бостона в 1932 г. Он был кларнетистом в симфоническом оркестре при Радиокomitee, а также играл на саксофоне и кларнете в различных ансамблях, оркестрах, ресторанах и джаз-бандах. У В. Ринтала и его жены Импи Ваухко автор записал четыре интервью. О музыкальной истории 1920-х гг. больше всего рассказал Урхо Руханен, который был музыкантом-любителем и преподавал с 1926 г. в педагогическом училище.

Все интервью были необычайно полезны. Момент записи (1993 г.) был для этого очень подходящий, поскольку после распада Советского Союза в журналах «Carelia» и «Verso» было много публикаций об

¹ Выражаю благодарность всем информантам: Орво Бьёрнинену, Санни Бочарниковой, Эрнсту Хаапаниemi, Руфи Нисканен, Эльмеру Ноусайнену, Эйле Раутио, Аарне Рикка, Вяйно Ринтала, Милдред Росси, Пентти Росси, Урхо Руханену, Лилиан Сало, Лиисе Севандер, Алану Сихвола, Хейди Сихвола и Импи Ваухкойнен. Многие интервью записывались вместе с сотрудником Института языка, литературы и истории КарНЦ РАН Карлом Раутио, которому автор выражает глубокую признательность. Радиокорреспондент Арто Ринне также оказал автору большую услугу, познакомив его с несколькими американскими финнами, с которыми затем были записаны интервью. Более-менее регулярно погружаться в изучение музыкальной деятельности автору удавалось благодаря собранным в библиотеке университета Йёэнсуу финноязычным газетам и журналам. Кроме того, при подготовке статьи были привлечены некоторые данные о музыкантах из фондов Карельского государственного архива новейшей истории (КГАНИ) и коллекций Национального архива Республики Карелия (НА РК).

американских финнах и финнизации перед Второй мировой войной¹. Тема арестов и репрессий конца 1930-х гг. также была в то время у всех на устах, так как в начале 1990-х гг. часть невинно осужденных была реабилитирована. В это же время появляется много новой информации о событиях тех лет. В этом смысле устные воспоминания – бесценный материал, отражающий значение конкретных событий прошлого в судьбе респондентов. Подобные сведения нечасто удастся почерпнуть в архивных источниках².

Люди рассказывали о музыкальных буднях и музыкальной деятельности финнов, переехавших в Карелию, в самом широком контексте. Они вспоминали места, где танцевали, ансамбли и оркестры, в состав которых входили финские музыканты. Не остались без внимания и те изменения, которые коснулись музыки и культурной жизни в 1930-е гг. Часто обсуждались репертуары, исполнительские и танцевальные стили, ключевые фигуры в музыке того периода. Несмотря на то, что проблема музыкальной жизни в Карелии в 30-е гг. XX в., являвшаяся целью исследования, по-прежнему оставалась для автора не проясненной, у него на основе интервью накопился довольно цельный материал. История советской повседневности была мне мало знакома, но многие респонденты с необычайным терпением объясняли значение тех или иных реалий и понятий, от НКВД до так называемых политических вальсов (политические вальсы были частью программы танцевальных вечеров. Разрешение танцевать получали лишь те, кто правильно отвечал на вопросы политической викторины). Легче всего взаимопонимание достигалось при обсуждении музыкальных стилей и разновидностей танца, поскольку ранее автор успел познакомиться с музыкально-танцевальной деятельностью финских эмигрантов в Швеции. В интервью, кроме информации о наиболее важных местах с точки зрения музыкальной деятельности, содержались сведения и о том, как русские и финны общались между собой, а также как исполнялась музыка в разных местах города.

Предшествующий исследовательский опыт сформировал мой интерес прежде всего к такой стороне музыкальных и танцевальных занятий, как увлеченность людей музыкой, которая определялась именно их собственным, внутренним желанием, что как раз важно с точки зрения идентитета и социализации. Официальные профессиональные учреждения тоже попали в поле зрения, и автор настойчиво выяснял, какую роль играли в жизни людей клубы, как они работали,

¹ См. например: *Vauhkonen I.* He rakensivat kulttuuria // Carelia. 1993. N 3.

² Ср.: *Koivunen P.* Eksotiikkaa ja neuvostoluksusta: kansainvälisiä kohtaamisia nuorisofestivaaleilla 1940–60-luvuilla // Historiallinen aikakauskirja. 2007. S. 123–138.

чем там занимались, почему музыкальная деятельность была на особом положении. Помимо материалов, содержащихся в интервью, для исследования так называемой структурной истории музыки¹, оркестровой и композиторской деятельности автор использовал также и опубликованные источники. Кроме того, Карл Раутио помог нам организовать встречу с четырьмя композиторами, работающими в Республике Карелия, которые предоставили ценнейший материал из своих собраний.

Финны-иммигранты как представители национальной культуры

Финны, эмигрировавшие в советскую Карелию, сыграли важную роль в становлении современных форм искусства, особенно в развитии музыкальной жизни. Если учесть, что в южных районах республики (Олонец) после революции финнов практически не было, а по уровню музыкальной жизни Петрозаводск почти не отличался от других провинциальных городов Российского Севера², то на этом фоне влияние иммигрантов, устремившихся туда в 20–30-е и в 40-е гг., было особенно заметным. Из всех финнов, прибывших в Карелию, больше всего «любителей и любителей музыки» было среди американских финнов. Они внесли существенный вклад в развитие музыки, и это несмотря на то, что никого из них не приглашали непосредственно на работу в музыкальной сфере, а вербовали для работы на лесозаготовках, в строительстве и т. д.

