

Ключевые слова

А.М. Гедеонов, И.Н. Утермарк, П.М. Козлов, русский роговой оркестр, рожечники, европейские гастроли русских музыкантов.

С. К. Лащенко

# Директор императорских театров А.М. Гедеонов: московские истоки Санкт-Петербургской театрально-административной карьеры

(продолжение)

## Неизвестный «роговой проект» и его судьба

Аннотация

Рассматривается неизвестный ранее эпизод истории русской роговой музыки и роль в нем А.М. Гедеонова. Впервые восстанавливается маршрут европейских гастролей русского рогового оркестра в 1830-е годы и контрактные условия, принятые на себя музыкантами. Устанавливается значение А.М. Гедеонова, И.Н. Утермарка и П.М. Козлова как инициаторов и организаторов поездки. Анализируются особенности концертной деятельности исполнителей, программа их выступлений, а также отношение европейской публики к русским музыкантам и русскому роговому искусству.

Key Words

A. M. Gedeonov, I. N. Utermark, P. M. Kozlov, Russian horn orchestra, horn players (rozhechniki), European concert tours of Russian musicians.

Svetlana Lashchenko

**The Director of the Imperial Theatres  
A. M. Gedeonov: the Moscow Sources of his Career  
as St Petersburg Theatre Manager (Continuation)  
An Unknown 'Horn' Project And Its Fate**

Abstract

The article deals with the previously unknown episode from the history of Russian horn music and the role played in it by A. M. Gedeonov. The European itinerary of the Russian horn orchestra's 1830s tour is reconstructed for the first time; the information about the terms of the musicians' contracts is provided. The importance of A. M. Gedeonov, I. N. Utermark and P. M. Kozlov as the tour's initiators and organizers is shown. The performers' concert activities, the programmes of their concerts, as well as the attitude of the European audiences to Russian musicians and the Russian art of horn playing are analyzed.

13 мая 1833 года сорокадвухлетний Александр Михайлович Гедеонов был назначен исправляющим должность Директора Императорских Санкт-Петербургских театров<sup>1</sup>, став полноправным столичным жителем. Но Москва не оставляла его. Связями, встречами, привычками, интересами, вкусами, пристрастиями, поворотами в личных и служебных отношениях первопрестольная продолжала присутствовать в жизни Гедеонова, создавая ее непростую втору.

Одно из свидетельств тому – история с коллективом музыкантов рогового оркестра, начавшаяся в 1830 году, в пору вполне благополучного пребывания Гедеонова в Москве, и закончившаяся лишь в 1837-м, когда Кавалер и Камергер Гедеонов, обосновавшись в Санкт-Петербурге, уверенно поднимался вверх по столичной служебной лестнице.

\*\*\*

В 1826 году Гедеонову пришлось отойти от дел московской итальянской антрепризы<sup>2</sup>. Время не остудило его художественный пыл. Однако в существенной мере сузило пространство приложения.

За пять лет вынужденного «антрепренерского простоя» Гедеонова изменилось многое. Итальянская оперная труппа

<sup>1</sup> Утверждение Гедеонова в новой должности произошло не сразу. Согласно требованиям, кандидатура Директора Императорских театров должна была быть одобрена вначале Комитетом управления Императорскими Санкт-Петербургскими театрами. Однако упразднение такого внесло некоторую сумятицу в происходившее. Только через семь с половиной месяцев, 31 декабря 1834 года, Гедеонов был окончательно утвержден в должности Директора Императорских театров с одновременным производством в тайные советники и, строго говоря, именно эта дата должна была бы считаться датой начала служения Гедеонова на этом посту.

<sup>2</sup> Подробно об этом см.: *Лащенко С.* Директор Императорских театров А.М. Гедеонов: московские истоки Санкт-Петербургской театрально-административной карьеры / Искусство музыки: теория и история. 2012. № 5 // <http://sias.ru/publications/magazines/musik/authors/3724.html>

покинула Москву; французские музыкально-театральные планы С.С. Апраксина, горячо интересовавшие Гедеонова, угасли со смертью их инициатора; покровитель и друг Н.Б. Юсупов уже не представлялся, как прежде, всесильным властителем театральной жизни города; Ф.Ф. Кокошкин, директор Императорских Московских театров, все острее ощущал шаткость своего служебного положения. Течение театральной и музыкальной жизни Москвы прокладывало себе новое русло, по берегам которого толпились новые, вовсе незнакомые или малознакомые Гедеонову люди, не спешившие пропустить его к источнику художественных наслаждений.

Между тем административно-творческая энергия Гедеонова бурлила, требуя выхода. И таковой был найден. Но в совсем иной, чем прежде, сфере: в 1830 году он вышел на авансцену музыкальной Москвы как один из организаторов дел русского рогового оркестра, удивив тем многих.

Факт непосредственной причастности Гедеонова к делам рогового хора действительно выглядел достаточно странным.

С одной стороны, роговые оркестры являлись к тому времени уже неким культурным анахронизмом. Возникнув в середине XVIII столетия почти случайно, как прихоть барствующего вельможи, роговые хоры в несколько десятилетий прошли путь от впечатляющей забавы для единиц до широкого общественного увлечения и, далее, до постепенного отхода на периферию художественных интересов поколения. Относящееся к 1827 году упоминание Глинки о серенаде на Черной речке, звучавшей вперемежку со «стройными, сильными и величественными звуками труб»<sup>3</sup>, считается одним из последних свидетельств реального бытования рогового хора в музыкальной культуре России<sup>4</sup>.

К концу 1820-х годов роговые оркестры, перестав быть модной новинкой, превратились в обузу, «бессмысленный» груз которой спешили снять со своих плеч владельцы некогда известных музыкальных коллективов. Слаженные ансамбли расформировывались; инструменты складывались в дальние углы сараев; сами же рожечники – порознь или группами – выставлялись на рынок.

<sup>3</sup> *Глинка М.* Записки // Михаил Глинка. Литературное наследие. Том I. Автобиографические и творческие материалы / Под ред. В. Богданова-Березовского. Л.; М., 1952. С. 109.

<sup>4</sup> К этому же времени относится упоминание о русском роговом оркестре в Записках А.-Б. Гранвилля, предпринявшего, в составе свиты Воронцова, поездку в Россию в октябре—декабре 1827 года. О поездке Гранвилля см.: *Cross A.* The Land of the Romanovs; an Annotated Bibliography of First-Hand English-Language Accounts of the Russian Empire (1613–1917). Open Book Publishers. 2014. P. 150.

Крепостных оркестрантов дарили, продавали, меняли, и новые хозяева крайне редко сохраняли за ними их музыкальную специализацию. Относительно счастливо складывалась судьба лишь тех, кого удавалось продать для службы в Императорские театры, и кто оказался способен вовремя переучиться на «обыкновенного» инструменталиста. Но уровень специализации таких переученных музыкантов оказывался, как правило, крайне низок, и чаще всего бывшие рожечники становились театральными канцеляристами, занятыми подсобной работой. Но и таких было немного.

С другой стороны, – в высшей степени неподходящим было время обращения Гедеонова к делам рогового хора.

1830 год в Москве – год холерной эпидемии. Гедеонов едва ли не в центре борьбы за спасение москвичей от распространения болезни<sup>5</sup>. И смелая сделка, заключенная им на пике наступления холеры, – совершенно непонятный, казалось бы, ход, свидетельствующий о неких серьезных обстоятельствах, подтолкнувших к подобному шагу.

Точно понять сегодня, чем именно руководствовался Гедеонов в своем решении выступить одним из организаторов рогового хора, сложно.

Можно предполагать, что могло быть в этом нечто ностальгическое, будоражившее генетическую память, возвращая к воспоминаниям о слышанных еще в детстве роговых оркестрах пензенских помещиков – одних из наиболее известных поклонников русского рогового искусства<sup>6</sup>.

Можно предположить и то, что определенную роль сыграл здесь и репутационный фактор, позволявший Гедеонову тешиться надеждой: войдя в дела русского рогового оркестра, он сможет встать в один ряд с представителями богатейших и именитейших семейств империи. Роговое искусство оказывалось в данном случае неким общим знаменателем, который как бы уравнивал рядового московского чиновника с Н.Б. Юсуповым, Ю.В. Долгоруковым, С.М. Голицыным, чьи роговые оркестры в 1820-х годах еще звучали в подмосковных имениях Архангельское, Петровско-Разумовское, Влахернское-Кузьминки.

<sup>5</sup> См. об этом: *Лащенко С.* Директор Императорских театров А.М. Гедеонов... Цит. изд.

<sup>6</sup> По всей губернии, к примеру, шла слава роговой капеллы И.Ф. Кошкарлова – отставного военного, богатого землевладельца, скрипача-виртуоза, державшего в селе Широкоис Пензенской губернии большой роговой оркестр – См. о нем: *Савин О., Тюстин А.* Кошкарлов (Кашкаров) Иван Федорович / Пензенская энциклопедия. М., 2001. С. 260.

Но это догадки. Неоспоримым является лишь сам факт: в 1830-м году в обезлюдевшей Москве Гедеонов берет на себя организацию рогового оркестра и начинает решать возникающие в связи с этим проблемы решительно и весьма изобретательно.

Существует версия, что рожечники, привлеченные внимание Гедеонова, прежде принадлежали семье Салтыковых<sup>7</sup>, хотя в указаниях, кто именно из представителей древнего и обширнейшего рода Салтыковых мог быть собственником коллектива, исследователи противоречат друг другу.

В качестве владельцев рогового хора чаще всего называют Василия Петровича Салтыкова<sup>8</sup>. Реже, – В.Ф. Салтыкову<sup>9</sup>. Но первый к моменту создания Гедеоновым рогового оркестра давно ушел в мир иной<sup>10</sup>. Вторая, – личность мифическая: таковой среди женщин Салтыковых не было<sup>11</sup>. Возможно, имелся в виду кто-то из двоих Василиев Федоровичей Салтыковых<sup>12</sup>, живших примерно в одно и то же время и являвшихся знаковыми общественно-политическими деятелями середины XVIII столетия. Но в любом случае, у каждого из них роговой хор если и существовал, то вряд ли мог уцелеть до 1830-х, когда Гедеонов вплотную занялся судьбой рожечников.

Скорее всего хозяевами русского рогового оркестра, заинтересовавшего Гедеонова, могли быть другие Салтыковы – фельдмаршал Иван Петрович и его супруга, Дарья Петровна, урожденная Чернышева, сестра Натальи Петровны Голицыной, тещи покровительствовавшего молодому Гедеонову С.С. Апраксина и, следовательно, – тетки супруги Апраксина (урожденной Голицыной)<sup>13</sup>.

<sup>7</sup> См. об этом: *Яцевич А.* Крепостной Петербург пушкинского времени. Л., 1937 // [www.agitclub.ru](http://www.agitclub.ru); *Писняк Г.* Восточнославянская народная инструментальная музыка. Могилев, 2007. С. 38.

<sup>8</sup> См. об этом: *Писняк Г.* Восточнославянская народная инструментальная музыка. Цит. изд. С. 38.

<sup>9</sup> См. об этом: *Яцевич А.* Крепостной Петербург пушкинского времени. Цит. изд.

<sup>10</sup> В.П. Салтыков (1724—1807) – сенатор, действительный статский советник. См.: *Долгоруков П.* Российская родословная книга (б/м). 1854.

Электронный доступ <http://rodoslovnaya.org/ru/wiki/directories/personalpagefilter/page/16/f1/%D0%A3>

<sup>11</sup> См.: *Долгоруков П.* Российская родословная книга (б/м). 1854. Там же.

<sup>12</sup> Речь может идти либо о Василии Федоровиче Салтыкове (1672—1730), либо о его полном тезке, родившемся в 1675 и умершем в 1751 году.

<sup>13</sup> См.: *Долгоруков П.* Российская родословная книга (б/м). 1854. Там же.

О связях Гедеонова с семьей Апраксиных см.: *Лащенко С.* Директор Императорских театров А.М. Гедеонов... Цит. изд.



Неизв. автор. Портрет Фельмаршала  
И.П. Салтыкова



Ф.-Ю. Друз. Портрет Д.П. Салтыковой  
(Голицыной)

Слава рожечного хора этой семьи в конце XVIII—начале XIX столетия гремела в обеих столицах: салтыковские рожечники считались одними из наиболее умелых. Они неоднократно выступали перед самыми именитыми представителями светского общества, заслуживая неизменно высокие оценки.



Марфино. Вид на главный дом и пристань. Современная фотография.  
Источник: [http://apograf.ru/usadba\\_marfino/](http://apograf.ru/usadba_marfino/)

Традиционным местом подобных выступлений считалось подмосковное имение Салтыковых Марфино, куда часто приезжали аристократы-любители искусства. Здесь для них давались органические концерты, сюда приглашались известные артисты и музыканты, гастролирующие в России<sup>14</sup>. И в Москве, и в Петербурге было известно о марфинских празднествах Салтыковых и великолепной псовой охоте, неизменным атрибутом которой было звучание рогового хора.

Известно, что спрос на выступления рогового оркестра Салтыковых был настолько велик, что И.П. Салтыков сделал своих музыкантов вольноотпущенными, предоставив им право работать по найму, самостоятельно выступая на различных вечерах, концертах, маскарадах.

В начале XIX столетия в семье Салтыковых произошли печальные перемены. Ушли из жизни практически друг за другом старшие Салтыковы; Марфино было на какое-то время занято французами, а уже после отхода врага, в 1813 году, скорострительно скончался их сын, Петр Иванович Салтыков, единственный мужчина – наследник семьи<sup>15</sup>.

После войны духовная и культурная жизнь Марфино стала понемногу затихать. Об увеселениях и творческих увлечениях бывавших и живших здесь людей остались лишь воспоминания, не очень дорогие для третьей дочери Салтыковых, Анны Ивановны Салтыковой, в замужестве Орловой, вступившей после смерти брата в права наследования.



А.-Х. Ритт. Портрет графини  
А.И. Салтыковой (в замужестве  
Орловой)

<sup>14</sup> «Роговой оркестр был еще в Марфине у светл[ейшего] кн. Салтыкова. Здесь часто устраивали любительские спектакли, где среди прочих участников пел [Н. М.] Карамзин. По случаю одного из торжественных дней – 23–24 июня здесь играли оперу Перголези "La donna padrona" ["Служанка-госпожа"], французский водевиль "Два охотника" и русский "Мельник", музыка к которому была написана композитором Фоминым». Греч А. Музыка в русской усадьбе // Русская усадьба. 1988. Вып. 4. [http://www.booksite.ru/usadba\\_new/world/16\\_4\\_02.htm](http://www.booksite.ru/usadba_new/world/16_4_02.htm). Дата доступа 13.02. 2015. [Авторство Фомина здесь указано ошибочно. Создателем музыки к «русскому "Мельнику"» являлся М.М. Соколовский – СЛ].

