



РУССКАЯ ТЕМА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ В. Д. ТИХОМИРОВА: СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

УДК 7.06.7.08

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-1117-69-75>

А. В. Трунцова

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: truntsova_a@mail.ru

Л. Н. Воеводина

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: lvoevodina5@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена творческой деятельности одного из создателей русской школы классического танца, известного артиста, балетмейстера и педагога Василия Дмитриевича Тихомирова (1876–1956). События жизни хореографа рассматриваются в контексте революционных трансформаций российского общества и формирования отечественной школы классического танца. В статье анализируются знаки, характерные для семиотики русского балета на примере анализ биографического текста и творческой деятельности Тихомирова. Его сценическая деятельность началась в то время, когда главные партии нередко исполняли итальянские гастрوليрующие балерины, на балетной сцене существовал сложный язык жестов, затрудняющий понимание смысла балета. Однако именно в эти годы появляется интерес к национальной проблематике у московской публики и постепенно формируется русская школа классического балетного искусства. В дальнейшем Тихомиров отказывается от балетной пантомимы в пользу языка живой пластической выразительности. В первые годы Советской власти существование классического балета как имперского искусства ставится под сомнение, Тихомиров обращается к А. В. Луначарскому, убеждая его сохранить балет как вершину национального русского искусства. Он был вынужден создавать постановки с выраженным социальным акцентом, поскольку требовалось показать советский характер с учётом идеологических установок. Тем не менее, школа Тихомирова как танцовщика и педагога в полной мере носила национальный характер, поскольку в ней учитывались особенности русского народного танца и пластики. Хореографическая формула, составляющая русский национальный балет: простота – ясность – выразительность. В балетном искусстве национальный код культуры действует в актив-

.....
ТРУНЦОВА АНАСТАСИЯ ВЛАДИМИРОВНА – магистрант кафедры культурологии, Московский государственный институт культуры

ВОЕВОДИНА ЛАРИСА НИКОЛАЕВНА – доктор философских наук, профессор кафедры культурологии, Московский государственный институт культуры

TRUNTSOVA ANASTASIA VLADIMIROVNA – undergraduate student at the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture

VOEVODINA LARISA NIKOLAEVNA – DSc in Philosophy, Professor at the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture

© Трунцова А. В., Воеводина Л. Н., 2024



ном режиме и тесно связан с универсальной культурной формой, что и позволило создать и утвердить национальную школу русского классического танца.

Ключевые слова: искусствоведение, искусство, русское искусство, балет, хореография, русская школа классического танца, русский народный танец, В. Д. Тихомиров, личность хореографа, русская тема в искусстве, русский национальный характер, семиотический анализ.

Для цитирования: Трунцова А. В., Воеводина Л. Н. Русская тема в хореографическом наследии В. Д. Тихомирова: семиотический анализ // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. №1 (117). С. 69–75. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-1117-69-75>

THE RUSSIAN THEME IN THE CHOREOGRAPHIC LEGACY OF V. D. TIKHOMIROV: SEMIOTIC ANALYSIS

Anastasia V. Truntsova

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow region, Russian Federation,
e-mail: truntsova_a@mail.ru

Larisa N. Voevodina

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow region, Russian Federation,
e-mail: lvoevodina5@mail.ru

Abstract: The article is devoted to the creative activity of one of the founders of the Russian school of classical dance, a famous artist, choreographer and teacher Vasily Dmitrievich Tikhomirov (1876-1956). The events of the choreographer's life are considered in the context of revolutionary transformations of Russian society and the formation of the Russian school of classical dance. The article analyzes the signs characteristic of the semiotics of Russian ballet on the example of the analysis of the biographical text and Tikhomirov's creative activity. His stage activity began at a time when the main roles were often performed by Italian touring ballerinas, and there was a complex language of gestures on the ballet stage, making it difficult to understand the meaning of the ballet. However, it was during these years that the Moscow public became interested in national issues and the Russian school of classical ballet art was gradually formed. Later Tikhomirov abandoned ballet pantomime in favor of the language of living plastic expression. In the early years of Soviet power, the existence of classical ballet as an imperial art was questioned, and Tikhomirov appealed to A.V. Lunacharsky, persuading him to preserve ballet as the pinnacle of Russian national art. He was forced to create productions with a pronounced social accent, as it was necessary to show the Soviet character taking into account ideological attitudes. Nevertheless, Tikhomirov's school as a dancer and teacher was fully national in character, as it took into account the peculiarities of Russian folk dance and plasticity. The choreographic formula that makes up the Russian national ballet is: simplicity - clarity - expressiveness. In ballet art, the national cultural code operates in an active mode and is closely connected with the universal cultural form, which made it possible to create and establish a national school of Russian classical dance.