В том, что было создано на музыкальном поприще усилиями финнов, частично нашла отражение также идея ленинской национальной политики и ее реализация. На политическом уровне финны стали считаться теперь национальным населением Карелии, хотя их связь, к примеру, с южными карелами, говорящими на ливвиковском наречии, была довольно опосредованной. Доля финнов в общей массе немногочисленного населения Карелии была очень небольшой, но внутри диаспоры их связывали очень тесные отношения, равно как и во многих общественных сферах, где они сумели добиться заметного влияния.

Финны занимали лидирующее положение в искусстве уже лишь потому, что их финский язык был востребован в разных профессиональных сферах. Вдобавок, многие иммигранты имели музыкальное

¹ *Sarjala J. Miten tutkia musiikin historiaa? Helsinki, 2002. S. 136.*

² *Бутур Л. М. Симфоническая музыка Карелии // Профессиональная музыка Карелии: Очерки / Ред.: Кон Ю. Г., Гродницкая Н. Ю. Петрозаводск, 1995. С. 9.*

образование, опыт организации мероприятий и обладали другими навыками, дефицит которых остро ощущался в Карелии, когда после революции стали открываться первые художественные учреждения. Финны умели действовать согласованно и хорошо подходили на роль носителей национальной культуры – особенно до волны террора 1937 г., когда они на время оказались почти полностью стерты с национально-политической карты Карелии. После создания в 1940 г. Карело-Финской Советской Социалистической Республики финны вновь стали рассматриваться как потенциальные строители культурной жизни, однако того официально санкционированного высокого статуса, который финны имели при Э. Гюллинге, больше они уже никогда не добились.

Музыкальная жизнь вокруг педагогического училища

Финноязычный педагогический техникум стал средоточием музыкальной жизни, в то время как многие городские музыкальные школы и оркестры, созданные после революции, из-за нехватки денег закрывались¹. В 1922 г. в техникум пригласили на преподавательскую должность Карла (Калле) Раутио (1889–1963), приехавшего в Карелию из Соединенных Штатов. Он родился в Финляндии, в Эстерботнии, а работал музыкальным руководителем рабочего клуба в Америке и обучался композиторскому и хормейстерскому искусству в Калифорнии. У Раутио был превосходный педагогический дар, и очень быстро он стал художественным руководителем хора и двух оркестров Петрозаводского педагогического техникума: студенческого и преподавательского. В преподавательском оркестре было около десяти музыкантов, и все говорили либо на финском, либо на карельском языке. Оркестр часто давал концерты для горожан за пределами техникума, а также исполнял на танцевальных вечерах вальсы и другие легкие пьесы из классического репертуара.

Вместе с Раутио в Карелию из США с той же рыбацкой артелью приехал композитор и скрипач Лаури Йоусинен (1899–1948). Это не такая заметная персона, как Раутио, который создал и возглавил несколько ансамблей, однако как скрипач-альтист он достиг положения одного из ведущих музыкантов в республике, выступая и как солист, и как камерный исполнитель, и позднее как концертмейстер симфонического оркестра радио. Его композиторское наследие со-

¹ *Портной В.* Фортепианная культура Карелии. [Рукопись]. Консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Л., 1985. С. 61; *Лапчинский Г. И.* Музыка Советской Карелии. Петрозаводск, 1970. С. 23.

ставляют многочисленные песни и оркестровые пьесы. Жизненные пути Раутио и Йоусинена долгое время шли параллельно: сначала из Америки в Карелию и педагогическое училище, оттуда в симфонический оркестр и Союз композиторов. Вместе они писали музыку для Петрозаводского Финского театра¹, и в разное время оба возглавляли оркестр и хор в Ухте: Йоусинен – в 1926–1931 гг., а Раутио – перед войной.

Наряду с небольшими оркестровыми пьесами, в 20-е гг. XX в. в республике было создано довольно много песенной музыки и особенно хоровых композиций. По мнению профессора Виктора Портного (1985, 76), аранжировка народных мелодий и чуть позже – авторская музыка для вокала стали первым этапом в развитии собственного композиторского искусства в республике. Песни печатались в газетах и журналах. Нотные тексты десятков песен, и прежде всего написанных Калле Раутио на стихи поэтов Карелии, публиковались в газетах на протяжении ряда лет. В 30-е гг. в Петрозаводске художественным руководителем финских хоров и автором многих песен, так же как и Раутио, был Микко Виркки, родом с Карельского перешейка.

Перед Второй мировой войной вышло в свет множество песенных сборников, из которых следует назвать опубликованные под редакцией Раутио «Koulun laulukirja» (*Песенник для школы*, 1930) и «Sekakuorolauluja» (*Песни для смешанного хора*, 1932), а также сборник Ахти и Эмиля Парраса «Proletaarilauluja» (*Пролетарские песни*, 1933). В последний были включены международные песни рабочих в переводе Парраса, финские школьные песни и четыре новых произведения Раутио и Ристо Сирени. Часть материалов, подобранная и написанная Раутио, представляла народную песенную традицию Западной Финляндии. Доля переводов советских произведений, включенных в сборники, неожиданно невелика, так что они скорее сближают представителей народной школы и пролетариат Карелии с Финляндией и международным рабочим движением, нежели с Россией и Советским Союзом.