<sup>15</sup> По другим данным П.И. Салтыков скончался в 1812 году.

Рожечники Салтыковых оказались брошены на произвол судьбы. Находившаяся большей частью за границей, А.И. Орлова мало интересовалась происходившим с ними, а ее свекру, графу Владимиру Григорьевичу Орлову, взявшему на себя хлопоты по восстановлению Марфино, после кончины невестки в 1824 году, и вовсе стало не до них.

Гедеонов, обосновавшийся в это время в Москве, поддерживавший самую тесную связь с Апраксиными и их ближайшими родственниками, мог проявить инициативу и как-то вмешаться в судьбу музыкантов.

Конечно, салтыковский роговой оркестр в своем прежнем составе к этому времени уже не существовал. Время и неизбежные потери нанесли серьезный урон коллективу, и, видимо, к 1830 году остался лишь костяк некогда знаменитого рогового хора. Гедеонов, очевидно, решил прежде всего взять на себя его пополнение, делая это по собственному разумению и исходя из собственных, в том числе материальных, возможностей.

Теоретически он мог бы это осуществить, докупая крепостных рожечников у именитых владельцев. Но во-первых, таковых, как отмечалось уже, оставалось в России немного. К тому же, в начале 1830-х годов Гедеонов был человеком явно небогатым. Женившись, он практически ничего не получил за супругой. От матери же имел (вместе с братом) 315 душ в Зубцовском уезде Тверской губернии. Как следует из личного дела, оформленного в 1833 году в Дирекции Императорских театров, никаких крепостных более за ним не числилось<sup>16</sup>, и, следовательно, крепостных-рожечников он ни в 1830-м году, ни позднее не приобрел.

Вывод напрашивается сам собой: Гедеонов решил выступить *нанимателем* музыкантов рогового оркестра.

Возможно, он полагал, что сможет опереться на антрепренерский опыт, накопленный благодаря общению с Апраксиным и Юсуповым в пору их забот о гастролях итальянской оперной труппы. Сколь бы кратковременным ни оказалось участие Гедеонова в недавней аристократической инициативе, сколь противоречивыми ни были полученные уроки, вкус к подобного рода деятельности у него явно сформировался именно в то время, побуждая к началу самостоятельной административной практики. Но

<sup>16</sup> См.: Формулярный список о службе Господина Действительного Статского Советника Двора Его Императорского Величества Церемониймейстера, Камергера и Кавалера Александра Михайловича Гедеонова. 26 мая 1833 года / Дело Дирекции Императорских театров по службе Директора Императ. Театров Гедеонова Александра Михайловича // ЦГИА. Ф. 497. Оп. 97/2121. Ед. хр. № 5944. Л. 7 об. – 8.

на совершенно особой почве, с особым коллективом, что добавляло предприятию, к которому подступался Гедеонов, исключительную новизну.

5 сентября 1830 года Гедеонов (заклучивший, вероятно, предвзвешенно с рожечниками некие правовые/контрактные соглашения) подписал официальный документ, напрямую касающийся ближайшего будущего музыкантов:

«Тысяча восемьсот тридцатого года Сентября пятого дня я нижеподписавшийся московский мещанин Петр Матвеев сын Козлов заключил сие условие с господами: Действительным Статским Советником Камергером и Кавалером Александр Михайловым Гедеоновым и Губернским Секретарем Иваном Николаевичем Утермарком в том, что принял я Козлов на себя обязанность капельмейстера над хором роговой музыки составившейся из вольноотпущенных и мне известных музыкантов ими господами Гедеоновым и Утермарком по контракту к себе принятых на следующих кондициях; 1-е, обязуюсь я, Козлов, немедленно заняться обучением и усовершенствованием помянутых музыкантов на данных им от них Гедеонова и Утермарка медных рогах, а равно и на купленных у меня, Козлова древесных инструментах (дудочках) употребляя все старание дабы означенный хор в сколь возможно скорое время был в состоянии играть пред публикою не только те музыкальные пьесы, которые у них уже расписаны, но и те, которые для разучения поступить могут; 2., на таковое обучение а равно и на игранье пред публикою, назначение времени будет зависеть не от меня Козлова, а от них Гедеонова и Утермарка, или при ком буду находиться, а потому я и обязуюсь находиться безотлучно при помянутом хоре, дабы во всякое время быть готовым к выполнению моей обязанности. – 3., Сию мою обязанность должен я выполнять не только в Москве, но и во всех других городах России и иностранных Государств, куда они Гедеонов и Утермарк найдут нужным меня с помянутым хором отправить, не вводя однакож меня Козлова ни в какие путевые издержки, а напротив, доставя меня по истечении Контрактного срока в город Москву; 4., Выбор музыкальных пьес для игранья пред публикою, а равно и для изучения зависит от них Гедеонова и Утермарка, а потому и обязан я и в сем совершенно выполнять их требование, стараясь при том, чтоб помянутый хор более и более соделался совершенным в сем роде музыки. – 5., О беспорядках или нерадении кого-либо из музыкантов вверенного мне хора во время учения или игранья перед публикою, обязан я немедленно давать знать им Гедеонову и Утермарку, дабы они могли брать свои меры ко взысканию с виновного, таким же образом о старательных буду я доносить для

произведения оным в свое время награждения по усмотрению их Гедеонова и Утермарка, а как для успешного окончания предприятия их Гедеонова и Утермарка не обходим вообще строжайший надзор за поведением и выполнением обязанностей каждого из музыкантов помянутый выше хор составляющих, то хотя на мне и не лежит никакой ответственности за них, я Козлов однакож обязуюсь не только уведомлять их Гедеонова и Утермарка о всяком беспорядке с моей стороны между музыкантами замеченном, но и употреблять все старание к истреблению и предупреждению оногo; – 6., жалованье получать мне по триста пятидесяти руб. ассигнац. в месяц, из коих 300 р. будет получаемо в Москве семейством моим, а пятьдесят руб. мною самим там, где я с хором музыкантов находиться буду; – 7., Приличное кушанье и квартиру получать мне от них Гедеонова и Утермарка платье же обязан иметь свое собственное и такое, какое прилично иметь пред почтенною публикою, буде же где-либо потребуетсЯ, чтобы музыканты, а равно и я были одеты в униформы; то я с своей стороны на оные ни малейших издержек иметь не обязан, а одеваться в оные не иначе обязуюсь как тогда когда они будут делаться для меня ни на мой счет, а на счет тех, кои сие потребуют. – 8., Срок сего условия считать от первого сентября сего тысяча восемьсот тридцатого года впредь тысячи восемьсот тридцать второго года августа по первое., – 9., Буде же им Гедеонову и Утермарку потребно будет иметь меня еще дальше при означенном хоре, то я обязан буду беспрекословно возобновить сие условие и еще на два года на тех же самых кондициях. – 10., Буде случится, что кто либо из слушателей или именитых особ вручит мне в подарок какую-либо вещь, как то: перстень, табакерку и тому подобное, то таковая вещь будет принадлежать мне навсегда как моя собственность; буде же в подобных случаях вручатся мне деньги; то таковые я обязан представить им Гедеонову и Утермарку дабы оные поступили в награду музыкантам на основании заключенного с ними контракта, мне же Козлову от них Гедеонова и Утермарка денежной награды требовать нельзя, а вольны они сами по усмотрению ревности и старания моего давать мне оные по своему произволу; – 11., Вообще обязуюсь я Козлов во всем исполнять беспрекословно приказание их Гедеонова и Утермарка, по моей должности, или того из них при котором буду я находиться, повинуюсь одному из них так точно как бы и обоим; и сие условие сохранять нам с обеих сторон свято и не нарушимо, которое и записать где следует по законам; /:на подлинном подписано:/ к сему условию московский мещанин Петр Матвеев сын Козлов руку приложил; к сей копии Действительный Статский Советник Камергер и Кавалер Александр Михайлов сын Гедеонов

руку приложил. – К сей копии Губернский Секретарь Иван Николаев сын Утермарк руку приложил»<sup>17</sup>.

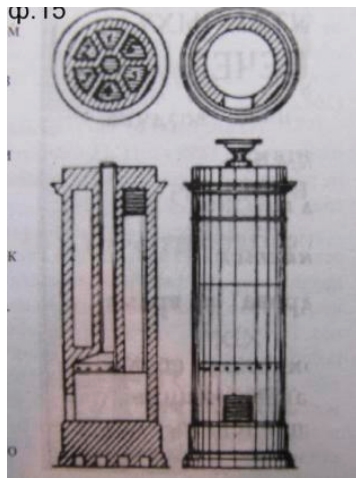
Компаньоном Гедеонова в делах с роговым оркестром выступил, как явствует из документа, некто Иван Николаевич Утермарк, губернский секретарь<sup>18</sup>.

На первый взгляд, подобное сотрудничество никак не могло обуславливаться финансовыми интересами. Губернские секретари в глазах многих всегда были «людьми малыми», «чинишками паршивыми» (Н.А. Лесков). Как правило, жили они тихо, незаметно, годовой оклад их, едва превышавший 100 руб. ассигнациями<sup>19</sup>, не давал никаких шансов разбогатеть и стать человеком в обществе уважаемым. Но Иван Николаевич Утермарк был личностью особой и, на определенном этапе своей жизни, вполне состоятельной.

Полагают, что, будучи московским архитектором при Александре I, И.Н. Утермарк завоевал авторитет коллег и признание современников еще в начале XIX столетия благодаря успешным опытам по покрытию зданий кровельным толем, сделанным, по Высочайшему повелению, на Охтинских пороховых заводах<sup>20</sup>. Но, возможно, в повсеместно приводимые данные вкралась ошибка. Дочь И.-Г. Утермарка, А.И. Яковлева, в разговоре с Николаем I утверждала, что изобретения, связанные с толем, были сделаны ее дедом. Отцу же принадлежала заслуга проектирования и изготовления в середине – второй половине 1820-х годов печи, получившей впоследствии название «утермарковской»<sup>21</sup>. Долгое время она оставалась одним из

- <sup>17</sup> Публикуется впервые, с сохранением правописания подлинника. См.: Дело Дирекции Императорских театров по службе Директора Императ. Театров Гедеонова Александра Михайловича // ЦГИА. Ф. 497. Оп. 97/2121. Ед. хр. № 5944. Л. 35—35 об; 36—36 об.
- <sup>18</sup> Название чина происходило от должности секретаря, заведовавшего канцелярией в губернском правлении. К началу 19-го столетия чин стал универсальным и уже не связывался с конкретной должностью.
- <sup>19</sup> На 1842 год, согласно «Своду уставов о службе гражданской», годовой оклад губернского секретаря составлял 112 рублей 50 копеек ассигнациями.
- <sup>20</sup> См.: Воспоминания бывшей камер-юнгферы Марии Александровны // <http://therussiannobility.rusff.ru/viewtopic.php?id=854>.
- <sup>21</sup> Дата доступа 11.06. 2015. И.-Г. Утермарк в 1820 году завершил предпринимавшиеся им усовершенствования голландских печей. Он предложил облицовывать их листовым железом и устраивать внутри воздушную камеру. Информация об «утермарковских печах» собрана З.Б. Тихонравовой, Хранителем музея «Дворцовая телеграфная станция» в Петергофе. См.: Бовыкин А. Русская печь с очагом и печи И.Г. Утермарка на Дворцовой Телеграфной станции в Петергофе (Из истории печного отопления в России). <http://www.pechsovet.ru/articles/russkaya-pech-s-ochagom-i-pechi-i.g.-utermarka--na-dvorcovoy-telegrafnoy-stancii> Дата обращения 01.03.2016.

основных обогревающих устройств городской России<sup>22</sup>, принося своему изобретателю доход и позволяя его семье жить «в довольстве»<sup>23</sup>.



Печь Утермарка (чертеж)



Печь Утермарка, современный вид, действующая модель

В подобных обстоятельствах Утермарк вполне мог разделить с Гедеоновым нелегкое бремя финансирования музыкального коллектива. Тем более что сам Утермарк был горячо увлечен музыкой<sup>24</sup>, поддерживая активные контакты со всеми, кто разделял его музыкальные интересы. Одним из таких людей был Гедеонов, который, как вспоминала Яковлева, и предложил ее отцу принять участие в судьбе рогового оркестра<sup>25</sup>.

Наемным музыкантом, взятым Гедеоновым и Утермарком на службу по контракту, стал Петр Матвеевич Козлов.

Судя по тексту заключенного соглашения, он являлся выходцем из мещан, был хорошо знаком с московскими музыкантами, имел определенные знания и опыт практической работы с оркестром рожечников. К тому же владел собственными роговыми инструментами,

<sup>22</sup> Образцы утермарковской печи сохранились и поныне, успешно эксплуатируемые потребителями. Хотя некоторые специалисты полагают, что делались утермарковские печи только тогда, когда был жив сам изобретатель. Впоследствии всю продуманную им механику забыли, и от утермарковской печи осталась только круглая форма, выполненная из железа. См.: Миркис С. Указатель проектов печей и каминов, опубликованных в России за последние 100 лет. СПб., 2002. С. 82.

<sup>23</sup> См.: Воспоминания бывшей камер-юнгферы Марии Александровны... Цит. изд.

<sup>24</sup> См.: Воспоминания бывшей камер-юнгферы Марии Александровны... Цит. изд.

<sup>25</sup> Там же.

часть которых, заключая контракт, продал Гедеонову и Утермарку<sup>26</sup>. Но, кроме того, являлся человеком инициативным, уверенным в себе и крайне напористым. Иначе трудно объяснить то фантастическое жалование, которое полагалось ему по контракту: 350 руб. асс. в месяц (из которых 300 руб. асс. должно было передаваться супруге Козлова, оставшейся в Москве, а 50 руб. асс. – самому Козлову) плюс «личное кушанье» и квартира. Подобные доходы имели в России единицы, относящиеся к элитной части гражданских и военных чинов. Если к этому добавить данное Козлову разрешение оставлять себе все подарки, преподносимые ему лично, – условия предложенной работы были поистине царскими<sup>27</sup>.

Как явствует из текста документа, контракт, подписанный тремя сторонами, заключался на 23 месяца с возможным продлением еще на два года.

Козлов брал на себя обязательство неотлучно находиться при коллективе, работать с музыкантами, совершенствуя их исполнительское мастерство и, строго надзирая «за поведением и выполнением обязанностей каждого», сообщать обо всем происходящем Гедеонову и Утермарку.

