

УДК 792.8

ПЕРВЫЙ СОЛИСТ ВТОРОГО ПЛАНА: ТАНЦОВЩИК ПЕТЕРБУРГСКОЙ БАЛЕТНОЙ ТРУППЫ ЭЖЕН ГЮГЕ

*Федорченко О. А.*¹

¹ Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 191011, Россия.

Французский танцовщик Эжен Гюге (Eugène Huguet, 1821–1875) посвятил русскому балету более двадцати лет. Он был ангажирован в петербургскую балетную труппу в качестве ведущего солиста, по окончании исполнительской карьеры преподавал в Театральном училище. Гюге принимал участие практически в каждой знаковой петербургской премьере 1850-х годов, однако, до сих пор он не попадал в поле зрения исследователей (за исключением незначительных упоминаний в исследованиях В. М. Красовской и Ю. И. Слонимского). В настоящей статье, написанной по материалам периодической печати и личного дела артиста, хранящегося в Российском государственном историческом архиве, предпринята попытка рассмотреть и проанализировать исполнительскую деятельность Эжена Гюге в Санкт-Петербурге. Автор видит причину невнимания к фигуре Эжена Гюге в утвердившемся в балетоведении взгляде на идеального танцовщика эпохи романтизма, подразумевающим гармоничное сочетание высокой исполнительской техники и актерского мастерства. Между тем Гюге, выступавший в дивертисментных номерах, был «просто» виртуозным танцовщиком и партнером балерины.

Ключевые слова: Эжен Гюге, Жюль Перро, петербургский балет, романтический балет, история балета.

Благодарности: Благодарю Мариуша Водзицки, сообщившего ценные сведения о деятельности Гюге в Европе; К. Э. Лебедеву — за перевод с французского языка некоторых документов из личного дела танцовщика.

THE FIRST SOLOIST OF A SECOND OUTLINE: DANCER OF THE ST. PETERSBURG BALLET COMPANY EUGÈNE HUGUET

*Fedorchenko O. A.*¹

¹ Russian Institute for the History of the Arts, 5, St. Isaac's Square, Saint-Petersburg, 190000, Russian Federation.

A French dancer Eugène Huguet (1821–1875) devoted more than twenty years to Russian ballet. He was engaged to the St. Petersburg ballet troupe as

a leading soloist, at the end of his performing career he taught at the Theater School. Huguet took part in almost every iconic St. Petersburg premiere of the 1850s, but until now he has practically not come to the attention of researchers (with the exception of minor mentions in the studies of V. M. Krasovskaya and Yu. I. Slonimsky). In this article, written on the materials of the periodical press and the personal file of the artist, stored in the Russian State Historical Archive, an attempt is made to review and analyze the performance activities of Eugene Huguet in St. Petersburg. The author sees the reason for the lack of attention to the figure of Eugene Huguet in the view of the ideal dancer of the era of romanticism, which has been established in ballet studies, which implies a harmonious combination of high performing technique and acting skills. Meanwhile, Huguet, who performed in divertissement numbers, was “simply” a virtuoso dancer and partner of a ballerina.

Keywords: Eugène Huguet, Julle Perrot, St. Petersburg ballet, romantic ballet, ballet history.

Имя французского танцовщика Эжена Гюге, посвятившего русскому балету более двадцати лет, что называется, «на слуху». Известно, что в 1850-е годы он был солистом петербургской балетной труппы, демонстрировал отличную исполнительскую технику. Высоко оценена его деятельность в петербургском Театральном училище в 1850–60-е годы; имена ведущих русских балерин Екатерины Вазем и Евгении Соколовой, учениц Эжена Гюге, говорят о его незаурядном педагогическом таланте. Но это общеизвестные факты, о которых можно прочесть и в Википедии. Если же задаться вопросами, в каких балетах блистал Гюге, в каком имел самый большой успех, чьи педагогические традиции он передавал своим ученицам в балетных классах училища, то на них вряд ли кто-то сможет дать ответы: в нашей истории балета есть образ хорошего танцовщика и талантливого педагога, и всё... Гюге — «известный незнакомец».

Вопреки значительной роли, которую он сыграл в истории петербургской балетной труппы как танцовщик и педагог, литературы о нем практически нет. В частности, его имя отсутствует в отечественных энциклопедиях «Балет» (1981) и «Русский балет» (1997), нет его и в зарубежных энциклопедиях. Дореволюционные историки балета А. Плещеев [1] и С. Худеков [2] о Гюге упоминают кратко. Не удостоился он внимания историка отечественного и европейского балета Веры Красовской [3; 4]. Не вызывал он интереса и у европейских балетоведов: о Гюге не упоминал Айвор Гест в своих трудах по истории английского и французского балета эпохи романтизма [5; 6], его имени нет в новейших исследованиях Лауры Ормигон [7], Бенедикт Жаррас [8], Надин Мейснер [9].

Самая развернутая информация о Гюге содержится в двухтомнике «Материалы по истории русского балета» под редакцией М. Борисоглебского [10], где кратко изложено содержание личного дела Гюге, хранящегося в фонде Дирекции Императорских театров. В представленном очерке постараемся охарактеризовать первого солиста петербургской балетной труппы, 200-летие которого приходилось на недавний 2021 год.