Keywords: art history, art, Russian art, ballet, choreography, Russian school of classical dance, Russian folk dance, V. D. Tikhomirov, choreographer's personality, Russian theme in art, Russian national character, semiotic analysis.

For citation: Truntsova A. V. Voevodina L. N. The Russian theme in the choreographic legacy of V. D. Tikhomirov: semiotic analysis. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2024, no. 1 (117), pp. 69–75. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-1117-69-75>



К началу XX века русский балет существовал как явление национальной культуры, но русскую школу классического танца ещё предстояло создать и утвердить на мировых балетных сценах. Дирекция императорских театров мало заботилась о сохранении национальных традиций. Об этом свидетельствовало и то, что главные партии в балетах нередко получали итальянские гастроллирующие балерины. Тем не менее именно в эти годы формируется интерес к национальной проблематике у московской публики.

Выдающийся артист отечественного балета Василий Дмитриевич Тихомиров (1876–1956) родился в Москве, был выходцем из народной среды и по своим взглядам на искусство – типичным представителем московского общества [1, с. 515; 11, с. 460, 461]. Его отец был специалистом по красильному делу, а мать вела домашнее хозяйство, после ухода отца из семьи стала швейей. Детство Тихомирова прошло в тихом московском дворике на Арбате. Он увлекался балетом, много рисовал, интересовался творчеством передвижников, а также проявлял большой интерес к музыкальному искусству, учился играть на скрипке, интересовался отечественными выдающимися исполнителями.

По просьбе известной балерины М. А. Светинской, за казённый счёт, как её родственник, он был принят в Московское театральное училище на балетное отделение. Большое влияние на становление юноши оказал его педагог И. А. Ермолов (1831–1914), дядя великой трагической актрисы, отличавшийся любовью к русской культуре. Знаковое событие в жизни Тихомирова связано с Л. Н. Толстой. В конце XIX века состоялась случайная встреча начинающего танцовщика и графа, считающегося отцом нации [2, с. 300]. Кроме того, Тихомиров с увлечением читал произведения А. М. Горького. Одна из главных книг, позволивших понять ему сущность русского народного характера, это сборник произведений Горького 1901 года. Экземпляр с пометками Тихомирова сохранился в его архиве. Танцовщик подчеркнул

фразу писателя «Россия нуждается в умных и честных людях» [2, с. 41].

Тихомирова отличали интерес к русской культуре и любовь к родной природе. Волга и Днепр для русского человека являются национально окрашенными символами, они сыграли особую роль в жизни Тихомирова, который бывал на Волге и видел тяжелый труд бурлаков, а также не раз переплывал Днепр. Его живо интересовала красота русской природы, без которой нельзя понять и выразить сердце и дух народа [2, с. 130–131]. Россию Тихомиров называл «грандиозной землёй» [2, с. 137]. Хореограф восхищался просторами Сибири, которые наблюдал во время гастролей. На грустные мысли его наводили необработанные пустыри, которые должны быть преобразованы «гением русского народа» [2, с. 147]. Стихийность природы и стихия танца представлялись ему родственными явлениями. Хореограф считал, что пируэт – это отголоски вихря в природе. Таким образом, размышления о природном ландшафте России вдохновляли балетмейстера на творческом пути.

Будучи типично русским человеком, Тихомиров обладал спокойной уравновешенной манерой поведения. К сожалению, он редко выступал в печати, не успел написать книгу о своём педагогическом методе и не оставил нам мемуаров. Владел несколькими языками: французским, немецким, мог читать по-английски и по-итальянски. В Московском хореографическом училище его ученица В. В. Кригер сочинила стихотворение в стиле былины, где называла педагога «добрым молодцем голубые глаза» [2, с. 276]. В дружеском шарже М. И. Курилко изобразил балетмейстера в русской народной рубашке.

Тихомиров начал свою сценическую деятельность, когда на балетной сцене существовал усложнённый язык жестов, затрудняющий понимание смысла. Скрещенные на груди руки, например, обозначали смерть. Призыв танцевать – вскинутые вверх руки [15, с. 43]. В дальнейшем балетмейстеру и танцовщику предстояло отказаться от котурн

балетной пантомимы в пользу языка живой пластической выразительности.