Те же, в свою очередь, оставляли за собой право назначать время, место выступлений коллектива и формировать его репертуар. Плюс к этому Гедеонов и Утермарк передавали Козлову определенное количество имеющихся у них медных рогов, а также брали на себя планирование выступлений рогового оркестра не только в Москве и других городах России, но и в иностранных государствах.

Подписывая подобные обязательства, Гедеонов и Утермарк должны были быть движимы какой-то идеей. Иначе решиться на заключение столь обременительного соглашения, пойдя на значительные траты, никто из них был не способен.

По-видимому, идея эта состояла не просто в найме рожечников и организации коллектива, способного вести самостоятельную

<sup>26</sup> Подобная покупка, видимо, потребовала немалых трат. Музыкальные рога стоили очень дорого. В свое время музыкальные рога, заказывавшиеся в Москве для знаменитого оркестра Р.Р. Вадковского, стоили 800 руб. асс. См.: Финдейзен Н. Роговая музыка в России // Музыкальная старина. Сборник статей и материалов для истории музыки в России, изданный Ник. Финдейзенем. Выпуск 11. СПб., 1903. С. 106. С тех пор прошло немало времени и инструменты, возможно, стали дешевле. Но порядок цен сохранялся прежним. Деревянные рога (дудочки, как были они названы в контракте Гедеонова-Утермарка-Козлова), купленные Гедеоновым и Утермарком, были дешевле, но цена их также впечатляла.

<sup>27</sup> В подлиннике документа уточнение о том, что выплата 350 руб. асс. предполагает именно выплату подобной суммы «в месяц» вписана дополнительно, что позволяет предположить о позднейшем уточнении. Возможно, – необходимым из-за своей значительной величины, вызывавшей вопросы.

концертную деятельность, но в подготовке ансамбля, выступления которого могли бы приносить доход. Определенные основания для подобных планов у Гедеонова и Утермарка были: складывавшийся роговой оркестр в численном отношении представлялся вполне достаточным<sup>28</sup>. Состав инструментов, – укомплектованным. Опыт у большей части музыкантов имелся. К тому же, и практика подобного рода в России была. Как замечал Ив. Липаев, в конце XVIII – начале XIX столетий многие «обращали своих крепостных музыкантов и актеров в специальную доходную статью, отпуская на заработки и отдавая внаем с приличной выгодой для себя. Князь И.[С.] Одоевский, лишившись средств, посылал свой дворцовый оркестр на заработки, и музыканты кормили не только себя, но и всю семью прогоревшего любителя музыки»<sup>29</sup>. На оброк переводили своих музыкантов и другие помещики, получавшие немалый от этого доход<sup>30</sup>. Таким образом, тот же И.П. Салтыков, превративший когда-то своих крепостных рожечников в вольноотпущенные, делал дело не только гуманное, но и экономически целесообразное.

Однако Гедеонов и Утермарк пошли дальше своих соотечественников. Созная, с одной стороны, снижение интереса к роговой музыке в России, а, с другой, веря в ее потенциальные художественные возможности, они решили организовать гастролы европейские. Именно с этим, думается, следует связывать сразу же поставленное в Контракте условие: музыканты должны были быть готовы к выступлениям в иностранных государствах.

Казалось бы, расчет верен. Активно развивавшаяся в конце 1820-х и в 1830-х годах система гастролей европейских исполнителей в России доказывала: дело это прибыльное. Слухи о том, сколь успешны в художественном и финансовом отношении европейские гастролеры, сколь охотно публика платит огромные суммы за возможность услышать зарубежных вокалистов и инструменталистов давали основания предполагать: коллектив рожечников должен привлечь к себе внимание зарубежных ценителей музыки, жадных

<sup>28</sup> А.И. Яковлева вспоминала, что первоначально оркестр, собранный Гедеоновым и ее отцом, насчитывал 40 человек. См.: Воспоминания бывшей камер-юнгферы Марии Александровны... Цит. изд. Но то ли воспоминания дочери И.Н. Утермарка были неточны, то ли в результате ряда обстоятельств реальная численность коллектива, выходявшего на сцену, была меньше и оставалась в пределах 23–25 человек. См. об этом: Russian Horn Music // The Tatler: A Daily Paper of Literature, Fine Arts, Music and Stage... V. 2. 1831. Wednesday, January 5. P. 422; Nayder L. The Other Dickens: a Life of Catherine Hogart. Cornell University Press, 2012. P. 41.

<sup>29</sup> Липаев Ив. Оркестровые музыканты. Исторические и бытовые очерки // Русская музыкальная газета. 1903. № 12. С. 340.

<sup>30</sup> См. об этом: Писняк Г. Восточнославянская народная инструментальная музыка... Цит. изд. С. 38.

к новым впечатлениям и новым именам. А раз так – не только составить славу российскому музыкальному искусству, дав возможность европейцам почувствовать его самобытность, но и принести определенный доход организаторам гастролей. Не случайно, как вспоминала дочь Утермарка, уезжая, ее отец «надеялся иметь возможность высылать деньги» семье<sup>31</sup>.

Для начала столь смелого предприятия необходимы были исходные вложения<sup>32</sup> и некие финансовые гарантии выполнения контрактных обязательств. Как разобрались Гедеонов и Утермарк с первоначальными расходами неизвестно. Оговоренное же в Контракте условие выплаты супруге Козлова ежемесячно 300 руб. асс. Гедеонов какое-то время смог выполнять. Известно, что он выплатил жене капельмейстера 1.456 руб. асс. Сумма, зафиксированная в последующих документах, позволяет предположить: Гедеонов делал это около 5 месяцев, то есть примерно до февраля 1831 года.

Но была еще одна проблема, с которой столкнулись Гедеонов и Утермарк, снаряжая рожечников в путь: юридическая.

Как известно, официальное правовое решение вопросов о порядке выезда из России за рубеж было законодательно закреплено Манифестом от 31 января 1833 года<sup>33</sup>. Но законы, принятые на высшем уровне, являлись, в большинстве случаев, формальным закреплением ранее принятой практики. Поэтому можно предположить,

<sup>31</sup> См.: Воспоминания бывшей камер-юнгферы Марии Александровны... Цит. изд. В случае каких бы то ни было затруднений, отмечала А.И. Яковлева, кредитором семьи Утермарк обязывался быть «энергичный и предприимчивый генерал Кокоскин». См.: Там же. Очевидно, здесь речь идет о генерале Сергее Александровиче Кокоскине. Он не только мог иметь общих с Гедеоновым знакомых по Московской иностранной коллегии, но и поддерживать с ним контакты через С.С. Апраксина, вместе с которым состоял в свите Императора. – См.: Мемуары графа А.Х. Бенкендорфа // <http://dugward.ru/library/benkendorf.html>. Дата обращения 12.12.2014.

<sup>32</sup> В частности, оплата стоимости выездных документов. Известно, что за каждый паспорт, без ограничения числа записанных в нем лиц, взималось по 5 руб. за каждые шесть месяцев пребывания за границей, по 10 руб. за каждый год, по 15 руб. за полтора и т. д. См.: Устав о паспортах и беглых. Раздел третий: О паспортах заграничных. Ст. 478 // Свод Законов Российской Империи повелением Государя Императора Николая I составленный. Издание 1857 г. С. 93, 99 // <http://www.runivers.ru/bookreader/book388229/#page/1/mode/1?url=Дата%20обращения%2004.12.2014>. Следовательно, если паспорт оформлялся на каждого рожечника, за его пребывание в Европе в течение пяти лет необходимо было уплатить 50 руб. В таком случае, общая сумма только предварительных юридических расходов должна была составить для организаторов тура 1.250 руб. Возможно, расходы были сокращены за счет внесения в паспорт Козлова ряда оркестрантов. Но, судя по тому, как развивалась история европейского поездок оркестра, паспорта имели все члены коллектива.

<sup>33</sup> Свод законов Российской империи был создан при Николае I и впервые опубликован в 1832 году. Манифестом 21 января 1833 года Свод законов был объявлен действующим источником права, вступающим в силу с 1 января 1835 года.



что формирование музыкального коллектива, выезжающего за границу в 1830 году, проходило, в целом, по уже сложившейся схеме. Следовательно, в оркестр, набранный Гедеоновым и Утермарком, могли войти только инструменталисты от 25 лет и старше<sup>34</sup>; гастрольная поездка планировалась исходно максимум на пять лет (далее необходимо было заново улаживать официальные формальности<sup>35</sup>); социальный состав оркестрантов мог быть весьма пестрым<sup>36</sup>; и, наконец, европейское турне русских рожечников следовало начинать сразу же после получения необходимых документов (согласно требованиям, срок «актуализации» заграничного паспорта был очень мал и в случае, если заграничная поездка затягивалась, – паспорт аннулировался<sup>37</sup>).

Можно лишь предполагать, каких усилий стоило организаторам турне согласование всех правовых вопросов, выправление для участников коллектива заграничных паспортов и подготовка музыкантов к выезду. Достаточно лишь вспомнить, какие силы были задействованы в том же 1830 году при отправке за границу будущего европейски известного певца Николая Иванова, разрешение на выезд которого давал лично Император. Правда, Иванов тогда числился на придворной службе, и его выезд за рубеж был не чем иным как служебной командировкой, но «казус Иванова» в этом смысле показателен<sup>38</sup>.

Очевидно, тогда же, в разгар хлопот по отправке рожечников в европейское турне, стало ясно: Гедеонов как государственный чиновник с определенным социальным статусом, не может лично

<sup>34</sup> См.: Устав о паспортах и беглых. Раздел третий: О паспортах заграничных. Ст. 436. П. 8; Ст. 463 // Свод Законов Российской Империи повелением Государя Императора Николая I составленный. Издание 1857г. С. 93, 99 // <http://www.runivers.ru/bookreader/book388229/#page/1/mode/1ur>. Дата обращения 04.12. 2014. Согласно закону, заграничные паспорта получали лица, достигшие 25 лет. Исключение было сделано лишь для тех, кто отправлялся за границу «для усовершенствования себя в художествах и высших ремеслах». См.: Устав о паспортах и беглых. Раздел третий: О паспортах заграничных. Ст. 436. П. 9; ст. 464 // Свод Законов... Там же. Вряд ли организаторы турне рожечников воспользовались подобной формулировкой.

<sup>35</sup> Возвращение на родину при этом было необязательным. Новые паспорта можно было оформлять в Российских Миссиях, с соблюдением оговоренной процедуры продвигая подобных документов, но для этого нужны были серьезные основания. См.: Устав о паспортах и беглых. Раздел третий: О паспортах заграничных. Ст. 465 // Свод Законов... Там же. С. 99.

<sup>36</sup> При соблюдении определенных условий за рубеж имели право выезжать дворяне и ремесленники, отставные солдаты, казаки и даже крепостные, при согласии на то их владельцев. Каких бы то ни было социальных ограничений здесь не было (в отличие от ограничений по национальному признаку).

<sup>37</sup> См.: Устав о паспортах и беглых. Раздел третий: О паспортах заграничных. Ст. 461 // Свод Законов... Там же. С.99.

<sup>38</sup> См. об этом: Плужников К. Николай Иванов, итальянский тенор. СПб., 2006; Петрушанская Е. Михаил Глинка и Италия. Загадки жизни и творчества. М., 2009. С. 113–118; 247–257.

сопровождать исполнителей<sup>39</sup>. Для этого ему следовало либо уйти в отставку, отказавшись от каких бы то ни было карьерных перспектив, либо оформить долгосрочный отпуск. И то, и другое было, видимо, неприемлемым.

Таким образом, представительство двоих организаторов турне было возложено на Утермарка. Возможно, и союз Гедеонова с Утермарком исходно строился с учетом подобной необходимости. Неслучайно в контракте было специально прописано, что Козлову следовало повиноваться кому-либо одному из организаторов гастролей, «так точно, как бы и обоим» (условие, заметим, забегая вперед, сыгравшее печальную роль в судьбе участников соглашения).

Утермарк согласился возглавить европейские музыкальные гастроли русского рогового хора, «соблазнившись, – как вспоминала его дочь, – предложением Гедеонова». Уезжая «за границу с оркестром роговой музыки», он оставил семье некоторые средства в «виде большого количества наготовленных круглых печей»<sup>40</sup>, и, рассчитывая на какие-то одному ему ведомые обстоятельства, полагал, как уже отмечалось, что вскоре сможет пополнить бюджет домочадцев.

\*\*\*

Известно, что осенью 1830 года коллектив русских рожечников пересек границу России.

Сегодня практически невозможно последовательно проследить маршрут европейских поездок оркестрантов. Вероятнее всего, что музыканты поехали в Европу наиболее традиционным путем и успели «проскочить» через Польшу, запыхавшую буквально несколькими неделями позднее пламенем революции<sup>41</sup>. Однако, если и ехали они через Польшу, то, скорее всего, минуя Варшаву: никаких сведений об их

<sup>39</sup> На то были и объективные, и субъективные причины. Выезд из «холерной Москвы» осенью 1830 года и так оставался крайне затруднительным. Но сложности многократно возрастали в связи с событиями июльской революции 1830 года и последовавшими затем беспорядками в Польше и Германии: Николай I почти никому не разрешал отъезд в чужие края.

<sup>40</sup> Воспоминания бывшей камер-юнгферы Марии Александровны... Цит. изд. «Восстание в Варшаве вспыхнуло 17/29 ноября 1830 года, в 7 часов вечера, – вспоминала княгиня Н.И. Голицына. <...> Каков бы ни был дух времени, господствовавший тогда в Европе, <...> в Варшаве совсем не предвидели бурю, что угрожала Польше, и хотя недавние события, случившиеся во Франции, Бельгии и Германии, сделались любимой темой всех разговоров и обнаруживали настроение поляков, ибо разномыслие становилось менее тайным, чем прежде, мы, однако же, еще жили среди них в совершенном спокойствии, казалось, ничто с их стороны не угрожало нам». Голицына Н. Княгиня Н.И. Голицына о польском восстании 1830–1831 г. / Пер., публ., [предисл. и примеч.] Е.Л. Яценко // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. Альманах. М., 2004 [Т. XIII]. С. 63.

пребывании в этом городе в течение сентября—октября найти не удалось. Варшавские газеты, постоянно извещавшие о гастролерах и концертах, о факте появления в городе русских музыкантов не сообщали.

Первую серьезную остановку на своем пути рожечники сделали в Германии, что было predetermined множеством факторов: от весьма вероятных немецких контактов самого Утермарка – до трезвых расчетов организаторов турне, жидившихся на укорененных в сознании представлениях об особой музыкальной отзывчивости немецкой публики.