Эжен Гюге отдал России двадцать один год своей достаточно короткой 54-летней жизни. В том, что французский танцовщик был обделен вниманием отечественных историков балета, нет ни злого умысла, ни пренебрежения его творчеством. Расцвет исполнительской деятельности Гюге пришелся на 1850-е годы, когда в петербургской труппе работали такие харизматические танцовщики и артисты, как Христиан Иогансон (с 1841 года), Мариус Петипа (с 1847-го) и Жюль Перро (с 1848-го). Эти три танцовщика негласно разделили между собой художественные амплуа: Иогансон доминировал в ролях лирического и благородного плана, Петипа исполнял главные танцевально-драматические партии, Перро на премьерский репертуар не претендовал и выходил в танцевально-игровых ролях второго плана. Гюге в этой блестящей компании отвечал за виртуозные танцы: его уделом были многочисленные вставные *pas de deux* и *pas de trois*, которые, чуть притормаживая действие балетов, позволяли зрителям оценить невероятные технические трудности, выше которых, как тогда писали, «не может идти балетное искусство». В этом и кроется одна из причин, почему собственно биография и творчество Гюге не стали предметами изучения: в его репертуаре не было ролей, которые бы позволили говорить о нем как о танцовщике-актере. Ведь «полноценный» танцовщик должен сочетать в себе уверенную технику и актерский дар. Гюге же довольствовался отточенной техникой и репутацией виртуоза и на роли с актерским содержанием не посягал (хотя, возможно, он и хотел бы выйти в игровой партии, но ему никто их не поручал и не предлагал).

Эжен Гюге приехал в Россию в январе 1848 года. Его русская служба началась с момента пересечения границы 18 января 1848 года [11, л. 1]. Предварительно заключенным во Франции контрактом место его службы не оговаривалось: «Дирекции представляется [право. — О. Ф.] оставить его на службе при С. Петербургских театрах или отправить к Московским» [11, л. 1]. По прибытии в Петербург, вероятно, состоялся «просмотр», после которого директор А. М. Гедеонов принял окончательное решение: «[Гюге. — О. Ф.] Оставлен он мною при здешней дирекции за усмотрение его таланта» [11, л. 1]. Эта фраза свидетельствует о том, что Дирекция Императорских театров считала, что петербургская балетная труппа, несмотря на присутствие в ней Христиана Иогансона и Мариуса Петипа, нуждается в еще одном классическом солисте.

Все трое — Иогансон, Петипа и Гюге — были почти ровесниками. Иогансону в 1848 исполнился 31 год, и он был полон сил; 30-летний (в 1848 году) Петипа, хотя считался 26-летним¹, также находился в зените славы. Гюге приехал в Россию в год своего 27-летия (он родился в 1821-м).

Иогансон и Петипа представляли разные хореографические школы: первый — датскую, второй — французскую. Художественная «родословная» Гюге неизвестна: даже Л. Блок, известная скрупулезным и дотошным изучением исторических источников, вынужденно констатировала: «Чей ученик Гюге, нам установить не удалось» [12, с. 316].

Со временем обнаружились материалы, позволившие восстановить отдельные эпизоды европейского периода деятельности артиста. К примеру, новые материалы к творческой биографии Эжена Гюге на одной из конференций Российского института истории искусств в 2022 году представил в докладе Мариуш Водзицкий². Исследователь, в частности, установил, что Гюге происходил из театральной семьи: его отец в 1820-е годы служил балетмейстером и был постановщиком мелодрам (*maître des ballets et chargé de la mise en scène des mélodrames*) в лионском Театре Селестинцев (*Théâtre des Célestins*, Lyon). В том же театре со второй половины 1820-х годов в ролях «молодых любовниц» выступала Mariette Huguet (скорее всего, мать Эжена Гюге). В конце 1820-х семья Гюге переехала в Париж: в 1828 году имя Гюге-отца, сначала как режиссера эпизодов (*régisseur pour la mise en scène*), а с сезона 1828/1829 — как главного режиссера (*régisseur-général*), появляется на афишах парижского театра «Амбигю-Комик» (*Ambigu-Comique*). Вполне возможно, что первым педагогом Эжена Гюге был отец. С 1834 по 1839 год Эжен Гюге посещал балетные классы Парижской оперы. В сезоне 1843/44 годов 22-летний Эжен в качестве второго танцовщика выступал на сцене Большого театра (*Grand Théâtre de Lyon*) в Лионе и принимал участие в премьере «Девы Дуная», за которое удостоился упоминания в рецензии (*La Fille du Danube // Le Salon musical*. 1843. 23 Nov.): «Первое представление “Девы Дуная”, балета Тальони на музыку Адана³, состоялось в прошлый вторник при почти полном зале: несмотря на прекрасные декорации, изысканную постановку, чрезвычайно хороший сюжет автора дю Шале (*du Chalet*), несмотря на явный и признанный

¹ Известно, что он уменьшил свой возраст на четыре года.