Публикация финноязычных песенных сборников является одним из проявлений того, что вся национальная политика Карелии в значительной мере выстраивалась на основе финноязычной культуры. Поскольку многие финские музыканты были родом из Западной Финляндии, в их творчестве ощущались западнофинские народные мотивы, которые были известны также и в Беломорской Карелии, где они были даже сильнее восточнофинской народной песенной

¹ Ими написан, к примеру, единственный в 1930-е гг. музыкальный спектакль «Herra Melperi lähtee sotaan».

традиции¹. Карелоязычные песни, напротив, в первой половине 1930-х гг. не публиковались. Выходившие издания подчеркивали политическое положение финнов Карелии, а именно то, что они были у власти. В 1926 г. начали выходить в эфир передачи Карельского радио, в которых наряду с инструментальной музыкой часто звучали пролетарские песни. Из анонсов программ Карельского радио, которые публиковались в газетах, следует, что приехавший из США Юкка Ахти почти ежедневно исполнял сольные партии в передачах Петрозаводской радиостанции. Его вторая жена Катри Ламми тоже была популярной исполнительницей.

Выход оркестровой деятельности на профессиональный уровень

Расширяющаяся деятельность радиокomiteта предполагала увеличение количества музыкальных программ и профессиональных музыкантов. Калле Раутио было поручено создать на основе оркестра финского педагогического техникума более крупный профессиональный оркестр, что и было сделано в 1931 г. Чуть позже, в 1933 г., на место художественного руководителя оркестра был приглашен Леопольд Теплицкий, и с этого года начинается отсчет истории коллектива. Начав играть в оркестре Педагогического техникума, музыканты, среди которых были Пааво Тиайнен, Тауно Хеглунд и Лаури Йюусинен, продолжили свою карьеру в оркестре Карельского радио. Его состав заметно обогатился в 1931–1932 гг., когда в него влились американские финны, недавно переехавшие в Карелию и начавшие полноценную музыкальную деятельность. В их числе были молодые, младше 30 лет, музыканты Олави Дальберг, Вяйно Ринтала, Олави Холтти, Тойво Эскола, Лео Ахола, Хейкки Янсон, Альфред Мериля, Арви Меси, Аапели Ютунен, Аарре Койвуниemi, Ниило Куула, Альберт Мартиила, Аксели Мойсио, Арнольд Ненонен, Ялмари Паасио, Эллис Ранта и Олави Рантала. Работавший в оркестре тромбонистом Тойво Кохонен уехал до начала репрессий в Москву, где был принят в известный джазовый оркестр Эдди Рознера. После 1935 г. состав оркестра Карельского радио пополнился еще несколькими именами: Милтона Севандера, Олави Салми, Олави и Эдвина Рантала, Ээро Ояла и Гельмера Синисало.

¹ Эйла Раутио рассказала, что Калле Раутио с тех пор, как она помнит, сочинял музыку и подбирал песни на рояле. Она поясняла: «Он жил тем временем, когда был ребенком в Финляндии».

Помимо обычных симфонических концертов и радиовыступлений, деятельность оркестра включала в себя также многочисленные концерты на предприятиях и в других городах Карелии. В летнем саду, по сведениям Вяйно Ринтала, оркестр в послевоенные годы выступал раз в неделю. В репертуаре оркестра под управлением Леопольда Теплицкого были даже симфонические джазовые концерты, в которые включались американские шлягеры и мелодии из оперетт¹. Молодых американских финнов приглашали в оркестр уже даже потому, что у них было базовое музыкальное образование и они владели нотной грамотой, которую выучили еще в американской школе, а некоторые из них даже учились в консерватории. Другой причиной для работы в этом коллективе было наличие у иммигрантов музыкальных инструментов или даже потенциальная возможность заказать их из-за границы, в то время как качественные инструменты были тогда в СССР в остром дефиците.

Произведения карельских композиторов составляли основу репертуара симфонического оркестра. В 1920-е гг. появилась серия аранжировок Калле Раутио «Karjalaiset häät» (*Карельская свадьба*), которая исполнялась очень активно. В числе популярных в предвоенное время оркестровых пьес были также произведения петрозаводчанина Рувима Пергамента «Aino» (*Айно*, 1935), Йоусинена «Revontulet» (*Северное сияние*, 1936), Теплицкого «Sarja karjalaisiin teemoihin» (*Карельские мотивы*, 1936) и Гельмера Синисало «Huilukonsertt» (*Концерт для флейты*, 1940). Как видно даже из названий, практически все произведения основывались на традиционной народной музыке (финских, карельских, вепских или поморских мелодиях) и во многих из них ощущались национальные мотивы, в большинстве случаев – калевальские. Тематически народные песни строились явно на народных элементах, одни из них носили ярко выраженный фольклорный характер, другие – не столь очевидный.

В работе оркестра возникали некоторые трения и даже конфликты, которые были связаны с разницей в размере жалования и с недисциплинированностью музыкантов. Музыканты жаловались также на тяжелые условия для репетиций и многочисленные концерты в парках. Все это отразилось в документах отдела культуры Петрозаводского горкома партии. В оркестре была довольно большая текучка, и часть исполнителей, например, Ринтала, Кохонен и Хеглунд, в 1937 г.