«<...> Вся Германия реагировала на звучащую музыку, подобно натянутой мембране. Сам быт и воспитание здешних обитателей тому способствовали», – замечали С.В. Тышко и С.Г. Мамаев, пристально вглядываясь в детали, окружавшие немецкие путешествия Глинки, первое из которых пришлось на 1830 год<sup>42</sup>.

Заключение исследователей бесспорно справедливо. Домашнее музицирование, необычайно распространенное в бытовой культуре немецкого общества, формировало особый навык слышания музыки, сориентированный на ее быстрое воспроизведение и, как следствие, столь же быстрое «присвоение». Отсюда, быть может, то пристрастие к музыке, возникающей в народной среде, то отсутствие резких граней между «высокими» и «низкими» жанрами, которые стали отличительными признаками немецкой музыкальной традиции начала XIX столетия. «Эта постоянно пульсирующая музыкальная среда являла собой неисчерпаемый источник для музыкантов-профессионалов в их поисках и усовершенствованиях, а также – гарантию достаточно высокого уровня восприятия <...>»<sup>43</sup>, столь необходимого при знакомстве с музыкально-неведомым.

Достоверно известно, что оркестранты выступали в различных германских городах<sup>44</sup>, но на несколько недель задержались в «прекрасном городе Гамбурге» (Н.В. Гоголь).

«Там есть одна набережная, которая называется Jungferstein», – вспоминал Гоголь, увидевший Гамбург уже в 1836 году. На ней «такая гибель гуляющих, что упасть некуда, по ней везде павильоны, в которых беспрестанно играет музыка; за городом тоже очень много мест, где собираются гуляющие слушать музыку и обедать»<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> Тышко С., Мамаев С. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Часть II. Глинка в Германии или Апология романтического сознания. Киев, 2002. С. 169–170.

<sup>43</sup> Там же. С. 78.

<sup>44</sup> См.: Russian Horn Music // The Tatler: A Daily Paper of Literature, Fine Arts, Music and Stage... V. 2. Wednesday, January 5, 1831. P. 422.

<sup>45</sup> Н.В. Гоголь – А.В. и Е.В. Гоголь. 17 июля [н. ст.]. 1836 г. Аахен // Гоголь Н. Собр. соч.: В 7 т. М., 1966–1977. Т. 7. С. 51–52.

<sup>46</sup> Там же.



«... Вот какие дома в Гамбурге.  
Не правда ли странные?»  
Рис. Н.В. Гоголя<sup>46</sup>

Шестью годами ранее, в пору революционных потрясений, жизнь в Гамбурге не была столь светла и радостна, какой увиделась она Гоголю, но привычка к необременительному времяпрепровождению и музыкальным затеям уже тогда была выражена со всей определенностью, и русские рожечники должны были вполне естественно вписаться в музыкальное многоголосие города.

4 ноября 1830 года газета *Hamburger Nachrichten* опубликовала пространную статью доктора Хайсена о феномене русской роговой музыки, устройстве роговых инструментов и особенностях исполнения на них<sup>47</sup>. По традиции, такого рода обзорная статья имела ознакомительно-рекламный характер, предвеляя выступления гастролеров и привлекая к ним внимание публики. Так было и на этот раз.



Гамбург, 1830 год.  
Эспланада

Концерты русского рогового оркестра в Гамбурге начались в ноябре 1830 года. Местом их проведения стал Apollo-Theater (Apollo-Zaal) – одно из самых известных и самых популярных мест города,

<sup>47</sup> *Hamburger Nachrichten*. 1830. No. 262. 4 November. S. 3.

нечто среднее между клубом, трактиром и танцзалом, где с октября по март встречалась вся респектабельная публика<sup>48</sup>.

Выбранное место ни в коей мере не являлось свидетельством небрежения жителей Гамбурга к русским рожечникам. В начале XIX столетия концерты в клубных ресторанах, дорогих трактирах и известных танцзалах еще не несли в себе той «низовой» оценочной коннотации, которую получили в конце века. Выступить в трактире или танцзале перед роскошной публикой считали для себя большой удачей многие музыканты. В середине 1840-х годов именно в зале известного дрезденского трактира Hôtel de Saxe, перед именитыми посетителями, в числе которых были и представители саксонской властвующей династии, показывал отрывки из своих сочинений А.Ф. Львов; в 1847 году в гамбургском Apollo-Zaal состоялся дебют Й. Брамса-пианиста<sup>49</sup>. Нет ничего удивительного в том, что Утермарку и Козлову Apollo-Zaal показался местом, вполне подходящим для выступлений.

Газета *Hamburger Nachrichten* свидетельствовала: оркестранты появлялись в Apollo-Zaal как минимум четырежды. Возможно, только в роли «музыкантов для танцев»<sup>50</sup>. Но, возможно, давали и самостоятельные публичные концерты<sup>51</sup>. Билеты на концерт русского рогового хора стоили немало: от 8 пфенингов до 2 талеров<sup>52</sup>.

Сенсацией концерты рожечников в Гамбурге не стали, но определенный интерес публики смогли вызвать, принеся концертантам несомненную прибыль. Как распределялись полученные средства неизвестно. На основании позднейших документов можно утверждать лишь, что каких бы то ни было отчислений с этой прибыли Гедеонов не получил, однако его участие в жизни коллектива по-прежнему ощущалось, хотя все более и более призрачно<sup>53</sup>.

По всей вероятности, снаряжая коллектив в поездку, именно Гедеонов обеспечивал музыкантам «репутационное сопровождение», самостоятельно ли, с помощью ли своих знакомых снабжая рожечников необходимыми для подобного предприятия рекомендательными письмами.

<sup>48</sup> Lempa H. *Beyond the Gymnasium: Educating the Middle-Class Bodies in Classical Germany*. Lexington, 2007. P. 125.

<sup>49</sup> Clive P. *Brahms and His World: A Biographical Dictionary*. Lanham, Maryland. Toronto. Oxford, 2006. P. XI.

<sup>50</sup> Подобное амплу было весьма традиционным для русских рожечников: на маскарадах и балах в России роговой оркестр часто дополнял балльный, сообщая общему звучанию особую пышность и торжественность.

<sup>51</sup> Скорее всего, именно на них и продавались билеты в кассах Apollo-Zaal, о чем сообщалось в *Hamburger Nachrichten*. См.: *Hamburger Nachrichten*. 1830. No. 263. 9 November. S. 8.

<sup>52</sup> Там же.

<sup>53</sup> См. об этом далее.

Практика подобных рекомендаций была чрезвычайно развита в то время, являясь одной из основных движущих сил в гастрольных перемещениях музыкантов. Европейские примадонны, отправляясь в турне (в том числе и в Россию), запасались рекомендациями известных общественно-политических и культурных деятелей. Русские музыканты, направляясь в Европу, бережно везли с собой рекомендации работавших в России европейских коллег или своих непосредственных российских патронов, не забывая обратиться с просьбой о подобной поддержке и к именитым знакомцам в тех странах, где они планировали давать концерты<sup>54</sup>.

Традиция опираться на рекомендательные письма, «обживая» незнакомую художественную среду, сохранялась вплоть до второй половины XIX столетия<sup>55</sup>.

Невозможно даже допустить, что организаторы европейских гастролей русских рожечников пошли вопреки принятым правилам, не подстраховав себя различного рода письменными протекциями и ходатайствами. Учитывая социальный статус Утермарка и Козлова, единственный, кто мог предоставить подобную «страховку» был Гедеонов, имевший, благодаря своему военному прошлому, определенные связи и знакомства. Немало их было связано и с британской аристократией, что, видимо, в существенной мере повлияло на выбор дальнейшего маршрута гастролей.

Из Гамбурга русские рожечники, как сообщала та же *Hamburger Nachrichten*, направились в Англию<sup>56</sup>. О подробностях их морского путешествия ничего не известно, но, безусловно, оно было и трудоемким, и недешевым. Можно предположить лишь, что билеты для переезда с материка на остров были взяты достаточно скоро: последние гамбургские концерты рожечников состоялись в середине ноября, а уже в начале декабря русские музыканты стали давать первые концерты в Англии.

\*\*\*

Английский дебют русских музыкантов состоялся в Argyll Rooms (New Argyll Rooms<sup>57</sup>), в ту пору одном из самых фешенебельных заведений Лондона.

<sup>54</sup> Достаточно в этом смысле напомнить о практике, типичной для Львова, Глинки или Николая Иванова.

<sup>55</sup> Так, в частности, Бизе, отправляясь в Италию, обратился, как известно, к посредничеству Россини, в чем признанный маэстро не отказал своему младшему коллеге.

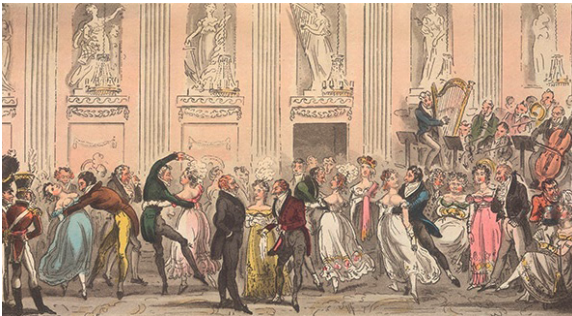
<sup>56</sup> *Hamburger Nachrichten*. 1830. No. 263. 9 November. S. 8.

<sup>57</sup> За несколько месяцев до приезда рожечников в Лондон, в феврале 1830 года, старое здание Argyll Rooms сгорело. Учитывая необычайную популярность заведения была спешно проведена его реконструкция, в результате чего были открыты New Argyll Rooms, где и довелось выступать русским музыкантам.



New Argyll Rooms

Расположенные на знаменитой Риджент-Стрит (Regent Street), Argyll Rooms полностью соответствовали уровню жизни богатой британской столицы. В здании были роскошные магазины, великолепные кафе и рестораны<sup>58</sup>, где состоятельные лондонцы проводили едва ли не целые дни напролет. По вечерам Argyll Rooms радовали своих посетителей разнообразными развлечениями<sup>59</sup>. Вместе и наряду с известнейшими музыкантами<sup>60</sup> на сцене Argyll Rooms поднимались фокусники, вольтижеры, кукольники, постановщики и исполнители непритязательных театрализованных аттракционов; побывать на бесконечных балах и танцевальных вечерах в Argyll Rooms считалось необходимым элементом времяпрепровождения знаменитых лондонских денди.



Бал в Argyll Rooms.

Источник – <http://www.historytoday.com/nicholas-storey/prince-dandies#sthash.xPNkjds7.dpuf>

<sup>58</sup> The Argyll Rooms. См.: <http://www.mysteriousbritain.co.uk/england/greater-london/hauntings/the-argyll-rooms.html>. Дата доступа 1.02. 2015.

<sup>59</sup> Говорили даже, что в Argyll Rooms были private комнаты, в которых джентльмены проводили время с девушками легкого поведения. См.: Dickens' Country. A Guide to 19th century London and Kent. Источник цитирования — <http://www.digitaldickens.com/content.php?id=75>. Argyll Rooms даже закрывали на какой-то период, воспользовавшись как предлогом для этого пожаром, повредившим часть помещения. Но очень скоро «девушки» заведения вышли «работать» на улицу, и власти предпочли восстановить помещение, возобновив работу Argyll Rooms.

<sup>60</sup> В 1820-е годы в Argyll Rooms выступали Шпор, Мошелес, Вебер, молодой Мендельсон. В 1825 году здесь, благодаря усилиям филармонического общества, состоялась лондонская премьера Девятой симфонии Бетховена.

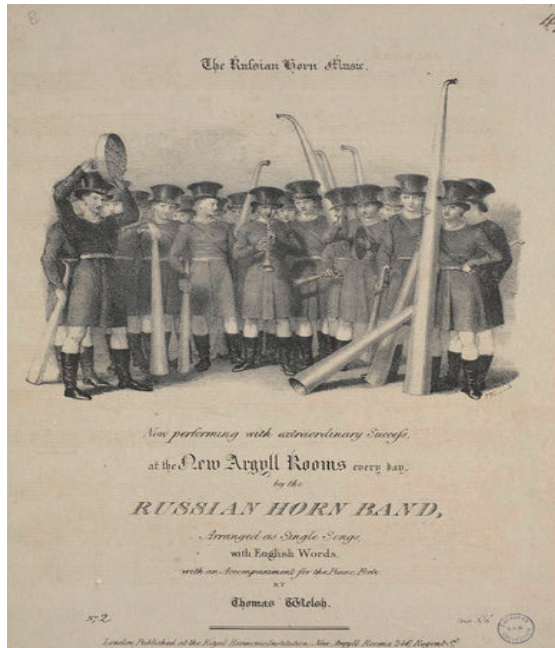
В Argyll Rooms было несколько концертных залов, каждый из которых отличался своим убранством, акустическими особенностями, размерами<sup>61</sup>. Неизвестно, в каком из них довелось впервые выступить русским музыкантам. Но, судя по тому, как развивались события далее, выступление это было успешным: русские рожечники стали давать в Argyll Rooms ежедневные концерты, вызвавшие немалый интерес публики в том числе и благодаря включению в репертуар русских песен, исполняемых на английском языке, с аранжировкой Томаса Уолша.

Томас Уолш (Thomas Walsh) (1781—1848) – издатель, музыкант, педагог, был личностью в лондонском музыкальном мире той поры весьма заметной. Каким образом и когда завязались у Утермарка или Козлова контакты с ним, неизвестно. Не исключено, что здесь сыграла свою роль причастность Уолша к деятельности Royal Harmonic Institution<sup>62</sup>, которая множеством разнонаправленных нитей была связана с Argyll Rooms.

Расположенная в том же здании, сотрудничавшая с руководством Argyll Rooms, Royal Harmonic Institution была напрямую причастна к проводимым здесь концертам, поддерживая, в том числе, деятельность английского филармонического общества, обеспечивая рекламной заезжих гастролеров и оперные труппы. Томас Уолш, как один из владельцев Royal Harmonic Institution, естественно был в гуще происходивших событий.

<sup>61</sup> Большой концертный зал имел 95 футов в длину (ок. 28,5 м.) и 36 (ок. 10,8 м.) в ширину. Малые концертные залы были почти квадратными, длина стены в них не превышала 30 футов. В здании был также обеденный зал (ресторан) площадью 48×28 футов, где часто проходили деловые собрания, причём нередко в сопровождении музыки. The Argyll Rooms. См.: <http://www.mysteriousbritain.co.uk/england/greater-london/hauntings/the-argyll-rooms.html>. Дата доступа 1.02.2015.