² Водзицкий М. Танцовщик Эжен Гюге (Huguet): европейский период: доклад, сделанный 1 декабря 2022 г. в Российском институте истории искусств, СПб в рамках III Историкомедведческих чтений «Драма. Опера. Балет». Цитаты из европейской прессы приводятся со скриншота презентации, сопровождавшей доклад г-на М. Водзицкого, перевод К. Э. Лебедевой.

³ В тексте рецензии написано «Adam», в переводе мы используем устоявшееся в отечественной традиции написание имени композитора как «Адан».

талант мадемуазель Валентин (Valentine) и д'Иларио (d'Hilariot), мадам Аппиани (Appiani) и месье Гюге (Huguet), успех этого балета сомнителен». В 1844-м Гюге выступал в неапольском театре Сан Карло, где, по словам английского критика, «приобрел хорошую репутацию...» В феврале – марте 1845 года танцовщик был ангажирован в Лондон, в театр Друри Лейн (Drury Lane Theatre), где участвовал в премьере «Данаиды» (*Les Danaïdes*, 4 февраля). Осенью 1846 года Гюге вновь выступал на этой сцене в дуэте с 16-летней балериной Софией Фуоко (Sofia Fuoco). По словам Мариуша Водзицкого, изучившего английскую прессу, Гюге в Лондоне называли «новой звездой <...>, молодым танцовщиком, у которого больше достоинств, чем репутации».

Из этого следует, что в Россию прибыл весьма опытный солист, зарекомендовавший себя успешными выступлениями в европейских театрах. Решением оставить Гюге в Петербурге дирекция укрепляла мужской состав первых танцовщиков (но не очень понятно, в каких спектаклях предполагалось занять новое «приобретение»).

Сезон 1847/48 годов не был для балета слишком продуктивным, несмотря на успешные премьеры балетов «Пахита» и «Сатанилла», в которых блистательно выступил Мариус Петипа. Всего за сезон было дано двадцать пять балетных представлений, из которых тринадцать пришлось на «Пахиту»⁴.

Гюге был принят в петербургскую труппу на положение «первого танцора во всех родах, и в ролях мимических, в сем качестве танцовать во всех балетах, дивертисментах» [11, л. 8] с размером жалованья в 2000 рублей серебром [10, с. 366], ежегодным полубенефисом, сроком на три года. Заметим, что Дирекция Императорских театров «оценила» Гюге даже несколько выше Петипа: их жалованье было одинаковым (Петипа по контракту получал 8000 франков, составлявшие в пересчете 2000 серебряных рублей). Но с Гюге контракт заключили сразу на три года, до 1851-го, между тем как с Петипа (который не мог предъявить большое количество отзывов о себе в европейской прессе) до 1853-го контракты заключались лишь на год.

Несмотря на то, что Гюге прибыл в Россию в январе 1848 года, его дебют состоялся лишь спустя четыре месяца. На первый взгляд, — ничего страшного, ведь и Мариус Петипа впервые вышел на петербургскую сцену через четыре месяца после приезда. Но Петипа прибыл, когда театральный сезон уже закончился, т. е. в конце мая, а Гюге стал артистом Императорских театров в разгар театрального сезона. Поскольку ко времени приезда все выступления в балетах уже были распределены между Иогансоном и Петипа (зимний сезон

⁴ Репертуар состоял всего лишь из пяти наименований: помимо двух названных премьер зимой 1847/48 годов, давали «Пери» (четыре спектакля), «Жизель» (два представления) и «Мельников» (два представления) [13, с. 139].

заканчивался 22 февраля), Гюге пришлось ждать открытия театров после Пасхи, которую в России в 1848 году праздновали 10 апреля.

Эжен Гюге впервые предстал перед русскими зрителями 9 мая 1848 года в опере М. Глинки «Жизнь за царя»: он исполнил классическое *pas de deux* в сцене бала в паре с Анастасией Яковлевой. Если сравнивать все отклики на выступления Гюге в России в качестве танцовщика на протяжении всей его деятельности, то обнаружится, что самые развернутые пассажи отечественных историков балета и хроникеров были посвящены его дебюту. Правда, речь не шла о талантах нового артиста или его исполнительском мастерстве. Главной темой дебюта Гюге стал... испанский костюм: «Для первого опыта ему дали протанцевать *Pas de deux* в испанском костюме... Можно себе представить, как кстати был испанский танец в стане польских воинов» (Вольф) [14, с. 133]; «Е. Гюге дебютировал в классическом *pas de deux* в опере “Жизнь за царя”, во время бала. Мне кажется, что тут излишни всякие комментарии» (Плещеев) [1, с. 155]; «Дебютировал на Мариинской сцене 7 мая 1848 в опере “Жизнь за царя”, причем исполнял танцы в испанском костюме» (Борисоглебский) [10, с. 366]. Даже В. Красовская не смогла удержаться и повторила слова А. Вольфа о пресловутом испанском костюме [3, с. 208].