¹ Программу 1933 г. см.: НА РК, ф. 3668, оп. 1, д. 6/88. Теплицкий по направлению Луначарского изучал джаз и кинематографическую музыку в США в 1920-е гг. Это сыграло роковую роль в его дальнейшей судьбе: он был задержан и позднее оказался в Карелии, сначала работал в трудовом лагере, а затем был руководителем оркестра.

покинули оркестр. Это спасло им жизнь, поскольку однажды ночью в июле 1938 г. сотрудники НКВД арестовали, забрав прямо из квартир в разных частях города, половину исполнителей оркестра, состоявшего из 42 музыкантов¹.

Аресты не были случайными, так как уже в течение года в партийных органах (а также в газетах и по радио) обсуждалось численное преимущество финнов в писательской, актерской и музыкальной среде. Они обвинялись в буржуазном национализме. Финский театр было решено закрыть, финны-писатели были исключены из Союза писателей, финны-музыканты, составлявшие большую часть коллектива симфонического оркестра, были арестованы². Заметная часть членов Союза композиторов тоже была финнами (двое из семи членов в 1938 г.), но ни один из них не был арестован, так что композиторы Йоусинен, Раутио и Синисало (пришел годом позже) смогли продолжить работу в оркестре.

Музыканты-любители и танцевальная музыка

Музыкальная жизнь в СССР стала намного свободнее, после того как была ликвидирована Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ), а на ее месте в 1932 г. было решено создать Союз советских композиторов³. В последующие годы в Карелии заметно увеличилось количество музыкальных жанров (как в композиторской, так и в концертной деятельности). В 1935 г. был создан важный для республики любительский центр – Республиканский дом народного искусства. Он размещался в здании на том месте, где сейчас находятся Музыкальный и Русский драматический театры⁴. В Доме народного искусства (который информанты часто называют Домом просвещения) располагались различные коллективы. Там работали симфонический оркестр, ансамбль кантелистов, хор Дома народного искусства под руководством С. Н. Озерова, музыкальное училище, а также основанная в 1939 г. Республиканская филармония. К сожалению, при отступлении из Петрозаводска в 1941 г. этот дом был уничтожен советскими войсками.

В 1920-е гг. в Петрозаводске действовало большое количество клубов, где предлагались разнообразные вечерние программы с

¹ КГАНИ, ф. 1230, оп. 18, д. 141, л. 19.

² Там же, л. 17.

³ О первых годах работы Союза композиторов см.: *Mikkonen S. State Composers and Red Courtiers. Music, Ideology and Politics in the Soviet 1930s.* Jyväskylä, 2007.

⁴ Здание Музыкального и Русского драматического театров (архитектор – С. Бродский) построено в 1955 г.

танцевальной музыкой. Оркестр Педагогического техникума часто выступал во Дворце труда, который располагался на площади Кирова и в котором имелся зал профсоюзов. В театре «Триумф», кроме концертов, исполнялись отрывки из пьес на финском языке. Режиссером любительского театра была Санни Нуортева (жена Сантери Нуортева). Нарком просвещения Сантери Нуортева в рамках театральных выступлений часто читал лекции, целью которых было просвещение слушателей и интерпретация классических произведений с пролетарских позиций. В концертах также принимали участие оркестр под руководством Калле Раутио, небольшие петрозаводские коллективы камерной музыки или приглашенные деятели искусства из Ленинграда¹. Неподалеку от порта, на месте современного Парка культуры и отдыха, располагался кинотеатр «Красная звезда», где также проходили вечера, танцы и выступления оркестра педагогического техникума.

Для финских иммигрантов в 1930-е гг. такие клубы служили очень важным местом встречи, где можно было потанцевать под ритмы современной джазовой музыки. По традиции, возникшей в XIX в., в ресторанах и на танцплощадках танцевали под музыку салонного или духового оркестра, в основной репертуар которых включалась легкая классическая музыка, соответствующая эпохе, романсы в ритме вальса или марши. Огромную общемировую популярность завоевала афроамериканская музыка и парные танцы, такие как фокстрот и танго, которые не обошли и Петрозаводск. Произошло это не позднее начала 1930-х гг. В конце 1933 г. в газете «*Punainen Karjala*» в рубрике объявлений упоминается более 20 клубов, предлагающих разнообразную программу, в заключение которой были танцы. Оркестры оставались самыми привычными коллективами, исполнявшими танцевальную музыку, однако, кроме них, в программы стали включаться выступления танцевальных ансамблей. На небольших площадках в центре и тем более на окраинах танцы проходили под аккомпанемент гармонии, иногда – гармонии и скрипки. При неимении лучшего в качестве музыкальных инструментов использовались ложки, пилы и даже расчески. В 1920-е гг., особенно в молодежной среде, как вспоминают Урхо Руханен и Лириан Сало, еще были очень распространены танцы в хороводе. При этом участники пели финские рифмованные народные песни и исполняли различные танцевальные фигуры, которые, по словам Урхо Руханена, «сейчас можно увидеть только на выступлениях коллектива Виолы Мальми».

¹ *Лапчинский Г. И.* Указ. соч. С. 22, 28.

Среди многочисленных мест, где проходили танцы, для тех ин-формантов, чья молодость пришлась на 1930-е гг., самым важным был клуб Урицкого. Он был построен американскими финнами на перекрестке улиц Мерецкого и Урицкого, напротив так называемого района барачов, где жили иммигранты. В клубе располагались разные кружки и любительские коллективы, где можно было учиться, заниматься искусством и спортом. Большой популярностью пользовался духовой оркестр для мальчиков 15–17 лет – «Penikkabändi» (Щенячий ансамбль) – под руководством Эмиля Кауппи. Молодые активные музыканты очень нравились слушателям и привлекали еще большее внимание к работе клуба. Печально, что все они в период репрессий были арестованы. На лыжном комбинате, который начал работать в 1932 г., трудилось много финнов. На предприятии был финский хор, который возглавлял Вайно Кярияйнен, и оркестр, работавший под руководством Элиаса Ранта.