По просьбе В. Ф. Гельцера, Тихомиров стал педагогом, а затем и партнёром его дочери – великой балерины Е. В. Гельцер (1876–1962). Молодую танцовщицу необходимо было отучить от итальянской манеры, характеризовавшейся невыразительной жёсткостью рук и негнушимся корпусом [13, с. 35]. У Гельцер национальный характер балетной школы стал сказываться в постановке, архитектонике и работе рук. Чернова Н. Ю. называет Гельцер «воинствующей русской» [13, с. 24]. У балерины был своеобразный приём: танцовщица шевелила губами, как бы произнося слова. Русская «немота» как специфическая черта, присущая народу и наложившаяся на профессиональную немоту балетного искусства, стремилась прорваться вовне, как особый элемент пластической выразительности. Её педагог, партнёр и супруг Тихомиров также уделял особое внимание пластической выразительности. В его танце присутствовала некая «звонкость», «певучие линии». [2, с. 58]. О своей партнёрше Тихомиров писал: «Русская земля произвела Гельцер». [2, с. 136]. На премьере балета «Конёк-Горбунок» в постановке А. А. Горского 1901 года Гельцер выступила в партии Царь-девицы. Русская пляска балерины стала широко известна в балетном мире. В. М. Красовская называет её «самой русской балериной» [2, с. 124].

Женский вариант русской школы классического танца оказался более убедительным [5, с. 179]. Тихомиров, в отличие от Гельцер, редко участвовал в оригинальных постановках Горского, редко исполнял партии героев в переделанных балетах «Дон-Кихот», «Баядерка», «Дочь Фараона», «Волшебное зеркало», «Раймонда» и других. Однообразие черт благородного героя у Тихомирова по существу является нулевым знаком. В балетах Горского образы Тихомирова оставались на уровне сигналов, то есть были узнаваемы. Партии русских персонажей Тихомиров получал редко. Хореографические тексты, которые он создавал, представляли один код.

Партии Гельцер имели двойное кодирование, благодаря чему складывались знаки-образы и знаки-чувства.

В 1913 году в Большом театре Тихомиров пытался поставить одноактный балет «Белая лилия», посвящённый любви. В балете должны были участвовать 125 исполнителей. В архиве Тихомирова имеется набросок к будущему балету, клавир. Балет «Белая лилия» прошёл в Петрограде в постановке Н. Г. Легата с участием О. И. Преображенской в главной роли [2, с. 366]. Тихомиров поставил балетные сцены в операх «Садко», «Ночь перед Рождеством». В 1916 году он ставит отдельные русские номера в опере «Казаки» А. Рубинштейна и хореографическую миниатюру «Русская берёзка» на музыку Н. Клиновского. Набросок либретто балета «Марьяна роща» хранится в архиве Тихомирова. Он намеревался ввести в сюжет танец скоморохов и татарские народные танцы.

В 1914 году Тихомиров стал партнёром А. П. Павловой во время гастролей в Германии. В окружении Павловой сомневались, каким будет это партнёрство, поскольку Тихомиров отличался большим ростом и крупным телосложением. Однако танцовщик с лёгкостью исполнял па-де-де из «Дон-Кихота», ряд дивертисментных номеров. В 1926 году Тихомиров получил открытку с видом Брауншвейга. В ней содержались слова благодарности от Павловой. Поддерживать переписку с балериной, проживающей за границей, было определённым вызовом официальной власти [2, с. 61].

В годы, когда само существование классического балета как искусства имперского ставилось под сомнение, Тихомиров ходил на приёмы к А. В. Луначарскому, чтобы убедить его сохранить балет как вершину национального русского искусства.

Тихомиров, по мнению Черновой, был «посредственным режиссёром», особенно это касалось социальных акцентов в постановках, которые были лишены национального начала. В балете «Красный мак» он механически подменяет загадочных красавиц и сказочных принцев на советских моряков. Однако,



по нашему мнению, Чернова не учитывает то обстоятельство, что перед балетмейстером была поставлена невыполнимая задача. Требовалось показать в год десятилетия Октябрьской революции советский характер с учётом идеологических установок. По нашему мнению, балет «Красный мак» – это ещё и попытка осмысления русским человеком культуры загадочного Востока, которая раскрывает собственный русский менталитет путем обращения к иной культуре. При постановке китайских народных танцев, балетмейстер уделил особое внимание мелкой моторике рук, положению ног и корпуса. Также он использовал непривычные для традиционных русских балетов реквизиты, которые позволили достоверней раскрыть китайский характер и активизировать восприятие публики. Как танцовщик Тихомиров был зачистую манерен. Менялись времена, изменялось общество, но Тихомиров не менялся. [2, с. 26, 31]. Были творческие неудачи и у Гельцер. Социальной достоверности в партии рыбацки из балета «Любовь быстра» у балерины не получилось. Национальный характер в партии не был прописан, и это сделало актёрскую задачу Гельцер чрезмерно абстрактной.