Раз всех историков так задел этот испанский костюм, выскажем предположение, что это был собственный костюм Гюге, который он привез для своих выступлений на петербургской сцене из Франции⁵. Вполне вероятно, Гюге заказал его, имея в виду «испанский» репертуар петербургского Большого театра (балеты «Пахита» и «Сатанилла», испанские танцы из опер (например, болеро из «Фенеллы») и дивертисментов. Таким образом, «тот самый испанский костюм» Эжена Гюге свидетельствует, что артист рассчитывал исполнять ведущие афишные партии текущего репертуара.

Сам дебют прошел вполне удачно. Нам удалось обнаружить рецензию в «Северной пчеле», где строгий Рафаил Зотов отметил наличие у танцовщика «легкости и апломба», зафиксировал благожелательный прием публикой: «...г. Гюге очень понравился и был два раза вызван...», «Это весьма приятное приобретение для нашей прекрасной балетной труппы» [15, с. 425].

Дальнейшее положение (и продвижение) в труппе солиста во многом зависело от союза с балериной. Но тут Гюге не повезло: балерины были «разобраны». Мариус Петипа быстро стал постоянным партнером примы Елены Андреевны. Приехавшей осенью 1848 года Фанни Эльслер «достался» Христиан Иогансон.

⁵ В то время еще не существовало единого художественного оформления спектакля, и артисты часто шили сами себе костюмы по своему вкусу. Вспомним, что Мариус Петипа перед приездом в Петербург заказывал в Париже у одного из лучших театральных портных роскошный (и дорогой) костюм для выступления в балете «Жизель» (за который он, кстати, далеко не сразу рассчитался) (см. об этом: [16, с. 82; 90–91]).

Из балерин «незанятой» оставалась лишь одна Татьяна Смирнова (по мужу Невахович), ровесница Гюге. Соперница Андреяновой по сцене, Смирнова «творчески воспринявшая принципы тальониевского романтического стиля» [3, с. 246], считалась лучшей русской исполнительницей главных партий в балетах «Сильфида» и «Тень» (разумеется, после Марии Тальони). Она и стала партнершей-балериной Эжена Гюге. Вскоре, в ее бенефис 3 декабря 1848 года, Гюге станцевал со Смирновой в двух балетах: «Мечта художника» и во втором акте «Сильфиды». Если в «Мечте художника» он вышел лишь в финальном радостном галопе, то в «Сильфиде» исполнил одну из важнейших мужских романтических партий — роль Джеймса. Пусть это был только второй акт, в котором главный герой преследовал свою мечту в зачарованном лесу, но роль сулила перспективы и однозначно указывала на неоспоримый лирический дар нового приглашенного артиста. Хотя у исследователя творчества Мариуса Петипа Марины Ильичёвой есть другое мнение: она считает, что «Гюге оказался хорошим танцовщиком героического амплуа» [16, с. 129] (правда, исследователь не уточняет, на основании каких данных и анализа каких ролей был сделан этот вывод).

Татьяна Смирнова ценила своего партнера. В следующий бенефис танцовщицы в 1849 году в балете «Тарантул» Смирнова и Гюге исполнили *Pas de deux*, названное «очень хорошим» [17, с. 126]. Дуэт Смирновой и Гюге отличался редкой гармонией: русские критики отмечали замечательные партнерские достоинства танцовщика. В его руках балерина чувствовала себя уверенно, поддержки казались безуильными и создавали иллюзию парения артистки в воздухе. Журналисты описывали «воздушные полеты г-жи Смирновой, которая выполняла их со всегдашним искусством» [18] в дуэте с Гюге. И пусть похвала относилась к вставному *Pas de deux* во втором акте балета «Тщетная предосторожность», но она ярко характеризует исполнительские качества Гюге в дуэтом танце: он умело скрывал технические моменты, делая незаметным участие танцовщика в подержках и выдвигая балерину на первый план. В другом дуэте, в балете «Тарантул», Гюге, напротив, подчеркнул чеканную технику балерины и ее уверенные вскоки на пальцы: «Г-жа Смирнова <...> смело и твердо становится на носки» [19]. Вероятно, неявная, но значительная поддержка партнера придавала танцовщице уверенности в движениях на пальцах.

Смирнова и Гюге недолго танцевали вместе: исполняемый балериной репертуар в конце 1840-х – начале 1850-х годов практически всегда исключал присутствие партнера. Так, на премьере «Эсмеральды» Перро поручил ей вторую женскую партию (Флер де Лис), но отказал в дуэте: невеста Феба исполнила только одну сольную вариацию на балу в честь собственной помолвки. В «Питомце фей» Смирнова исполнила партию Розовой феи, хореографическое

решение которой также не подразумевало дуэтного танца. В «Жизели» Смирнова солировала в партии повелительницы виллис Мирты. В 1854 году танцовщица вышла на пенсию и покинула сцену. Других балерин для Эжена Гюге не было: все приглашенные в Санкт-Петербург звездные гастролерши танцевали с премьерами труппы — Иогансоном или Петипа.