Вайно Ринтала в свое время учился в США в Бостонской консерватории и также возглавлял джазовый ансамбль, который соответствовал идеальному оркестру начала 1930-х гг. Воплощением идеала того времени были такие музыканты, как Луи Армстронг, а также белые дирижеры развлекательного джаза – Пол Уайтман и Гай Ломбардо. В бостонском коллективе Ринтала было две трубы, два саксофона, тромбон, банджо и фортепьяно. Басовые партии исполняла туба, а сам Ринтала, помимо саксофона, играл ногой на турецком барабане и тарелках. Аналогичные коллективы выступали по петрозаводским клубам и в некоторых ресторанах, где было принято танцевать. В Карелии, правда, в джазовые группы с целью расширения репертуара были включены еще скрипка и гармонь, что придавало поначалу музыке некоторый местный колорит.

Карельские джазовые группы предлагали разнообразную программу, однако их отличительной чертой были американские мелодии, которые исполнялись по нотам, привезенным иммигрантами из Америки. Позднее ноты получали уже по почте. Особой популярностью в среде музыкантов пользовался скрипач Вальтер Маннер, который в течение многих лет регулярно получал посылки с нотами, отправляемые ему по договору с одним магазином из Нью-Йорка. Под ритмы американского регтайма, мюзиклов и хитов парные танцы исполнялись шагом фокстрота, тустепа, танго и слоуфокса. На танцах можно было послушать даже женщин-музыкантов. К примеру, в Финском театре, а также в клубе на Голиковке на рояле играла Лайла Салми, известная прекрасной музыкальной образованностью. Милдред Росси рассказывала, что джазовая музыка в то время резко осуждалась, а

в газетах писали о том, что вместо этого лучше исполнять рабочие песни. Так, учитель Сюкияйнен на одном из танцевальных вечеров настоятельно требовал, чтобы все водили только финские хороводы или занялись русскими танцами. Однако, как только он ушел, все под аккомпанемент фортепьяно снова стали танцевать джаз. Кроме Лайлы Салми, в коллективах, исполнявших танцевальную музыку, на пианино играли Мари Микконен, Майла и Милдред Эклунд, на саксофоне – Хилкка Мяки.

Конечно, коллективы исполняли не только американскую танцевальную музыку. В их репертуар входили также финские народные мелодии – польки, мазурки, вальсы, а также популярные в России падекатр, падеспань и краковяк. Одно время танцевальная музыка, привезенная финнами из Америки, была в моде, а подобного исполнения в Карелии раньше никогда не слышали. Поэтому русские тоже с удовольствием ходили с финнами на танцы в клубы Урицкого, лыжной фабрики, строителей и на Голиковке. Многие информанты говорили, что из-за того, что представители разных национальностей не владели языком друг друга, их общение в 1930-е гг. было минимальным, а возможность иммигрантов отовариваться в Инснабе и питаться в особых ресторанах вызывала сильное недовольство в среде местного населения. На танцах, правда, напряжение несколько спадало, и общение становилось чуть более оживленным. Во время парных танцев общим стремлением девушек и молодых людей было создание дружеской атмосферы. Часто устраивались танцевальные конкурсы, и информанты вспоминают случаи, когда финско-русская или русско-карельская пара становились победителями. Милдред Росси вспоминала, что у них было принято устраивать общие купания в Лососинке после полуночи, когда в клубе Урицкого заканчивались танцы. Последним номером всегда играли «*Hom! Sweet Home!*»¹.

Клубы часто содержались на средства профсоюзов, и большой популярностью пользовались среди них клуб при Лыжной фабрике, «Онега» и клуб железнодорожников. Там были свои оркестры, которые играли и на танцах. Клуб Урицкого, как сообщают информанты, был независимым, т. е. созданным силами его посетителей, которые сами организовывали кружки и прочую клубную деятельность. Музыканты играли бесплатно, вход на танцы также был для всех свободным. Репертуар никто особенно не контролировал, исполнители для музыкальной и прочей кружковой работы отбирались в соответствии со способностями и возможностями. Танцы же, где исполнялась

¹ Английский оперный шлягер XIX в. Генри Бишопа.

джазовая музыка и где вместе танцевали русские, карелы и финны, были организованы, по данным информантов, не только в Петрозаводске, но также в Кондопоге, Интерпоселке, Матросах. Однако из-за арестов и репрессий работа многих клубов была нарушена.

В послевоенный период Ринтала и еще несколько опрошенных нами музыкантов продолжили свою работу, исполняя танцевальную музыку в ресторанах и городском летнем саду. Джаз они по-прежнему играли, однако в программах эти композиции не отражались. Маннер получил из Америки новые ноты и переписал их на бумагу, чтобы не вызвать подозрения и избежать конфискации. Иногда случалось так, что весь оркестр состоял из музыкантов финского происхождения, как это было в начале 1950-х гг., когда на танцевальной сцене Парка отдыха играли Алан Сихвола, Эльмер Ноусиайнен, Милтон Севандер, Эско Пелтонен, Олави Салми, Вяйно Ринтала, Вальтер Манер и Вальтер Мяки.