<sup>62</sup> Royal Harmonic Institution – учреждение, созданное еще в 1819 году (как Regent's Harmonic Institution) группой из 23 английских музыкантов для публикации и продажи нот, афиш к концертам и оперным представлениям, а также проведения концертов. См.: Wesley S. The Letters of Samuel Wesley: Professional and Social Correspondence, 1797–1837. P. 330. Известно, что благодаря усилиям Royal Harmonic Institution в Англии был опубликован ряд сочинений Бетховена, произведения Гайдна, Моцарта, Вебера, английских композиторов-членов филармонического общества. Но прибыли подобные публикации не приносили. В 1820 году Институт был переименован в Royal Harmonic Institution, соответственно повысив свой социальный статус в глазах соотечественников. В 1825-м его владельцами стали Томас Уолш и Вильям Хос (William Hawes), продолжившие дело своих предшественников. См. об этом: Clive P. Beethoven and His World: A Biographical Dictionary. Oxford University Press, 2001. P. 279. Сведений о продолжении деятельности Royal Harmonic Institution после февральского пожара 1830 года не сохранилось. Возможно, Уолш, пробовавший свои силы в композиции и заинтересованный в рекламе концерта рожечного хора как аранжировщик, публиковал рекламный листок, пользуясь личными связями.



Листок объявления о концерте  
русского рогового оркестра  
в New Argyll Rooms

Источник: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1246215/russian-horn-music-sheet-music-thomas-welsh/>

Он быстро освоил своеобразие рожечного исполнения и выполнил для коллектива ряд аранжировок, которые вполне удовлетворили лондонскую публику. Печатные листки, сообщавшие о концертах русского рогового оркестра, заявляли о них как об идущих с «экстраординарным успехом». И, видимо, в том была значительная доля истины.

«Экстраординарность» успеха в Argyll Rooms сделала свое дело. Искусством русских рожечников заинтересовались представители высшей британской аристократии, выказав желание услышать коллектив.

Известно, что 14 декабря 1830 года музыканты выступили в St. James Palace, давней столичной резиденции английских королей.

Здание дворца было в это время не в лучшем состоянии: очередная его переделка затянулась на несколько лет. Но Clarence House (1825—1827) и Lancaster House (1825—1840), располагавшиеся на территории, прилегающей ко Дворцу и фактически относящиеся к нему, активно обживались представителями обширной королевской семьи, став в то время средоточием аристократической жизни Лондона. Скорее всего инструменталистам была предоставлена возможность выступить в одной из названных королевских резиденций.

Здесь их слушали представители королевского двора, о чем было незамедлительно сообщено в *The Tatler*<sup>63</sup>. Кто конкретно был среди высокопоставленной публики, не отмечалось. Но вполне возможно, что в числе посетивших концерт были и недавно вступивший на престол король Англии Вильгельм IV, а также его супруга Аделаида Саксен-Майнингенская.

Само по себе выступление перед монаршими особами было в традициях роговой культуры: ее представители долгое время оставались участниками многих торжественных церемоний во дворцах и парках, сопровождая дипломатические приемы, театральные представления и балы, дававшиеся в России царствующими особами или для них. Но выступление перед представителями королевского двора было случаем экстраординарным: впервые в королевском дворце перед аристократической публикой предстали музыканты, приехавшие в Лондон в качестве единого коллектива независимых исполнителей. Возможно, среди них еще оставались те, кто сам или его ближайшие предки не столь давно были простыми русскими крепостными. Возможно, какую-то часть коллектива составляли выходцы из среды ремесленников и мещан. В любом случае, это были представители социальных низов русского общества.

Очевидно, что «просто так» подобная акция состояться не могла. Даже если допустить, что первоначально успех музыкантов был действительно оглушительным, что слух об уникальном мастерстве инструменталистов распространился по всему Лондону, привлекая к себе внимание самых различных слоев общества, «простой» доступ рожечников к монаршей семье противоречил всем дипломатическим и протокольным канонам.

Но кто мог стать непосредственным патроном подобной акции? Можно предположить, что в ее проведении должны были быть задействованы некие силы как с английской, так и с русской стороны, в чем, как представляется, весьма вероятным было участие Геденова.

Русским послом в Великобритании оставался, исправляя 19-й год своей дипломатической службы в Лондоне, светлейший князь Христофор Андреевич Ливен. Известность Ливена в значительной мере подкреплялась энергией его супруги Дарьи Христофоровны (урожденной Доротей фон Бенкендорф), хозяйки известного европейского салона, деятельно участвовавшей в дипломатической работе мужа.

<sup>63</sup> См.: Russian Horn Music // *The Tatler: A Daily Paper of Literature, Fine Arts, Music and Stage...* V. 2. 1831. Wednesday, January 5. P. 422.



Т. Лоуренс. Генерал Ливен.  
 Портрет 1820-х годов



Ж.-Б. Изабе. Портрет княгини  
 Дарьи Ливен. 1820-е годы

Был ли Геденов лично знаком с семейством Ливен, неизвестно. Но у него было немало общих знакомых с дипломатической парой. В частности, князь Петр Борисович Козловский, с которым, как и с С.А. Кокошкиным, юный Александр Геденов вполне мог если и не общаться, то встречаться еще в бытность свою в Московском архиве Коллегии иностранных дел<sup>64</sup>.



*Koslovsky*

Умный, образованный, долгое время находившийся на дипломатической службе, Козловский был человеком заметным в английской жизни. За многие годы, проведенные в Лондоне, он изучил быт британцев, их привычки и предпочтения, а общение в кругу английских аристократов, лиц, приближенных к королевской фамилии,

<sup>64</sup> П.Б. Козловский был в числе тех «архивных юношей», которые во многом определяли характер и уровень культурной жизни Москвы в 1800-е годы. См. об этом: Струве Г. Русский европеец. Материалы для биографии и характеристики князя П.Б. Козловского. Сан-Франциско, 1950.

позволяло ему чувствовать себя своим на светских раутах самого различного уровня. Вместе с тем Козловский оставался небезразличен к русской культуре. Он дружил с П.А. Вяземским, братьями Тургеневыми, а оставив дипломатическое поприще и вернувшись в Россию, сотрудничал в «Современнике» с Пушкиным. Как светский человек, Козловский прославился умением вести беседу в любом обществе. Легко переходя в разговоре от темы к теме, выказывая глубокие знания о зарубежной и русской политике, экономике, литературе и искусстве, он не чурался развлечений, карточной игры и легкого флирта с хозяйками самых известных европейских салонов<sup>65</sup>.

Всю дипломатическую Европу обошла в свое время знаменитая карикатура известного английского художника-карикатуриста Дж. Крукшенка «Долгота и широта Санкт-Петербурга», на которой чрезвычайно высокая, худая княгиня Ливен и маленький, толстый Козловский кружились в новомодном вальсе, поражая непривычными танцевальными па английскую аристократию<sup>66</sup>.



Дж. Крукшенк. «Долгота и широта Санкт-Петербурга», 1813

В поисках покровителей для коллектива русских рожечников в Англии Геденов вполне мог обратиться к Козловскому, зная о его обыкновении поддерживать связи с русскими знакомыми и бывшими сослуживцами, по возможности оказывая протекцию русским за рубежом<sup>67</sup>.

Мог Геденов адресовать рекомендательные письма с ходатайствами о покровительстве русскому роговому оркестру и родственникам

<sup>65</sup> См. об этом: Там же.

<sup>66</sup> Об истории этой карикатуры, созданной в 1813 году, подробно, хотя и не без ошибок, писал В. Доров. См.: Dоров, Dr. Wilhelm. Fürst Kosloffsky. Kaiserlich russischer wirklicher Staatsrath, Kammerherr des Kaisers, ausserordentlicher Gesandter und bevollmächtigter Minister in Turin, Stuttgart und Karlsruhe... Leipzig, 1846.

<sup>67</sup> Струве Г. Русский европеец... Цит. изд.

монаршей семьи – герцогу Саксен-Кобург-Заафельдскому и герцогу Александру Виртембергскому (Вюртембергскому), волей судьбы вошедшим в круг его непосредственных знакомых еще в пору наполеоновских войн.

Под непосредственным началом последнего Геденов служил; с первым встречался на дорогах войны по разным поводам и в связи с различными обстоятельствами<sup>68</sup>. Так что вероятность обращения к кому-либо из них (или к обоим) с просьбой о представительстве и помощи русским музыкантам достаточно высока.

Высказанное предположение подкрепляется и тем обстоятельством, что герцог Саксен-Кобург-Заафельдский, шурина Великого Князя Константина Павловича<sup>69</sup>, генерал русской армии и свекор будущей английской королевы Виктории, был известен как горячий поклонник русской роговой музыки. Великий Князь Константин Павлович, зная об этом, в 1818 году даже преподнес ему в подарок коллектив музыкантов-рожечников, вместе с инструментами и необходимыми для выступлений нотами<sup>70</sup>. Было бы грешно не воспользоваться давней музыкальной страстью герцога и не использовать ее в интересах приехавших в Англию русских рожечников.



Дж. Доу. Портрет Эрнеста I (Эрнеста Антона Карла Людвиг, герцога Саксен-Кобург-Заафельдского)

<sup>68</sup> См. об этом: см.: Лащенко С. Директор Императорских театров А.М. Геденов... Цит. изд.

<sup>69</sup> Герцог Саксен-Кобург-Заафельдский был шурином Великого Князя Константина Павловича по его первой жене, урожденной принцессе Юлианне-Генриетте-Ульрике Саксен-Кобург-Заафельд (в православии Великая Княжна Анна Федоровна), с которой Великий Князь после долгих лет тягостного супружества был официально разведен манифестом Александра I от 18 [20] марта 1820 года.

<sup>70</sup> Впоследствии инструменты рогового оркестра и нотный материал, использовавшийся в выступлениях музыкантов, хранились в музее королевского оркестра в Кобурге. В 1900 году коллекция вернулась в Россию. См. об этом: Tarr E. H. East Meets West: The Russian Trumpet Tradition from the Time of Peter the Great to the October Revolution, with a Lexicon of Trumpeters Active in Russia from the Seventeenth Century to the Twentieth. Pendragon Press, 2003. P. 36.

Вероятнее всего, что именно протекции заметнейших лиц британского королевства, представителей русского дипломатического корпуса и открыли русскому роговому хору двери в монаршую резиденцию. Рожечники не посрамили своих покровителей. Выступление перед королевской четой было воспринято с одобрением и всецело поддержано.

Но на этом английские гастролы русских музыкантов не закончились. 23 декабря 1830 года состоялся первый из больших публичных концертов русского рогового оркестра в Лондоне, в Opera Rooms<sup>71</sup>.

Как сообщалось в прессе, его программа выглядела следующим образом:

#### 1 ОТДЕЛЕНИЕ

Ф.-А. Буальдьё. Увертюра к опере *Calife de Bagdat* (Халиф Багдадский) – исполнена роговым оркестром;

Русская мелодия с вариациями – исполнена роговым оркестром;

Русская песня с аккомпанементом – исполнена певцом.

#### 2 ОТДЕЛЕНИЕ

В.-А. Моцарт. Увертюра к опере *Die Entführung aus dem Serail*

(«Похищение из серая») – исполнена роговым оркестром;

Русская мелодия с вариациями – исполнена на деревянных рогах;

Русская мелодия с аккомпанементом – исполнена певцом.

Дж. Миллер. Полонез – исполнен роговым оркестром

#### 3 ОТДЕЛЕНИЕ

Русская мелодия с вариациями – исполнена на деревянных рогах;

Русская песня с аккомпанементом – исполнена певцом

Дж. Миллер. *Andante and Rondo* – исполнена роговым оркестром<sup>72</sup>.

Лондонская пресса достаточно быстро откликнулась на концерт. В отзыве сообщалось, что из Москвы в Британию приехал коллектив из 25 человек, игравших более чем на 55 рогах<sup>73</sup>. «Самый большой из них, – отмечал автор статьи, – имеет восемь футов в длину (ок. 2,4 м. – СЛ) и девять дюймов (ок. 23 см. – СЛ) в диаметре с наибольшей стороны. Его основным звуком является нижнее “ля”. Самый высокий инструмент, берущий “ми”, имеет диаметр около 2,5 дюймов. Несколько рогов, но не все, имеют ключи для перестройки на один или два полутона»<sup>74</sup>.

<sup>71</sup> См.: Russian Horn Music // The Tatler: A Daily Paper of Literature, Fine Arts, Music and Stage... V. 2. 1831. Wednesday, January 5. P. 422.

<sup>72</sup> См.: Russian Horn Music // The Tatler: A Daily Paper of Literature, Fine Arts, Music and Stage... V. 2. 1831. Wednesday, January 5. P. 422.

<sup>73</sup> Там же.

<sup>74</sup> Там же.

Корреспондент описывал расположение музыкантов, устройство инструментов, манеру дирижирования, характерную для музыкального руководителя оркестра (по всей вероятности это был П.М. Козлов), и, конечно, присущее музыкантам виртуозное мастерство коллективного исполнительства.

«Когда началось выступление, – писал автор публикации, – несмотря на все, что мы читали прежде, что знали ранее о том, что каждая тридцать вторая в быстрых пассажах в этом оркестре исполняется отдельным исполнителем, мы были поражены эффектом слаженности и точности и, по мере приближения к финалу, наше чувство удивления лишь усиливалось.

Но удовольствие и одобрение гасли по мере того, как мы осознали этический аспект происходящего: сколько же труда было вложено в то, чтобы, возможно, и первоклассный русский роговой хор звучал так, как звучит второразрядная банда духовых в обычном оркестре. К тому же, в исполнении не было экспрессии, не было красочности, и хотя звуки, извлекаемые басовыми горнами, были очень хорошими, глубокими и сильными, а теноровыми, – мягкими, сопрановые инструменты оставались чересчур пронзительными и резкими и, к сожалению, вступали не всегда своевременно. Деревянные инструменты, очень похожие на рога, звучали гораздо более привлекательно и слажено <...>.

В вокальной же части концерта не было ничего любопытного, ничто не могло искупить монотонность и общую посредственность исполнения. Слабый тенор исполнил медленную арию, которой аккомпанировал кларнет и вступающий в проигрышах роговой хор. Быстрые хоровые номера исполнялись с наращиванием звучности, но общий эффект при этом не улучшался, что не изменило даже использование дополнительных инструментов – одного тамбурина и пары цимбал»<sup>75</sup>.

Отзыв, данный рецензентом, необычайно симптоматичен. И дело здесь не в том, что автор услышал и подчеркнул огрехи, допущенные музыкантами, хотя, конечно, и это имело значение. Публикация свидетельствовала, что тон в восприятии «большой» лондонской публичной искусства русских рожечников задал не столько эстетический, сколько этический аспект.

Серьезных оснований тому было несколько.