После ухода со сцены Татьяны Смирновой Гюге стал партнером первой солистки Зинаиды Ришар. Их роднило многое — уверенная техника, победная манера исполнения, любовь публики и... отсутствие афишных ролей: репертуар Ришар и Гюге составляли разнообразные классические *pas de deux* и *pas de trois*. В них танцовщики демонстрировали чудеса виртуозности, скрываемые критиками за похвалами «ловкость», «уверенность», «бойкость», которые с полным правом можно отнести и к дуэтному танцу, и к исполнению вариаций: «Г-жа Ришар в *pas de deux*, которое она танцевала с г-м Гюге, выказала свойственную ей ловкость» (цит. по: [20, с. 43]). В рецензиях часто упоминается концертное *pas de deux*, которое Гюге и Ришар исполняли на бенефисах коллег; в статьях, как правило, лишь называли имя Эжена как партнера и хвалили «отчетливость» [21] танцев Зинаиды. Однако и этот дуэт просуществовал недолго: в 1856 году Зинаида Ришар взяла отпуск для выступлений в Париже и в родную труппу уже не вернулась. Гюге вновь остался без постоянной партнерши.

В 1855 году состоялась премьера балета Жюль Перро «Армида». Заглавную роль в нем исполнила Фанни Черрито, балерина «не первой молодости» [22, с. 224], а рядом с ней в партии Амура выступила воспитанница Театрального училища Марфа Муравьёва. Юную балерину заметили, и она стала появляться в репертуарных спектаклях петербургского Большого театра в сольных вариациях и отдельных небольших ролях. Вскоре ей доверили выступить во вставном *pas de deux* второго акта в «Фаусте», где будущая звезда русского балета должна была продемонстрировать, помимо виртуозной техники в вариации, и талант в дуэтном танце. До Муравьёвой в этом *pas de deux* блистала Зинаида Ришар. «Опекать» неопытную балерину доверили Эжену Гюге: он был постоянным исполнителем этого номера, а потому должен был внушить уверенность дебютантке. Дебют был признан удачным, в расточаемых Муравьёвой похвалах не затерялось и имя ее партнера, от которого зависела добрая половина успеха: «Перл русского балета, обещающий весьма многое, г-жа Муравьёва, танцевала *Pas de deux* с г. Гюге и справедливо заслужила рукоплескания» (цит. по: [20, с. 144]). Несколько дней спустя они вновь выступили в этом *pas de deux* в бенефисе драматической актрисы Владимировой, и, по словам рецензента «Санкт-Петербургских ведомостей», их дуэт был так хорош, «что на него нельзя насмотреться» [23].

Гюге стал постоянным партнером Марфы Муравьёвой во второй половине 1850-х годов. Несомненно, то был удачный союз: опытный танцовщик опекал начинающую балерину, техника которой, как отмечали критики,

еще формировалась. Чуткость Гюге в дуэтном танце позволяла юной Муравьевой чувствовать себя уверенно в сложных адажио, где артист «заставлял» парить танцовщицу в воздушных поддержках, скромно оставаясь в тени. Строки рецензентов, зафиксировавших в танцах Муравьевой «что-то воздушное» (цит. по: [20, с. 271]), несомненно, относятся и к партнерским достоинствам Эжена Гюге. Именно в дуэте с французом русская балерина сделала свои первые шаги к европейской славе.

Эжен Гюге зарекомендовал себя исключительно как танцовщик-солист. В этом статусе развивалась его деятельность на сцене петербургского Большого театра. Афишных партий, т. е. в тех, где его имя значилось в списке ролей, за все время исполнительской карьеры Гюге в России обнаружилось пять: упоминавшийся выше Джеймс в «Сильфиде»; Крестьянин, жених подружки Лиды, в возобновленном Петипа балете Филиппо Тальони «Лидя, швейцарская молочница» (1849); сторож замка на премьере «Своенравной жены» (1850). Чуть позже (1854) в этом же балете он выступил в роли Слепого старика, который оказывался волшебником и устраивал главную интригу балета, переменяя местами героинь. А в буффонадном балетике «Балетмейстер в хлопотах» (1851) он, вместе с Христианом Иогансоном и Мариусом Петипа, исполнил роль... самого себя (роли всех троих в афише обозначались как «Первые танцовщики»).

Список балетов, в которых Эжен Гюге танцевал соло, обширен. Он включал следующие спектакли: «Мечта художника», «Эсмеральда», «Тщетная предосторожность», «Тень», «Жизель», «Своенравная жена», «Фламандская красавица», «Наяда и рыбак», «Балетмейстер в хлопотах», «Пахита», «Фауст». Как правило, он исполнял там *pas de deux* или *pas de trois*, реже — участвовал в более многофигурных композициях, как, например, *pas de cinq* в «Наяде и рыбаке». Но все эти хореографические ансамбли никак не влияли на сюжетное развитие балета и являлись номерами дивертисментов.