Финский театр, кроме того, что создал серьезную художественную площадку для иммигрантов, сплотил их также в социальную группу. Внутри нее организовывался досуг, причем к этому, помимо театральных работников, привлекались и другие петрозаводчане. После войны театр был единственным местом, где у финнов сохранялся свой коллектив для танцев. В 1945–1950 гг. театр работал в Олонце, где музыкальное сопровождение спектаклей обеспечивали свои театральные музыканты, возглавляемые Калле Раутио. Трое сыновей Раутио — Эрик, Хейно и Ройне, тоже исполняли танцевальную музыку. Вокруг них сложился оркестр из 6–8 участников, которые в галстуках-бабочках с изяществом¹ исполняли модные мелодии того времени, финскую и русскую танцевальную музыку и, конечно, джаз. В Олонце со времен финской оккупации осталось довольно большое количество нотных записей, в том числе особенно популярные в Финляндии того времени тетради Даллапэ². Хранить их было запрещено, однако Эрик Раутио написал на их основе несколько аранжировок для своего оркестра танцевальной музыки. Так, в 40-е гг. после театральных представлений проводились танцевальные вечера в Олонце, а в Петрозаводске они сохранялись вплоть до конца 50-х. В 1960 г. двое братьев Раутио трагически погибли, утонув во время несчастного случая на Онежском озере. После этого танцы больше не проводились.

¹ Многие респонденты вспоминали костюмы, сшитые портным Мозесом Сорму-сом, которые, несмотря на некачественную ткань, смотрелись очень стильно.

² Нотные сборники, вышедшие в 1930-х гг. в Финляндии, в которых печатались новые наиболее популярные музыкальные произведения.

Ансамбль «Кантеле» и подъем народного искусства

Переоценка народного искусства произошла в советской России в начале 1930-х гг. С момента революции оно считалось пережитком прошлого, который препятствовал развитию пролетарского искусства, но благодаря статьям Максима Горького отношение к нему менялось: народное творчество оценили и даже стали считать образцом литературы и сценического искусства. Все искусство должно было быть народным. В пример прочим коллективам ставился оркестр «Кантеле», созданный Виктором Гудковым, в котором модернизация инструмента стала величайшей в XX в. историей успеха.

Реформатором хроматического кантеле стал русский поэт и партийный деятель Виктор Пантелеймонович Гудков (1899–1942), приехавший в Карелию еще в молодости. Впервые он увидел кантеле в Кандалакше, хотя интерес к этому инструменту через знакомство с «Калевалой» возник у него уже давно.

В течение очень короткого времени Гудкову удалось составить чертежи четырех разных по размеру кантеле, на которых можно было исполнять хроматические гаммы. Вообще его конструкция и звучание очень напоминали карельский народный инструмент, у которого струны крепились к колодке. Идея создания оркестра возникла благодаря оркестру балалаечников Василия Андреева, однако идеологической предпосылкой послужила идея коллективного искусства и социалистического труда¹.

Гудков особо подчеркивал, что развитие карельского кантеле происходит иначе, нежели развитие буржуазного сольного инструмента в Финляндии, где кантеле сохранило свой диатонический характер, увеличилось в размерах, звучание сгладилось, но звук по-прежнему оставался тихим. Модернизированные инструменты Гудкова не были такими крупными, но они сложились в целое семейство музыкальных инструментов, на которых можно было исполнять даже классическую оркестровую музыку с вариациями и модуляциями. Более серьезной, чем модернизация конструкции инструмента, трансформацией стало изменение традиции исполнения, когда от принятой в народе игры на слух произошел переход к классическому оркестровому исполнению по нотам. Гудков, как для настоящего симфонического оркестра, писал аранжировки для разных голосов, которые затем исполняли свои партии, повинувшись взмаху дирижерской палочки.

¹ Гудков В. Живое кантеле // Красная Карелия. 1933. 16 октября; Звучит Кантеле // Красная Карелия. 1934. 16 апреля.

Музыкантов, которые бы умели играть на кантеле и при этом владели нотной грамотой, не было, так что, занимаясь модернизацией, Гудков одновременно начал обучать группу молодых музыкантов игре на новом инструменте. Осенью 1932 г. он был приглашен в Петрозаводск в Научно-исследовательский институт, где в подведомственном Институту финском детском доме создал детский оркестр кантелистов. В этой группе оказались впоследствии известные и заслуженные кантелисты Керту Вильянен и Милдред Линдстрем (Росси). По мнению Гудкова, у детей были прекрасные музыкальные данные, к которым прилагалось еще владение языком и культурой, что уже с самого начала могло лечь в основу развития исполнительского искусства на кантеле. Гудков собирал материал по деревням Олонецкого района, писал аранжировки для своего оркестра, а также приглашал из деревень народных музыкантов для участия их в концертах в качестве солистов. Их сольная музыка, основывающаяся на импровизации, заметно отличалась от оркестрового исполнения по нотам. Гудкову удалось заинтересовать своим инструментом композиторов, и они стали активно писать аранжировки и мелодии для оркестра кантеле.