Об одном из них упоминал сам автор статьи. Феномен русского рогового исполнительства оказался известен читающим лондонцам задолго до приезда самого оркестра. Источником информации была

<sup>75</sup> Там же.

статья, опубликованная еще в 1824 году во влиятельном ежемесячном журнале *The Harmonicon* и адресованная Уильяму Айртону, издателю журнала<sup>76</sup>.

Автор статьи, бывший музыкант русского рогового оркестра Кулов, чудом попавший в Лондон, описывал тягостную и однообразную работу рожечника, особенно упирая на то, что в течение нескольких десятков лет он исполнял всегда одну и ту же ноту фа диез, не зная никакого разнообразия и не имея возможности развиваться как музыкант. Предпринятые им попытки овладеть другими инструментами натолкнулись на яростное противодействие хозяина, и лишь бегство из России позволило исполнителю вдохнуть глоток свободы.

Впрочем, приехав в Лондон, Кулов, вопреки пафосу статьи, не спешил проявить себя в другом виде исполнительства. Он считал более целесообразным эксплуатировать свои прежние навыки. Оставаясь «музыкантом одной ноты», Кулов через журнал приглашал английскую публику на концерт, который он, «диезный фа», вместе со своими коллегами по роговому хору, тоже сумевшими сбежать из России, предлагал вниманию слушателей. Честно предупредив, что «игра может быть не слишком интересной», поскольку музыканты могут «исполнять только четыре ноты», Кулов, справедливо предполагал: интерес публики может вызвать в первую очередь «необычность <...> представления» и желание проявить «сочувствие к бедным крепостным, которые еще до недавнего времени пребывали в каторжных условиях»<sup>77</sup>.

Неизвестно, состоялся ли концерт, нацеленный на пробуждение сочувствия музыкантам, как неизвестно и то, существовало ли в действительности письмо русского рожечника, да и сам русский рожечник Кулов. Английские исследователи и поныне сомневаются в достоверности публикации: слишком изысканен был слог бывшего русского крепостного, слишком «совершенен» сам текст и приводимые в нем аргументы в пользу авторской позиции. Но в любом случае, «Письмо диезного фа» сыграло свою роль: оно не столько пробудило любопытство лондонской публики к русской роговой музыке, сколько стало на многие годы своеобразным камертоном в отношении англичан к этой музыкальной традиции.

<sup>76</sup> Об У. Айртоне, его антрепренерской и журналистской деятельности см., в частности: *Willets P. The Ayrton Papers. Music in London? 1785-1858 // British Library Journal. <http://www.bl.uk/ebj/1980articles/pdf/article2.pdf>*

<sup>77</sup> *From the F sharp of the Russian Imperial Horn Music (To the Editor of the Harmonicon) // The Harmonicon. 1824. XVIII. June. P. 4.*

См. также: *Seaman G. An Outline of Eighteenth-Century Russian Music // Man and Nature / L'homme et la nature, vol. 5, 1986, p. 165-176. <http://www.erudit.org/revue/man/1986/v5/n/1011860ar.pdf>*



Пафос искреннего сочувствия английской публики к рожечникам, каждый из которых оказался «приговорен» быть не более чем деталью огромного музыкального механизма, стократно усиливался обстоятельствами времени. Англия, активно противостоявшая в ту пору наступлению машинной революции, воспринимала русский роговой оркестр в первую очередь примером доведенной до абсурда идеи использования человека в качестве элемента машины, образцом полнейшего нивелирования самостоятельности свободной творческой природы.

Вновь и вновь лондонские критики возвращались к суждениям о бессмысленности и враждебности принятых в роговом оркестре принципов исполнительства искусству, обществу и утвердившемуся в нем социальному строю. Особенно непримиримым в этом смысле оставался *The Harmonicon*. Упорно развивая тему, поднятую в письме Кулова, он выводил ее на уровень серьезного социального обобщения. «Из всех наиболее примитивных приспособлений, придуманных для того, чтобы довести человека до уровня машины, – отмечалось на страницах журнала, – эта, вероятно, наиболее поразительная. Огромное количество людей было вымуштровано с тем, чтобы они, дуя каждый в свою трубу, могли издавать звуки в одно и то же время с необычайной точностью, до доли секунды. И в этом заключалось все их музыкальное мастерство! Эта идея – выдрессировать большой коллектив, готовый выполнять работу с точностью часового механизма, могла возникнуть лишь у несвободного человека, способного только подчиняться. Вся эта безжалостная муштра могла быть воспринята только теми, кто понимает команду начальника, как свой основной закон жизни. Поэтому ничего удивительного нет в том, что этот инструмент был изобретен именно в России, где тирания правящих кругов не изменилась со времен средневековья»<sup>78</sup>.

Такое отношение к искусству рожечников стало для русских гастролеров неприятной неожиданностью.

Расчеты на то, что публика сможет, отрешившись от социального пафоса, оценить по достоинству необычность представленного феномена в первую очередь как феномена сугубо музыкального, рушились. Становилось все более очевидным: русское роговое искусство, все еще уместное в дворцовых покоях и фешенебельных клубах, выглядело сомнительным по своей художественной ценности для завсегда публичных концертов, внутренне отвергавших все, в чем

<sup>78</sup> Russian Horn Music // *The Harmonicon*. 1831. January. XXXVII. P. 11. Десятилетия спустя почти ту же мысль повторит П.Д. Перепелицын в кн.: Перепелицын П.Д. История музыки в России с древнейших времен и до наших дней. СПб.—М., 1888. С. 96.

виделась покорная механистичность действий свободного по своей природе человека. При этом нельзя сказать, чтобы русский роговой хор вовсе не привлек внимания лондонцев. Но внимание это было сродни любопытству зевак, а не взыскательных меломанов.

Большую публику собрать в Лондоне исполнителям так и не удалось. Даже на премьерном публичном концерте в зале было не более 150 человек<sup>79</sup>. К тому же, организаторы выступлений установили слишком высокие цены на билеты, и бережливые лондонцы не были расположены тратить целых полгинеи<sup>80</sup> на то, чтобы лично убедиться в, как писали газеты, «деградации свободного искусства»<sup>81</sup>.

Судя по всему, прибыли рожечникам лондонские концерты так и не дали. Гедеонов, как и прежде, никаких средств от лондонских гастролей музыкантов не получил, и примерно тогда же, отступив от условий контракта, прекратил обещанные выплаты супруге Козлова.

Но срок контракта оставался неисчерпанным. И коллектив музыкантов, стоявший лишь в начале своего гастрольного пути, продолжил странствования.

\*\*\*

Покинув Лондон, исполнители отправились на север Британии, в Шотландию, где к искусству рожечников отнеслись с гораздо большим воодушевлением и интересом.

Шотландскую публику не так как лондонцев взволновала механистичность коллективного исполнения: уловив в искусстве рожечников нечто родственное своей национальной культуре, ее характерным тембрам и, прежде всего, тембрам традиционного искусства волинщиков, она с искренней заинтересованностью отнеслась к русскому музыкальному феномену.

Так, Кэтрин Хогарт, представительница одной из известнейших шотландских фамилий, будущая супруга Чарлза Диккенса, слышавшая музыкантов в ноябре 1831 года, была поражена их искусством. Описывая выступление 25 музыкантов, каждый из которых играл на двух рогах, Хогарт отмечала: все вместе они производят эффект, подобный полновесному звучанию органа<sup>82</sup>.

Другой шотландец, сэр Джон Грэхэм Деллиел, убежденно заявлял, что в противоречивых статьях о русском роговом оркестре

<sup>79</sup> Russian Horn Music // *The Tatler: A Daily Paper of Literature, Fine Arts, Music and Stage...* V. 2. 1831. Wednesday, January 5. P. 422.

<sup>80</sup> Это была сумма, достаточная для проживания целой семьи в течение недели.

<sup>81</sup> Russian Horn Music... Цит. изд. P. 422.

<sup>82</sup> *Nayder L. The Other Dickens: a Life of Catherine Hogart.* Cornell University Press, 2012. P. 41

«присутствует большая доза предубеждения, предвзятости»<sup>83</sup>. С его точки зрения, «если бы на концерте русских рожечников присутствовал какой-нибудь слепой слушатель, он мог бы перепутать игру на рожках с игрой на органе, воскликнув: “Какой прекрасный орган!”»<sup>84</sup>. Будучи специалистом в области шотландской культуры и музыкальной культуры в частности, Деллиел подчеркивал родство русской роговой музыки с искусством шотландских народных исполнителей<sup>85</sup> и, оценивая выступления русских рожечников, замечал: оркестр «восхитительно исполнял лучшие произведения современных композиторов», а само исполнение было «приятным и впечатляющим»<sup>86</sup>.

Как долго оставались русские рожечники в Шотландии неизвестно.

Только к концу 1832 года оркестр возвратился на материк. Однако, сведений о том, что рожечники вернулись в Россию, найти не удалось. Более поздние документы говорят о том, что такого возвращения и не было. Зато есть свидетельства прессы, позволяющие предположить: коллектив продолжил свои европейские гастроли, сориентировавшись на материковую Европу и ее концертную столицу – Париж.

\*\*\*

В 1833 году в европейских газетах и журналах снова появляются публикации о выступлениях русского рогового оркестра. В современной литературе встречаются осторожные предположения о том, что это мог быть другой коллектив, сложившийся позднее и не имевший отношения к инициативе Геденова—Утермарка<sup>87</sup>. Но предположение это в высшей степени сомнительно<sup>88</sup>.

Скорее всего это были продленные гастроли коллектива русских рожечников, набранного в 1830 году Геденовым и Утермарком и выступавшего под руководством Козлова. Тем более что юридически все здесь выглядело в высшей степени корректно. Согласно

<sup>83</sup> Цит. по: Материалы Оксфордской библиотеки (Oxford University Press): Русские роговые оркестры (Russian Horn Bands). Электронный источник <http://www.horns.ru/mediakit/Oxford> Дата доступа 15.02. 2015.

<sup>84</sup> Там же. <http://www.horns.ru/mediakit/Oxford> Дата доступа 15.02. 2015.

<sup>85</sup> В конце 1840-х годов сэр Джон Грэхэм Деллиел выпустил книгу *Musical Memoirs of Scotland, with Historical Annotations and Numerous Illustrative Plates*, в которой рассматривал и искусство шотландских волынщиков, близкое по звучанию, как он полагал, искусству русских рожечников.

<sup>86</sup> Цит. по: Материалы Оксфордской библиотеки... Цит. изд.

<sup>87</sup> См.: Материалы Оксфордской библиотеки... Цит. изд. <http://www.horns.ru/mediakit/Oxford> Дата доступа 15.02. 2015

<sup>88</sup> Неоспоримых аргументов в пользу того, что это был тот же роговой коллектив, нет. Но нет и каких бы то ни было оснований предполагать, что в 1833 году в Европе гастролировал другой русский роговой хор, с другими исполнителями и другими импресарио: слишком велики были хлопоты и затраты на организацию и проведение подобного типа гастролей.

пункту 11 заключенного в 1830 году контракта, Козлов был обязан беспрекословно исполнять свою должность, если последует подобное распоряжение от того из нанимателей, при ком он в это время находится. В данном случае Утермарк, сопровождавший коллектив, был вполне правомочен делать такие распоряжения и самостоятельно возобновить контракт с Козловым еще на два года «на тех же самых кондициях». К тому же и срок действия заграничных паспортов у выехавших из России музыкантов еще не был исчерпан<sup>89</sup>.

В Париже русский роговой оркестр появился в ноябре 1833 года. Правда, теперь численность коллектива сократилась до 22 человек.



Thomas Shotter Boys, *The Boulevard des Capucines at the Corner with the Rue de la Paix, 1833*, watercolour, 14 5/8 x 23 1/2. Copyright the Trustees of the British Museum

Первые концерты рожечники стали давать в Salle Montesquieu<sup>90</sup>, одном из самых известных в 1830-е годы парижских салонов с роскошным рестораном, «в элегантно обставленном зале» которого русский роговой оркестр исполнял «свою национальную музыку» в очередь с французским симфоническим оркестром.

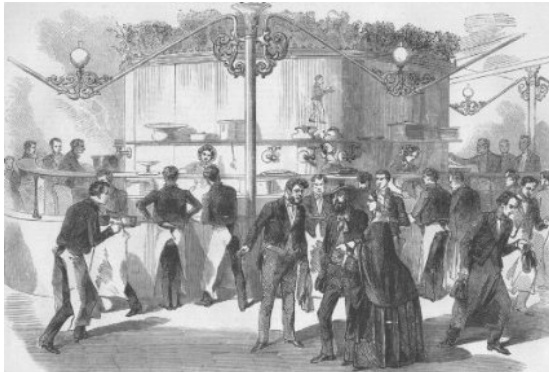
Оркестр русских рожечников слушал в Париже Ф.-Ж. Фетис. Не будучи оригинален в сравнении звучания коллектива со звучанием

<sup>89</sup> О том, насколько сложно было добиться нового получения заграничного паспорта и даже продления ранее оговоренного срока пребывания за рубежом свидетельствует судьба того же певца Н. Иванова. См.: *Плужников К. Николай Иванов...* Цит. изд.; *Петрушанская Е. Михаил Глинка и Италия...* Цит. изд.

<sup>90</sup> См.: *Russian Hunting Music* by Jaroslaw de Zielinski. *Russian Hunting Music / Jaroslaw de Zielinski The Musical Quarterly*, Vol. 3, No. 1 [Jan. 1917]. P. 59. [http://www.jstor.org/stable/738003?seq=8#page\\_thumbnails\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/738003?seq=8#page_thumbnails_tab_contents)

органа, Фетис добавлял, что собранный «ансамбль – превосходен как по глубине, так и по однородности звучания. Особенно впечатляют, – добавлял он, – басовые рожки, красота звучания которых не может сравниться с другими похожими инструментами такого же уровня»<sup>91</sup>.

О выступлениях музыкантов русского рогового хора сообщал читателям журнала *Musée des Familles* и знаменитый французский музыкальный критик Кастиль Блаз, посвятивший русской роговой музыке, впервые завезенной в Париж, пространную статью<sup>92</sup>.



Salle Montesquieu,  
Париж. Гравюра  
1856 года



Оркестр русских  
рожечников.  
Иллюстрация к статье  
К. Блаза, опубликованной  
в журнале *Musée des  
familles*. 1835

Никаких принципиально новых черт к утвердившимся в европейском сознании представлениям об этом музыкальном феномене Кастиль Блаз добавить не смог. Но в завершении публикации подчеркивал: любопытствующая парижская публика сможет по достоинству оценить столь экзотический музыкальный феномен. И замечание

это предельно точно характеризовало тот род внимания, которым наделяли парижане русских исполнителей.