Журналисты того времени редко обращали внимание на мужское исполнительство: мужской танец, наполненный виртуозными трудностями, самоценный как объект «чистого» искусства, не привлекал внимания рецензентов, если он не развивал действие. Порой критики, писавшие о спектакле, похвалив балерину, вообще не называли фамилии исполнителя главной партии, что уж говорить о танцовщике, который вышел на сцену в одной бравурной вариации... Поэтому найти имя Гюге на страницах русской периодической печати, пусть даже в беглом перечислении фамилий танцовщиков, принимавших участие в дивертисментных номерах, — большая удача.

Тем не менее таких упоминаний нами обнаружено достаточно. Похвалы в адрес Гюге-танцовщика регулярно появлялись на страницах петербургских газет. В «Жизели» он исполнял «крестьянское» *pas de deux* вместе с Анаста-

сией Яковлевой. Посвятив танцовщице несколько хвалебных строк, критик «Санкт-Петербургских ведомостей» назвал и фамилию Гюге, присовокупив, что по-прежнему остается «при своем прежнем [благожелательном. — О. Ф.] мнении» [24] о нем. В балете «Тень» «*Pas de trois* г-жами Яковлевой, Ришар и г. Гюге было исполнено превосходно» [25]. «Недурным» сочли *pas de trois* с теми же участниками в балете «Лида, швейцарская молочница» [17, с. 125].

Чрезвычайно удачным было для Гюге *pas de trois* с Анастасией Яковлевой и Зинаидой Ришар, исполнявшееся в первом акте балета «Своенравная жена». Этот номер заметили все рецензенты, освещавшие спектакль, что говорит не только об интересной хореографии, но и о мастерстве исполнителей. Рафаил Зотов назвал *pas de trois* «прекрасным» [26]; рецензент «Современника» его оценил как «очень миленькое» [27, с. 275]; а корреспондент «Санкт-Петербургских ведомостей» Василько Петров назвал номер «заслуживающим особенного внимания» [28].

В балете «Фламандская красавица» во время исполнения *pas de trois* с Зинаидой Ришар и воспитанницей Марией Суровщиковой танцовщицы вызвали «продолжительные и заслуженные рукоплескания» [29]. В балетном дивертисменте оперы Д. Ф. Обера «Густав» в паре с Ришар и еще тремя парами солистов (Фанни Черрито – Жюль Перро; Габриэль Иелла – Мариус Петипа, Мария Суровщикова-Петипа – Христиан Иогансон) Гюге весело проносился по сцене в финальном галопе.

Он часто выступал в бенефисах своих коллег с «концертными» *pas de deux* или (реже) *pas de trois*, но отзывы критиков не всегда указывали из какого балета взят номер: «В дивертисменте [в бенефис Тамберлика] отличались г-жи Прихунова, Амосова и г-н Гюге» (цит. по: [20, с. 229]). Вполне возможно, в репертуаре Гюге было «свое», сочиненное специально для подобных случаев *pas de deux*. На такие мысли наводят слова Маврикия Раппопорта, рецензировавшего бенефис драматической актрисы Владимировой в Александринском театре осенью 1858 года: «Г-жа Муравьева исполнила с г. Гюге новое *Pas de deux*» (цит. по: [20, с. 356]). Автора хореографии рецензент не назвал (им мог быть и Жюль Перро, и, возможно, сам Эжен Гюге), но сообщил, что в качестве женской вариации Муравьева танцевала «непостижимо трудное» соло из балета «Мраморная красавица».

Служба Гюге в Дирекции Императорских театров протекала ровно, без взысканий и штрафов. За несколько месяцев до окончания первого контракта, в конце 1850 года, по существующим правилам, Гюге уведомил администрацию о желании продолжить работу в России, но просил «возобновить контракт мой на условиях более выгодных» [11, л. 9 об.]. «Более выгодные» условия, вероятно, были им озвучены устно. Скорее всего, Гюге хотел получать такое же жалование, как и Мариус Петипа, у которого оно достигло 2500 рублей серебром в год

[16, с. 184]. Но в представлении Гедеонова Мариус Петипа «котировался» выше Эжена Гюге. В рапорте 1850 года директор писал министру императорского двора, князю Петру Михайловичу Волконскому: «Петипа по таланту и способности его для театра полезен и необходим» (цит. по: [16, с. 185]). Гюге оставили с прежним содержанием 2000 рублей в год и... вменили в обязанности «обучать также танцам в Училище воспитывающихся по назначению Дирекции» [11, л. 13].

К Гюге в театральной администрации относились хорошо, его «полезность» подтверждает рапорт А. М. Гедеонова графу В. Ф. Адлербергу 1853 года, в котором директор, обосновывая необходимость продления очередного контракта с Гюге, указывает на «надобность в Артисте сем» [11, л. 17]. В 1858 году, когда исполнилось десять лет службы танцовщика в Дирекции Императорских театров, ему был «Всемилоостивейшее пожалован» пенсион в размере 571 рубль 44 копеек серебром [11, л. 31].