Оркестр, сформированный из школьников, быстро совершенствовался, однако, когда дети оканчивали школу, они автоматически выбывали из оркестра. Весной 1936 г. под руководством Гудкова работал секстет, и после его успешных выступлений райком партии поручил Гудкову организовать профессиональный оркестр кантеле буквально в этом же году. Коллектив сформировался довольно быстро и к началу 1940-х гг. насчитывал уже 25 оркестрантов, а в 1950-е гг., уже после смерти Гудкова, число музыкантов возросло до сотни. Гудков отбирал себе учеников из финской и карельской среды, в их числе оказалась и Наталья Кондратьева, участница карельского хора Петровского района под руководством Ивана Левкина. В оркестр также были приглашены и многие студенты Петрозаводского музыкального училища. Среди тех, кто на протяжении долгого времени играл в этом оркестре, были Людвиг Каргулев, Тюуне Пулккинен, Тойво Вайнонен и Максим Гаврилов.

Решающим поворотом в музыкальной жизни республики стала декада Карельского искусства, проходившая в Ленинграде в марте 1937 г. Искусство Карелии демонстрировалось в лучших залах Ленинграда. В декаде принимали участие профессиональный симфонический оркестр, Национальный театр, оркестр «Кантеле», а также любительские хоровые коллективы колхозов Шелтозерского и Петровского районов, танцевальный ансамбль и оркестр Кондопожского бумагоделательного комбината, хор Республиканского дома народного

искусства и группа карельских рунопевцев. Народное искусство и приобщение к нему людей ставилось в пример: в газетах много писали о хористах и колхозных хорах Шелтозерского и Петровского районов. Оркестр кантеле своими песнями и танцами также привлек большое внимание посетителей концертов.

В декаде приняли участие десятки финских артистов, входивших в состав разных профессиональных и любительских коллективов. Творческую группу возглавлял поэт Ялмари Виртанен. При этом декада носила антифинский характер, и основной упор был сделан на карельское и вепсское искусство в ущерб финской культуре. Декада продемонстрировала, каким образом следовало в дальнейшем развивать «самодеятельное искусство» в деревнях. Изначально от Петрозаводска должны были ехать два финских хора, а именно хор клуба Урицкого и Лыжной фабрики, но в итоге в Ленинград их так и не взяли. Вскоре в газетах стали появляться заметки, в которых осуждалось финское искусство республики как националистическое и высоко оценивались новые возможности карел поднять свою культуру на новый уровень, после того как все финны были сняты с руководящих постов в сфере искусства. После арестов в симфоническом оркестре и Национальном театре «воронки» стали увозить людей с Лыжного комбината. Арестованы были и активисты клуба Урицкого. Руководитель хора Кууно Севандер спасся, спрятавшись в лесу. После смещения финнов с руководящих должностей культурное строительство было переориентировано на карельскую народную культуру¹. Эпоха национального романтизма в искусстве, который принесли с собой финны, была завершена, ей на смену пришел период популярного самодеятельного народного искусства, воплощающего народную культуру.

Финны в послевоенной музыкальной культуре Карелии

Музыкальные коллективы финских иммигрантов в конце 1930-х гг. распались, но при этом многие из них продолжали занимать видное место в музыкальной жизни республики. В 1950-е гг. число финнов в Карелии возросло. Это произошло благодаря приезду ингерманландцев, хотя наиболее заметную роль в музыкальной жизни по-прежнему продолжали играть иммигранты и их дети, приехавшие в Карелию из Америки и Финляндии. Но и карел в музыкальном сообществе тоже заметно прибавилось. Так, в конце 1950-х гг. в составе ансамбля «Кантеле» более половины музыкантов были финнами и карелами. В

¹ См., например: *Ylikangas M. Rivit Suoriksi! Kaunokirjallisuuden poliittinen valvonta Neuvosto-Karjalassa 1917–1940.* Helsinki, 2004. S. 394.

коллективе симфонического оркестра Карельского радио и телевидения даже в 60-е еще работало около десяти духовиков, финнов по национальности. Самым значительным композитором Карелии послевоенного времени стал Гельмер Синисало (1920–1989), самыми популярными произведениями которого были симфония «Богатыри леса» (1949), балет «Сампо» (1959) и «Kizhin legenda» (*Кижская легенда*, 1972). Очень многообещающе звучали композиции молодого композитора Ройне Раутио (1934–1960): симфония (1960, не имеет названия) и сюита по мотивам «Калевалы» (*Sarja kalevalaisiin teemoihin*). Большую славу снискала певица Сиркка Рикка, исполнявшая и записавшая на грампластинки финские народные песни и другие популярные произведения в классической (академической) певческой манере. Работавший в театре Кууно Севандер руководил финским смешанным любительским хором. Очень большую роль в жизни театра и ансамбля «Кантеле» сыграла семья Раутио.

Самым известным финским коллективом стал вокальный ансамбль «Манок», начавший свою деятельность в 1960-е гг., солидная часть произведений которого была позаимствована из репертуара квартета «Kipparikvartetti» (финский вокальный ансамбль, Хельсинки), особенно популярного в 1950-е гг. «Манок» основали молодые актеры (родившиеся в 1920–1930-е гг.), начавшие свою деятельность с театральных вечеров и мюзиклов. Идея заключалась в исполнении мужских песен на несколько голосов с быстрым вживанием в сценический образ. Успех сопровождал ансамбль на протяжении тридцати лет, и это несмотря на то, что основным их занятием работа в вокальном ансамбле никогда не была.