То, что шокировало Лондон, против чего выступали лондонские критики и журналисты, пришлось по сердцу Парижу, наслаждавшемуся в это время любовью ко всему, что несло в себе отблеск «нечеловеческого», превосходящего обычные человеческие возможности, «машинизированного».

С равными любопытством и возбуждением слушали парижане игру «виртуоза, который один дает целый концерт, вдруг играет на гитаре, на флейте, на бубенчиках, привешенных к его шапке, в то же время локтями бьет в барабан, повешенный за спину, а ногами стучит в цимбалы» и слепого толстяка «с <...> собакою, своим гудком, своим бычьим голосом, смешными песнями и рожею, столь уморительною»; музыкантов, затевавших «нестерпимый концерт», бродячих трубадуров, которые «из гуляний делают настоящие музыкальные академии» и белокурых немок, бегающих «из кофейни в кофейную с своими скрипочками, лютнями, мандолинами, арфами, своими голосами Сирен, чтобы занять и восхитить вдруг <...> чувства»<sup>93</sup>...

Русские рожечники – «механические музыканты» – естественно вписывались в диковинно-пеструю музыкальную атмосферу праздного Парижа, входя в ряд самых шумевших впечатлений музыкального сезона.

Казалось бы, реализовались былые планы организаторов гастролей: европейцы наконец-то почувствовали вкус к необычному феномену русской музыкальной культуры; «экзотичность» русской роговой музыки нашла своих слушателей и за пределами империи. Но гармония между европейской публикой и русскими рожечниками была мнимой. Парижане, приходившие на концерт русских музыкантов, ждали от них не звуков, а зрелищ, даруемых проворностью, оборотистостью и определенной странностью манеры игры. До тех пор, пока те были способны удовлетворить эту потребность, французская публика готова была платить деньги за то, чтобы подивиться столь странному музыкальному аттракциону. Однако, по мере того, как посетители салонов и танцзалов привыкали к русским рожечникам, их позам, расположению на сцене, манере исполнения, да и к самому звучанию инструментов, дела оркестра шли все хуже и хуже.

Конечно, подобное положение вещей не могло удовлетворять гастролирующих музыкантов ни в творческом, ни в финансовом отношении. Средства, собиравшиеся на концертах, были ничтожно малы

<sup>91</sup> Цит. по: Материалы Оксфордской библиотеки... Цит.изд.  
<sup>92</sup> Blaze C. Les cors Russes // Musée des familles: Lectures du soir. 1833. November. V. 1. P. 65.

<sup>93</sup> [Помье] Парижские шарлатаны. Чудеса и диковинки. Камер-обскура книг и людей. №11 // Московский телеграф. 1832. Июнь. № 12. С. 235.

и таяли буквально на глазах. Готовность выступать в любых местах и на любых условиях ничего не меняла: время от времени русские рожечники появлялись на знаменитых французских морских курортах, но долго там не задерживались, не видя в том особого финансового смысла. Очевидно, именно в это время в коллективе начался разлад, стала ощущаться угроза распада, превратившаяся в катастрофическую явь, когда выяснилось, что Утермарк, сопровождавший музыкантов на протяжении долгих и нелегких европейских странствий, внезапно покинул коллектив. Исчез ли он один, «увел» ли с собой некоторых исполнителей неизвестно. Непреложным оставался лишь факт того, что ожидать помощи от Утермарка в дальнейшем проведении европейских гастролей рожечников больше было нечего.

Яковлева вспоминала, что в 1834 году они получили письмо от отца из Нью-Йорка. В письме Утермарк сообщал, что «дела его идут плохо». Больше никаких вестей от него не было, из чего семья заключила: после 1834 года ее глава «окончательно пропал без вести»<sup>94</sup>.

О каких делах извещал своих близких Утермарк, было ли это связано с музыкальными инициативами или он решил вернуться к своей инженерной деятельности, пытаясь наладить в Америке производство печей, прославивших его в России, неизвестно. Достоверно можно лишь утверждать, что после бегства Утермарка оркестр русских рожечников, оставшись в Европе, полностью перешел в управление Козлова, который, судя по всему, какое-то время продолжал выступления коллектива и, дотянув время пребывания музыкантов за границей до официально оговоренного срока, к августу 1835 года возвратился в Россию. Сколько рожечников вернулось на родину вместе с ним, на каких основаниях могли некоторые музыканты остаться в Европе установить, видимо, уже невозможно.

Однако история с европейским турне русских рожечников на этом не закончилась.

\*\*\*

В марте 1837 года Гедеонов, уже покинув Москву, заняв должность Директора Санкт-Петербургских Императорских театров, получил Отношение московского уездного суда 2 Департамента за № 2642. Из документа следовало, что мещанин Козлов возбудил против Камергера и Кавалера Гедеонова дело о взыскании с последнего 5.444 руб. асс. в качестве долга за оплату его работы как капельмейстера рогового оркестра.

<sup>94</sup> Воспоминания бывшей камер-юнгферы Марии Александровны... Чит.изд.

Судя по всему, иск оказался для Гедеонова полнейшей неожиданностью. Давно распрощавшийся с некогда столь привлекавшей его идеей, занятый другими инициативами, он поначалу явно растерялся.

Как сообщалось в официальном письме, Козлов, возвратившись из-за границы, первоначально лично обратился к Гедеонову с просьбой «заплатить ему достальные деньги по условию, но он отозвался неимением при себе наличных денег и при получении им оных заплатить»<sup>95</sup>.

Козлов извещал, что тогда он пошел навстречу Гедеонову. Сколько времени прошло с их первой встречи неизвестно. Видимо, какой-то период капельмейстер, все же, ждал обещанной выплаты, но деньги так и не получил. В результате, подчеркивал истец, семейство его было доведено «до чрезвычайной бедности», а сам он решился обратиться в суд, предъявив Гедеонову иск на означенную сумму.

Несложные подсчеты показывают: Козлов исходил из того, что его супруга, согласно контракту, заключенному в сентябре 1830 года, должна была суммарно, за время отсутствия мужа, получить 6.900 руб. асс. (напомним, контракт был заключен на 23 месяца с выплатой супруге Козлова по 300 руб. асс. в месяц). В первые же месяцы действия контракта ей было выплачено Гедеоновым 1.456 руб. асс. Далее выплаты прекратились, в результате чего жена Козлова недополучила в общей сложности 5.444 руб. асс. Эту-то сумму Козлов и требовал взыскать с Гедеонова<sup>96</sup>.

Формально в иске Козлова все было верно. Реально, – все вызвало огромное количество вопросов, чем не замедлил воспользоваться Гедеонов. Спустя два месяца в официальном письме, направленном для разбирательства, он как ответчик заявлял:

«На объявленное при сем прилагаемое отношение Московского Уездного Суда 2-го Департамента об отыскиваемых мещанином Козловым якобы с меня следующих 5.444 руб.: по контракту заключенному 5 сентября 1830 года, ответствую, 1., что мещанин Козлов принял на себя обязанность капельмейстера над хором роговой музыки по условию заключенному 5 сентября 1830 года не с одним мною но совокупно с Губернским Секретарем Утермарком, и платеж положенных Козлову денег по тому же условию назначен также не от одного меня, но вместе с тем же товарищем Утермарком, а потому и всякий его Козлова по сему условию иск /: если бы признан был правильным:/, то должен

<sup>95</sup> Дело Дирекции Императорских театров по службе Директора Императ. Театров Гедеонова Александра Михайловича // ЦГИА. Ф. 497. Оп. 97/2121. Ед. хр. № 5944. Л. 34 об.

<sup>96</sup> Показательно, что о сумме, которую, по контракту Гедеонов был обязан выплачивать самому Козлову, речи в иске не шло, что позволяет предположить: оговоренные 50 руб. асс. за 23 месяца (1150 руб. асс.) капельмейстеру были выплачены.

относиться не к одному ко мне, но и к товарищу моему, – ибо по условию мы один за другого ответственность не обязались. 2) в 10-м пункте помянутого контракта Козлов между прочим обязался находиться постоянно при хоре музыкантов в всех местах, где они будут заняты, и выручаемые при том деньги доставлять ко мне и товарищу моему в сем деле Утермарку, – но противу чего Козлов в бытность свою за границею ко мне ни одного разу ни сколько не доставил, и будучи по 3 пункту того же контракта обязан уведомлять меня о всех беспорядках вообще по вверенному ему хору замеченных – ни разу сего не сделал, а как при том же хоре был и помянутый Утермарк, который пользуясь таковою беспечностью Козлова, а может и по согласию с ним, захватил все суммы и неизвестно куда скрылся, чего при точном исполнении Козловым своих обязанностей конечно бы не случилось; то в сем отношении я сам вправе требовать от Козлова гораздо большего взыскания, и ежели того не делал до сего времени, то единственно из сострадания к его семейству.

Ныне же, когда он простирает свою претензию в деньгах, которые уже вероятно все получил на месте /:ибо отчета от него никакого не представлено:/, и обращает все взыскание на одного меня, оставляя почему-то в стороне товарища моего Утермарка, то и я с своей стороны объявляю что прежде заплатить своей доли не могу, пока не будет представлено Козловым надлежащих по данному ему поручению Отчетов, и вознаграждение тех убытков, какие я имел от растраты сумм, допущенной Козловым чрез недонесения мне в свое время о начинавшихся по содержанию хора беспорядков.

Если же Козлов полагает, что я ему должен, то почему он так долго после своего возвращения в Россию не просил, ибо хотя он и показывает, что в бытностью свою в С.Петербурге по возвращении из-за границы просил он лично от меня помянутых денег, то сие несправедливо, хотя Козлов действительно являлся ко мне, но (? – СЛ) ему денег мне ничего не говорил, равно и с моей стороны на то ему никакого обещания не только не было дано, но и вышеизясненными причинами сие не могло быть и сделано.

Подписал: Тайный Советник и кавалер Александр Михайлович Гедеонов  
14 мая 1837 года»<sup>97</sup>.

Иными словами, признавая существование денежной задолженности, Гедеонов тем не менее отказывался возмещать Козлову искомую сумму, выдвигая в качестве аргументов следующие соображения:

1. Денежные обязательства он брал на себя вместе с Утермарком, и потому все исковые платежи со стороны Козлова должны были бы быть возложены на обоих. Поскольку Гедеонов знает об Утермарке лишь то, что тот «неизвестно куда скрылся»,

принимать на себя обязательства компаньона до выяснения обстоятельств дела он не намерен.

2. Козлов, вопреки условиям контракта, не предоставлял в период своей поездки:

а/ отчеты о деятельности коллектива;

б/ отчеты о покрытии убытков;

в/ денежные средства, которые обязывался «доставлять» по результатам выступлений оркестра.

Как следует из документа, Гедеонов полагал, что если бы он был вовремя оповещен Козловым о трудностях, испытываемых музыкантами, положение дел можно было бы исправить. Но, не имея необходимой информации, не смог повлиять на складывавшуюся ситуацию.

Вывод следовал один: причиной «беспорядков», начавшихся в ходе гастролей, просчетов в содержании оркестра являлось недобросовестное выполнение Козловым взятых на себя контрактных обязательств. А значит капельмейстер сам виноват в происшедшем и даже мог бы подлежать встречному обвинению со стороны Гедеонова, чего тот не сделал «единственно из сострадания к <...> семейству» Козлова.

Аргументы Гедеонова были бесспорными. Скорее всего истец понял это и от дальнейших разбирательств отказался. Хотя зря. Директор Императорских Санкт-Петербургских театров явно лукавил. В частности, в вопросе о делах Утермарка.

Видимо, какая-то информация о бывшем компаньоне у Гедеонова все же была. Он явно что-то знал об Утермарке и, зная это, счел возможным для себя не порывать отношений с его семейством. Более того – оказывать семье беглеца определенную помощь.

В 1834 году, когда семья Утермарка получила от него последнее письмо, его супруга вместе со своей престарелой матерью, свекром и четырьмя малолетними детьми переехала, также как и Гедеонов, в Санкт-Петербург. Дочь вспоминала, что помогли им в том родные по материнской линии, которые поначалу и приютили их в своем доме. Постепенно жизнь семьи наладилась. Жена Утермарка была взята на службу в Императорские театры, то есть под начало Гедеонова, и долгое время давала уроки музыки в театральной дирекции, в Мариинском институте, а также в нескольких частных домах<sup>98</sup>.

Две дочери Утермарка были определены в Санкт-Петербургский Елизаветинский институт, по окончании которого одна из них,

<sup>97</sup> Дело Дирекции Императорских театров по службе Директора Императорских театров Гедеонова Александра Михайловича // ЦГИА. Ф. 497. Оп. 97/2121. Ед. хр. № 5944. Л. 37–37 об., 38.

<sup>98</sup> См. об этом: Воспоминания бывшей камер-юнгферы Марии Александровны... Цит.изд.

Амалия, в 1840 году стала камер-юнгферой<sup>99</sup> Императрицы Марии Александровны. По воспоминаниям Амалии Ивановны, сам Император, знакомясь с ней, вспомнил о ее отце как изобретателе великолепных печей и с удовольствием лично представил девушку членам своей семьи. Сыновья Утермарка<sup>100</sup> были, судя по косвенному упоминанию Амалии Ивановны, определены в Александровский кадетский корпус, открывшийся несколькими годами ранее как учебное заведение для малолетних сирот и сыновей заслуженных воинов дворянского происхождения.

Утермарк явно не был заслуженным воином. Стало быть, сыновья его были оформлены в кадетский корпус как малолетние сироты из семьи, утратившей кормильца. Следовательно, репутация Утермарка оставалась в глазах общества незапятнанной. Иначе трудно допустить, что его дети, – дети человека, «не обладавшего гражданской честью» и, соответственно, не пользовавшегося доверием государства, могли быть приняты в учебные заведения, находившиеся под патронатом членов Императорской фамилии<sup>101</sup>.

Трудно допустить и то, что Гедеонов, понесший из-за Утермарка финансовые потери, согласился бы взять на службу супругу своего бывшего компаньона, столь откровенно обманувшего его.

Что-то в финале этой истории было не так.

Удалось ли Козлову получить какую-то сумму «приватным порядком» в качестве «отступного»; пошел ли Гедеонов на компромисс; прекращено ли было дело, так толком и не начавшись; смирился ли Козлов с недостаточной обоснованностью предъявлявшихся им материальных претензий?

Ясно лишь одно: Козлов официально в жизни Гедеонова после 1837 года не появлялся. Сам же Директор Санкт-Петербургских Императорских театров, справившись со столь неожиданным «эхом» его былых московских инициатив и сохранив лицо, благополучно продолжил свое театрально-административное служение, уверенно поднимаясь вверх по ступеням карьерной лестницы.