4 февраля 1859 года, согласно афишам, Гюге с Марфой Муравьевой, его постоянной партнершей в последние годы, принимал участие в бенефисе Амалии Феррарис. Гюге и Муравьева исполнили *pas de deux*, премьеры которого состоялась осенью 1858 года. После этой даты сведений о выступлениях Гюге на петербургской сцене обнаружить не удалось. И хотя контракты с 1859 года заключались с Гюге и как с танцовщиком (2000 рублей серебром) и как с педагогом (1200 рублей серебром) [11, л. 49–49 об.], 38-летний танцовщик, судя по всему, окончательно перешел на педагогическую деятельность. Работа Эжена Гюге в петербургском Театральном училище требует самостоятельного изучения.

Приглашение в 1848 году Эжена Гюге в Петербург и последовавшая затем его десятилетняя исполнительская деятельность в труппе Большого театра имели большое значение для достижения технического совершенства у русских танцовщиц. Великолепно владевший многими секретами исполнения классического танца, он, несомненно, делился ими со своими партнерами. Это подтверждает и рапорт Гедеонова министру императорского двора П. М. Волконскому: «он... безвозмездно занимается практическим обучением всех лучших здешних танцовщиц» (цит. по: [10, с. 366]), т. е. Гюге вел что-то вроде современного класса усовершенствования артисток. Результаты были замечены очень быстро. Уже в конце первого театрального сезона, в декабре 1848-го, Рафаил Зотов отмечал прогресс у Зинаиды Ришар, которая часто танцевала с Гюге: «Мы должны с величайшей похвалою отозваться о г-же Ришар. Она день ото дня совершенствуется, приобретая много мягкости, апломба и грации» [30]. Год спустя критик вновь выделял солисток, танцевавших с Гюге: «Мы были поражены успехами г-жи Ришар и прекрасным усовершенствованием г-жи Яковлевой». А затем, перечислив имена Анны Прихуновой, Марии Соколовой (Соколова 1) и Анастасии Амосовой, Зотов свидетельствовал «видимое и прекрасное развитие их талантов» [25]. С большой долей вероятности можно считать, что и с ними обеими занимался Эжен Гюге.

Эти замечания ценны тем, что раскрывают неизвестную сторону деятельности Гюге — его талант репетитора. Благодаря занятиям французского танцовщика с солистками и корифейками балетной труппы русские артистки сделали значительные успехи в профессиональном развитии. Это способствовало повышению художественного уровня петербургских танцовщиц и успеху балетов Жюля Перро на русской сцене. В творческих достижениях русских артисток 1850-х годов, несомненно, есть заслуга Эжена Гюге, французского танцовщика, первого солиста, так и оставшегося на втором плане балетной истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Плещеев А. А. Наш балет. СПб.: Изд. Ф. А. Переяславцева и А. А. Плещеева, 1899. 474 с.
2. Худеков С. Н. История танцев: в 4 т. Ч. IV. Петроград: Тип. «Петроградской газеты» С. Н. Худекова, 1918. 310 с.
3. Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. 312 с.
4. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. М.: АРТ, 1996. 432 с.
5. Guest I. The Romantic Ballet in England. London: Dance Books, 1954. 176 p.
6. Guest I. The Romantic Ballet in Paris. London: Dance Books, 2008. 474 p.
7. Hormigón L. El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842–1850). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2017. 573 p.
8. Jarrasse B. Les Deux corps de la danse, Imaginaires et représentations à l'âge romantique. Paris: Centre national de la danse, 2018. 992 p.
9. Meisner N. Marius Peripa. The Emperor's Ballet Master. NY: Oxford University Press, 2019. 498 p.
10. Материалы по истории русского балета: в 2 т. / Под ред. М. В. Борисоглебского. Л.: Изд-во Ленинград. хореограф. училища, 1938. Т. 1. 382 с.
11. Дело о службе при С. Петербургских театрах уволенного танцовщика пенсионера Евгения Гюге // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 11574.
12. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
13. Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года: в 2 ч. СПб.: Типография Голике, 1877. Ч. II: Статистика драматической, оперной и балетной части. 214 с.
14. Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года: в 2 ч. Часть I: Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета. СПб.: Типография Голике, 1877. 190 с.
15. Р. З. Театральная хроника. Дебют г. Гюге // Северная пчела. 1848. 14 мая. С. 425.

16. Ильичева М. Неизвестный Петипа. СПб.: Композитор, 2015. 456 с.
17. Балет // Современник. 1850. Т. XIX. № 1–2. С. 119–126.
18. Театральная хроника. Бенефис г. Иогансона // Санкт-Петербургские ведомости. 1848. 28 ноября. С. 1077.
19. Тан. Театральная хроника // Санкт-Петербургские ведомости. 1850. 1 янв. № 1. С. 2.
20. Груцынова А. П. Музыкальный и театральный вестник о балете: (1856–1859). СПб.: Планета музыки; Лань, 2022. 580 с.
21. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1856. 29 апр. С. 540.
22. [Скальковский К. А.]. Балетоман. Балет, его история и место в ряду изящных искусств. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1882. 282 с.
23. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1856. 30 дек. С. 1618.
24. Тан. Театральная хроника // Санкт-Петербургские ведомости. 1849. 9 нояб. С. 1.
25. Р. З. Театральная хроника // Северная пчела. 1849. 30 дек. С. 1154.
26. Р. З. Театральная хроника // Северная пчела. 1850. 27 нояб. С. 1062.
27. Новости петербургских театров. Балет // Современник. 1852. Т. XXV. № 2. С. 273–276.
28. Василько Петров. Театральное обозрение // Санкт-Петербургские ведомости. 1851. 17 янв. С. 47.
29. С. О. Т. «Фламандская красавица» // Современник. 1851. Т. XXX. С. 185.
30. Р. З. Театральная хроника // Северная пчела. 1848. 13 дек. С. 1118.