Мастерство ансамбля «Кантеле» в годы войны так возросло, что его участники уже могли предложить слушателям целую тематическую программу. В то же время репертуар строился по образцу западных эстрадных представлений и варьете, все дальше отходя от народных песен, притом что исполнительская манера ансамбля отличалась от стиля народных исполнителей уже изначально¹. В конце 1940-х – начале 1950-х гг. внутри ансамбля выделилось несколько специализированных групп. Так возникли оркестр, танцевальная группа и хор. Теперь ансамбль мог выступать в деревенских домах культуры и клубах меньшим составом. После успеха ансамбля «Манок» в «Кантеле» тоже была создана вокальная группа «Vanhat pojat» (*Старые парни*), в репертуар которой было включено несколько композиций «Манка»².

¹ *Rugojev J. Katsaus Kanteleen toimintaan // Totuus. 1944. 15 joulukuun. Cp. также: Olson L. J. Performing Russia. Folk Revival and Russian Identity. London; New York, 2004. P. 67.*

² *Karp S. M. Kantele. Karjala-kustantamo, Petroskoi, 1971. S. 23.*

Финские иммигрантские коллективы сокращались, попытки сохранить финскую национальную идентичность все больше перемещались в сферу частной жизни. Официальная «национальная» культура государства все заметнее отдалялась от всего финского и национального. Однако роль музыки и искусства, безусловно, была велика как с точки зрения облегчения адаптации и повышения культурной жизнеспособности приезжих финнов, так и с точки зрения общественной модернизации и повышения музыкального профессионализма в республике. Финны заложили основы многих форм деятельности, которые, в том числе и под руководством финнов, пережив свой расцвет, продолжают развиваться в искусстве республики и по сей день.

Выводы: Ностальгия и ответственность

Как и в любой другой иммигрантской музыкальной жизни, центральное место в культуре финнов, приехавших в Карелию, занимала ностальгия. Однако одной из особенностей роли финских иммигрантов было осознание их ответственности за развитие музыкальной жизни Карелии в духе господствовавшей тогда национальной политики. В их случае ностальгия заключалась в воспроизведении не только финской музыки, но и американской, поскольку многие любители довольно серьезно занимались музыкой в «домах культуры» и музыкальных школах еще в США и Канаде. Танцевальная музыка в разных ее проявлениях, как например полька и американский джаз, для информантов-иммигрантов были самыми важными музыкальными формами. Особенности музыкальной культуры, обнаруженные автором в интервью, не были частными случаями: уже упоминались факты, о которых автору было сообщено как минимум в двух, а чаще всего и в большем количестве интервью.

Ностальгию не стоит понимать только как эмигрантскую тоску, это еще и использование знакомой музыки, отличающейся от принятой в государственной культуре и свойственной только своей группе. Стремление приехавших в Карелию финнов создать социальные структуры особенно интенсивно проявилось в музыке и театре, поскольку общение происходило там на интуитивном уровне и зачастую опиралось на те коммуникативные средства, которые были усвоены ими в детстве. В то же время музыка объединяла американских финнов, ингерманландцев и всех приехавших из Финляндии; все они нашли общее увлечение и общую культурную основу для своей деятельности. Их связывали танцы, песни, юмор, городская жизнь, уровень образования. Благодаря танцам налаживались контакты с русскими,

хотя поначалу такое общение было минимальным¹. По данным интервью, карелы до периода политической акции по подъему «национального искусства», начавшейся в 1937 г., почти не принимали участие в музыкальной жизни Петрозаводска, в центре которой были финны. Но после этого культура республики пополнилась целым рядом известных карельских хормейстеров, певцов и авторов-песенников, таких как Иван Левкин, Анна Колмык, Вейкко Пяллинен и группа «Айно» ансамбля «Кантеле». Ристо Сирени (Никитин), закончивший Педагогическое училище, добился известности как музыкант еще раньше, так как руководил оркестром и проработал музыкантом в Ухте и Кестеньге до самой смерти в 1937 г.²

Финские музыканты взяли на себя большую ответственность перед обществом и играли важную роль в реализации национальной политики Карелии до 1935 г. Финны работали в сфере политики и просвещения (участие в преподавании и инструктаже для учителей народных школ), составляя элиту республики, но также очень активно участвовали и в музыкальной жизни. Их центральное положение в этой сфере объяснялось не только музыкальной образованностью (уровень выпускника Ленинградской консерватории был большой редкостью и в среде финских иммигрантов), – скорее это можно было объяснить общим музыкальным образованием, общей активной позицией и стремлением повлиять на музыкальную жизнь республики. Десятки или даже сотни финнов входили в состав Петрозаводских оркестров, ансамблей, хоров и других музыкальных коллективов – и это не считая тех, кто жил в сельской местности. Большинство из них были любителями, но для многих увлечение переросло в профессию. Практически все интервью, содержащие рассказы о жизни финнов в 1930-е гг., передавали оптимизм того времени и переживание за судьбу культуры в Карелии. Страна и республика шли путем перемен, и казалось, что каждый мог быть полезен в этих реформах, общественном строительстве и развитии культурной жизни.

¹ Samaa ulkopuolisuutta on myös Arvi Perttu kuvannut romaanissaan *Papaninin retkikunta*. Jyväskylä, 2006. Такая же отчужденность описана в романе Арви Пертту «Экспедиция Папанина» (*Papaninin retkikunta*). Jyväskylä, 2006.

² *Напеев Б. Д.* Ты, серпа и молота вольная отчизна. Петрозаводск, 1982. С. 70.