<sup>99</sup> Там же. Камер-юнгфера – девушка, присутствующая при одевании Императрицы, Великих Княгинь и Княжен и прислуживающая им. Камер-юнгфера выполняли обязанности горничной, комнатной девушки и прислуги при своей хозяйке. Известно, что впоследствии А.И. Яковлева, будучи одной из приближенных Императрицы, выполняла ее поручения по делам народного просвещения. См.: Бухарев, Свящ. Иоанн. Жития всех святых. М., 2001.  
Цит. по: <http://refitrend.ru/208939.html>

<sup>100</sup> Возможно, одним из сыновей Утермарка был Николай Иванович Утермарк [ум. 1881], сумевший подняться по карьерной лестнице до чина коллежского советника.

<sup>101</sup> См.: Воспоминания бывшей камер-юнгферы Марии Александровны... Цит. изд.

Контрактные документы, финансовые обязательства и переписка по их поводу, подшитые к личному делу Директора Императорских Санкт-Петербургских театров, вполне могли бы быть восприняты просто как любопытный штрих к биографиям Гедеонова, Утермарка и Козлова. Но за сохранившимися бытовыми материалами, связанными с повседневной историей русской музыки и ее представителями, прочитывается другой, более сложный и более знаковый пласт смыслов, мимо которых невозможно пройти.

Выношенный и реализованный Гедеоновым в начале 1830-х годов замысел европейских гастролей русского рогового оркестра явился, невзирая на все просчеты и печальный финал, первой попыткой покорения Европы не музыкантами, сопровождающими выдающееся лицо – дипломата, переговорщика, именитого путешественника-аристократа, члена царской фамилии и т.п., – но самостоятельным коллективом артистов, руководимым наемным русским капельмейстером и действующим под непосредственным патронатом одного из организаторов гастролей. В этом состояла неординарность предпринятого эксперимента с точки зрения его социальной природы, полностью осмыслить значение которой можно только памятуя о реалиях русской музыкальной культуры первой трети XIX столетия и ее немногочисленных героях.

Но у замысла Гедеонова, показавшего себя упорным и увлеченным концертным антрепренером (каковых в России первой трети XIX столетия, кроме него, фактически не было), существовала и другая особенность.

Вопреки традиции, связанной с вполне понятным желанием русских музыкантов, искавших внимания европейской публики, «подстроиться» к ее музыкальным требованиям, Гедеонов попробовал вывести на зарубежный музыкальный рынок продукт очевидно неевропейский, интуитивно именно с этим связав ощущение перспективности своей затеи<sup>102</sup>.

Формально, Гедеонову удалось реализовать исходное намерение. Но, реализованное без учета особенностей времени и пространства,

<sup>102</sup> В этом смысле включение в репертуар сочинений западных композиторов, выполнявшееся, согласно условиям контракта, по требованиям Гедеонова и Утермарка, лишь усиливало основную художественно-смысловую интенцию проекта. Творения Моцарта, Буальде, Миллера акцентировали его «русскость», звуча «здесь и сейчас» как составляющие не европейского, но русского звукового мира, «странного», гулко-го, пустотного, рассчитанного на большие объемы и дальние горизонты. Это ощущение резонировало и с исполнявшимися в публичных концертах «монотонными», как характеризовала их пресса, русскими народными песнями, вызывавшими недоумение и почти скуку. Теми же особенностями отличалось отношение к русскому роговому оркестру, появлявшемуся на танцевальных вечерах и городских балах.

оно обернулось очевидным провалом, уроки которого сам Гедеонов бесспорно учел в своей дальнейшей деятельности.

Он был прав, рассчитывая на то, что роговое искусство способно дарить слуховое наслаждение звучанием дивных акустических «пустот»<sup>103</sup>, глубоких низов, величественного многозвучия. Но, в конечном итоге, наслаждение это оказалось для европейской публики не столь сильным как предполагалось: укорененный в подсознании европейцев опыт восприятия органного искусства «погасил» остроту впечатлений, не дав возможности поразить публику тем эффектом величия и мощи, который так удивлял и радовал на родине.

Он был прав, полагая, что музыканты, месяцами, годами отработавшие навыки игры в роговом оркестре, не смогут не поразить зарубежных слушателей своим мастерством. Но поразили они мастерством не творческого порядка, а ремесленной сноровкой, «забавностью», питавшейся визуальными впечатлениями от фигуры музыканта, в одиночку управляющегося с неповоротливыми инструментами: в пору господства виртуозного исполнительства Паганини и Шопена, европейцы видели существо мастерства инструменталиста совсем в другом, нежели в том, что предлагали им русские музыканты.

Он был прав, ожидая, что европейское турне русских рожечников должно приносить прибыль<sup>104</sup>. Но незнание конъюнктуры на ниве свободного европейского концертирования, особенностей европейской ценовой политики в сфере культурного досуга, привели к постепенному снижению исходного «градуса» гастрольной деятельности русского рогового оркестра, разброду в самом коллективе и, по всей вероятности, его распаду.

Но все это были частные просчеты проекта Гедеонова. Главная же его ошибка состояла в том, что, выбрав верный козырь в большой игре на европейском музыкальном пространстве, сделав упор на «русскость», он поставил не на ту карту. Роговой оркестр и ожидания большой европейской публики не совпали друг с другом. Было ли это связано с природой рогового искусства, воспринятого европейцами

<sup>103</sup> Утрату навыков современников к восприятию чистоты тона чутко ощущал Глинка. Привыкший к звучанию глубоких обертонов, он отмечал изменения самой «слуховой настройки» времени, связывая это, как композитор-практик прежде всего с новациями в конструкции инструментов. Уже в конце своего жизненного пути, размышляя о прошедшей инструментальной революции, композитор замечал, сколь велико ныне страдание «музыкальных ушей» от тех «неверных, противных звуков, которыми теперь нас нещадно угощают».

<sup>104</sup> Глинка М. Записки... Цит. изд. С. 109.  
Если допустить, что вскользь брошенная Гедеоновым фраза об Утермарке, который скрывается, захватив все суммы, имела под собой определенные основания, то значит таковые суммы, все же, существовали, а, значит, определенный доход в европейских гастролях музыкантов был. Хотя бы в первое время.

как своеобразный анахронизм или, напротив, косностью слуха самой зарубежной публики, не сумевшей расслышать особую красоту звучания рогового хора, – вопрос, рассмотрение которого уведет далеко от темы настоящей статьи.

Однако даже с учетом допущенных ошибок, просчетов, недоработок нельзя не признать: инициатива Гедеонова, поддержанная и воплощенная в жизнь Утермарком и Козловым, имела колоссальное значение. История музыкальной культуры России знает всего два в чем-то аналогичных проекта: в высшей степени успешные зарубежные гастроли Д.А. Агренева-Славянского с его Славянской хоровой капеллой и дерзкий триумф европейских сезонов С.П. Дягилева. Ясно, что эти инициативы кардинально различаются по своей художественной значимости. Но сама идея – открыть перед европейцами инакость мира русской музыкальной культуры с его роскошной избыточностью сил, колорита, красок — была в этих опытах сходной. И, судя по всему, Гедеонов стал первым, кто увидел в ее реализации ключ к достижению конкурентоспособности отечественных концертантов в Европе.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 Бовыкин А. Русская печь с очагом и печи И.Г. Утермарка на Дворцовой Телеграфной станции в Петергофе (Из истории печного отопления в России). <http://www.pechsovet.ru/articles/russkaya-pech-s-ochagom-i-pechi-i.g.-utermarka-na-dvorcovoy-telegrafnoy-stancii> Дата обращения 01.03.2016.
- 2 Бухарев, свящ. Иоанн. Жития всех святых. М., 2001. Цит. по: <http://refrend.ru/208939.html>.
- 3 Воспоминания бывшей камер-юнгферы Марии Александровны // <http://therussiannobility.rusff.ru/viewtopic.php?id=854>.
- 4 Глинка М. Записки // Михаил Глинка. Литературное наследие. Том I. Автобиографические и творческие материалы / Под ред. В. Богданова-Березовского. Л.; М., 1952.
- 5 Гоголь Н. Собр. соч.: В 7 тт. М., 1966—1977. Т. 7.
- 6 Голицына Н. Княгиня Н.И. Голицына о польском восстании 1830—1831 г. / Пер., публ., [предисл. и примеч.] Е. Л. Яценко // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII—XX вв. Альманах. М., 2004 [Т. XIII].
- 7 Греч А. Музыка в русской усадьбе // Русская усадьба. 1988. Вып. 4. [http://www.booksite.ru/usadba\\_new/world/16\\_4\\_02.htm](http://www.booksite.ru/usadba_new/world/16_4_02.htm).
- 8 Долгоруков П. Российская родословная книга. (б/м). 1854. Электронный доступ <http://rodoslovnaya.org/ru/wiki/directories/personalpagefilter/page/16/fl/%D0%A3>.
- 9 Лащенко С. Директор Императорских театров А.М. Гедеонов: московские истоки Санкт-Петербургской театрально-административной карьеры / Искусство музыки: теория и история. 2012. № 5 // <http://sias.ru/publications/magazines/musik/authors/3724.html>
- 10 Липаев Ив. Оркестровые музыканты. Исторические и бытовые очерки // Русская музыкальная газета. 1903. № 12.
- 11 Материалы Оксфордской библиотеки (Oxford University Press): Русские роговые оркестры (Russian Horn Bands). Электронный источник: <http://www.horns.ru/mediakit/Oxford> Дата доступа 15.02. 2015
- 12 Миркис С. Указатель проектов печей и каминов, опубликованных в России за последние 100 лет. СПб., 2002.
- 13 Перепелицын П. История музыки в России с древнейших времен и до наших дней. СПб.; М., 1888. С. 96.
- 14 Петрушанская Е. Михаил Глинка и Италия. Загадки жизни и творчества. М., 2009.
- 15 Писняк Г. Восточнославянская народная инструментальная музыка. Могилев, 2007.
- 16 Плужников К. Николай Иванов, итальянский тенор. СПб., 2006.
- 17 [Помье] Парижские шарлатаны. Чудеса и диковинки. Камер-обскура. № 11 // Московский телеграф. 1832. Июнь. № 12.
- 18 Савин О., Тюстин А. Кошкарлов (Кашкаров) Иван Федорович / Пензенская энциклопедия. М., 2001.
- 19 Свод Законов Российской Империи повелением Государя Императора Николая I составленный. Издание 1857 г. // <http://www.runivers.ru/bookreader/book388229/#page/1/mode/1up> Дата обращения 04.12. 2014.
- 20 Струве Г. Русский европеец. Материалы для биографии и характеристики князя П.Б. Козловского. Сан-Франциско, 1950.
- 21 Тышко С., Мамаев С. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Часть II. Глинка в Германии или Апология романтического сознания. Киев, 2002.
- 22 Финдейзен Н. Роговая музыка в России // Музыкальная старина. Сборник статей и материалов для истории музыки в России, изданный Ник. Финдейзеном. Выпуск 11. СПб., 1903.
- 23 Яцевич А. Крепостной Петербург пушкинского времени. Л., 1937 // [www.agitclub.ru](http://www.agitclub.ru).
- 24 Blaze C. Les cors Russes // Musée des familles: Lectures du soir. 1833. November. V. 1. P. 65.
- 25 Clive P. Beethoven and His World: A Biographical Dictionary. Oxford University Press, 2001.
- 26 Clive P. Brahms and His World: A Biographical Dictionary. Lanham, Maryland. Toronto. Oxford, 2006.
- 27 Cross A. The Land of the Romanovs; an Annotated Bibliography of First-Hand English-Language Accounts of the Russian Empire (1613—1917). Open Book Publishers. 2014.
- 28 Dickens' Country. A Guide to 19th Century London and Kent. <http://www.digitaldickens.com/content.php?id=75>.
- 29 Dorow, Dr. Wilhelm. Fürst Kosloffsky. Kaiserlich russischer wirklicher Staatsrath, Kammerherr des Kaisers, ausserordentlicher Gesandter und bevollmächtigter Minister in Turin, Stuttgart und Karlsruhe... Leipzig, 1846.
- 30 From the F sharp of the Russian Imperial Horn Music (To the Editor of the Harmonicon) // The Harmonicon. 1824. XVIII. June.
- 31 Hamburger Nachrichten. 1830. No. 262. 4 November.
- 32 Lempa H. Beyond the Gymnasium: Educating the Middle-Class Bodies in Classical Germany. Lexington, 2007.
- 33 Nayder L. The Other Dickens: a Life of Catherine Hogart. Cornell University Press, 2012.
- 34 Russian Horn Music // The Tatler: A Daily Paper of Literature, Fine Arts, Music and Stage... V. 2. 1831. Wednesday, January 5.
- 35 Russian Hunting Music by Jaroslaw de Zielinski. The Musical Quarterly Vol. 3, No. 1 (Jan., 1917). P. 59. —[http://www.jstor.org/stable/738003?seq=8#page\\_thumbnails\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/738003?seq=8#page_thumbnails_tab_contents).
- 36 Seaman G. An Outline of Eighteenth-Century Russian Music // Man and Nature / L'homme et la nature, vol. 5, 1986, p. 165—176. <http://www.erudit.org/revue/man/1986/v5/n/1011860ar.pdf>.
- 37 Tarr E.-H. East Meets West: The Russian Trumpet Tradition from the Time of Peter the Great to the October Revolution, with a Lexicon of Trumpeters Active in Russia from the Seventeenth Century to the Twentieth. Pendragon Press, 2003. P. 36.
- 38 Wesley S. The Letters of Samuel Wesley: Professional and Social Correspondence, 1797—1837. <https://books.google.ru>.
- 39 Willetts P. The Ayrton Papers. Music in London? 1785—1858 // British Library Journal. <http://www.bl.uk/eblj/1980articles/pdf/article2.pdf>.
- 40 The Argyll Rooms. <http://www.mysteriousbritain.co.uk/england/greater-london/hauntings/the-argyll-rooms.html>.

## ИЛЛЮСТРАТИВНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ

- 1 [http://apograf.ru/usadba\\_marfino/](http://apograf.ru/usadba_marfino/)
- 2 <http://collections.vam.ac.uk/item/O1246215/russian-horn-music-sheet-music-thomas-welsh/>
- 3 <http://www.historytoday.com/nicholas-storey/prince-dandies#sthash.xPNKjdS7.dpuf>

## АРХИВНЫЕ ДОКУМЕНТЫ

- 1 Дело Дирекции Императорских театров по службе Директора Императ. Театров Гедеонова Александра Михайловича // ЦГИА. Ф. 497. Оп. 97/2121. Ед. хр. № 5944.