REFERENCES

1. Plesheev A. Nash balet. SPb.: Izd-e F.A. Perejaslavl'tseva i A.A. Plesheeva, 1899. 474 s.
2. Khydekov S.N. Istoriya tanzev. P. IV. Petrograd: Tipografia "Petrogradskoy gazety", [1918]. 310 s.
3. Krasovskaya V.M. Russkij balentnij teatr on vzniknoveniya do serediny XIX veka. L.; M.: Iskuststvo, 1958. 312 s.
4. Krasovskaya V.M. Zapadnoevropeyskij baletnij teatr. Ocherki istorii: Romantizm. M.: ART, 1995. 432 s.
5. Guest I. The Romantic Ballet in England. London: Dance books, 1954. 176 p.
6. Guest I. The Romantic Ballet in Paris. London: Dance books, 2008. 474 p.
7. Hormigón L. El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842 – 1850). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2017. 573 p.
8. Jarrasse B. Les Deux corps de la danse, Imaginaires et représentations á l'âge romantique. Paris: Centre national de la danse, 2018. 992 p.
9. Meisner N. Marius Peripa. The Emperor's Ballet Master. NY: Oxford University Press, 2019. 498 p.
10. Materialy po istorii russkogo baleta / pod red. M.V. Borisoglebskogo. V 2-h tomah. T. I. L., 1938. 382 s.

11. Delo o službe pri S.Peterburgskih teatrah uvolennogo tanzovschika pensionera Evgenija Huguet // RGIA. F. 497. OP. 1. Ed.hr.11574.
12. *Blok L.D.* Klassicheskiy tanez. Istoria i sovremennost'. M.: Iskustvo, 1987. 556 s.
13. *Volf A.I.* Hronika peterburgskiyh teatrov s kontsa 1826 do nachala 1855. In 2 vol. P. II. SPb.: Tipografia Golike, 1877. 214 s.
14. *Volf A.I.* Hronika peterburgskiyh teatrov s kontsa 1826 do nachala 1855. In 2 vol. P. I. SPb.: Tipografia Golike, 1877. 190 s.
15. *R.Z.* Teatralnaja khronika. Debut Huguet // Severnaya Pchela. 1848. 14 may. S. 425.
16. *Il'icheva M.* Neizvestny Petipa. SPb.: Kompozitor, 2015. 456 s.
17. Balet // Sovremennik. 1850. T. XIX. № 1 – 2. S. 119 – 126.
18. Teatralnaja khronika. Benefis Iogansona // Sankt-Peterburgskje vedomosti. 1848. 28 nov. S. 1077.
19. *Tan.* Teatralnaja khronika // Sankt-Peterburgskje vedomosti. 1850. 1 janv. № 1. C. 2.
20. *Gruzinova A.P.* Muzikal'nij i teatral'nij vestnik o balete: (1856 – 1859). Spb.: Planeta muziki; Lan', 2022. 580 s.
21. Peterburgskaja letopis' // Sankt-Peterburgskje vedomosti. 1856. 29 apr. S. 540.
22. [*Skalkovskij K.A.*]. Baletoman. Balet, ego istorija i mesto v rjadu izjatschnih iskustv. SPb.: Tipografia A.S. Suvorina, 1882. 282 s.
23. Peterburgskaja letopis' // Sankt-Peterburgskje vedomosti. 1856. 30 dek. S. 1618.
24. *Tan.* Teatralnaja khronika // Sankt-Peterburgskje vedomosti. 1849. 9 nov. S. 1.
25. *R.Z.* Teatralnaja khronika // Severnaya Pchela. 1849. 30 dek. S. 1154.
26. *R.Z.* Teatralnaja khronika // Severnaya Pchela. 1850. 27 nov. S. 1062.
27. Novosti peterburgskih teatrov. Balet // Sovremennik. 1852. T. XXV. № 2. S. 273 – 276.
28. *Vasil'ko Petrov.* Teatral'noje obozrenije // Sankt-Peterburgskje vedomosti. 1851. 17 jan. S. 47.
29. *S.O.T.* «Flamandskaya krasavitza», novij balet // Sovremennik. 1851. T. XXX. S. 185.
30. *R.Z.* Teatralnaja khronika // Severnaya Pchela. 1848. 13 dek. S. 1118.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Федорченко О. А. — канд. искусствоведения, ст. науч. сотрудник;
olgafedorcenco@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Fedorchenko O. A. — Cand. Sci. (Art), Senior Researcher; olgafedorcenco@gmail.com
ORCID 0000-0001-5812-6675