Школа Тихомирова как танцовщика и педагога в полной мере русская по своему характеру. В ней учитывалась особенность русского народного танца – выразительность всего тела. Хореографическая формула, составляющая русский национальный характер: простота – ясность – выразительность [2, с. 159]. Интерес представляет выражение Тихомирова «чисто русская хореография» [2, с. 179]. Он неоднократно подчёркивал, что знание русского танца – одно из требований к хореографу [2, с. 112]. Тихомиров-педагог никогда не давал один и тот же урок. В его преподавании не было ничего сентиментального. На уроках Тихомиров использовал метод «одного раза», заключающийся в выборе одного движения, которое станет темой класса. Это движение – как лейтмотив – связывало все комбинации. Такой метод не только позволял всем ученикам выучить новое дви-

жение, но и приучал их к принципу построения танцевальных комбинаций, который характерен для симфонизма в русском балете. Пластической свободы он добивался за счёт органической связи движений. Противники Тихомирова упрекали его в отсутствии свежести и увлечённости, акценте на сдержанности и уравновешенности. А. М. Мессерер учился у Тихомирова, начиная с 1924 года. Работая над жете, педагог обращал внимание на момент отрыва от пола и эластичное приземление. Особое внимание уделял плавному переходу от одного движения к другому. Тихомиров всегда сам занимался с учениками. Мессерер научился понимать смысл каждого движения, который проявлялся в танцевальной пластике [7, с. 7, 13].

Своих воспитанников педагог учил особое внимание уделять музыке, следовать за ней в танце, что стало основополагающим для последующих балетмейстеров, таких как Л. В. Якобсон. Однако не все понимали характер творчества Тихомирова. Так, например, П. В. Лопухов ошибочно называл его представителем французской школы [2, с. 65].

Среди учеников Тихомирова, которые вслед за мастером несли любовь к русскому танцу, Н. С. Надеждина, создатель ансамбля Берёзка. С 1925 года она была артисткой балета, занималась в классе Тихомирова. Другая его ученица – Г. А. Устинова – стала руководителем Государственного академического русского народного хора имени Пятницкого, постановщиком множества народных танцев.

Русская балетная школа у Тихомирова имеет не семиотическое, а «признаковое» основание, признаки включения артиста и балетмейстера в русскую жизнь. Признак есть нечто, воспринимаемое вне коммуникации. Признаки русской жизни обнаруживаются самопроизвольно, прочитываются на уровне здравого смысла. В семиотике балета изучаются *коммуникативные* знаки, поэтому признаки русской балетной школы перекодируются и за счёт этого переходят в сферу семиотического. Формально они близки к индексальным знакам в классификации Ч. Пир-

са [8, с. 205–206]. Анализ биографического текста Тихомирова позволяет выделить знаки, характерные для его творчества.

Знак самобытности русской балетной школы. Недооценка русского характера сказывалась на общем анализе русской школы классического танца. Тихомиров в блокнотах 1921 года отмечал, что линия рук в национальной школе сильнее и красивее французской. Русское искусство, по мнению хореографа, может развиваться «без иностранщины» [2, с. 64–65]. В то же время Тихомиров прекрасно знал французский язык, читал в подлиннике Ж. Ж. Новерра и К. Блазиса. Национальный характер русской исполнительской школы стал проявляться, когда русские танцовщики стали обучаться у французских педагогов. Однако национальный характер французской школы был иной, в нём признавалась прежде всего логика и рассудочность. Русская балетная школа, напротив, отличалась напевной манерой исполнения, выразительностью и широтой. Выворотность во французской школе начиналась со стоп, а не с бёдер, следовательно, колени недостаточно подтянуты, отчего страдает линия ног. Французские балерины несколько втягивали шею в плечи, допускали излишний прогиб в спине.

Знак-знамение. В сакральной семиотике такие знаки имели широкое распространение. В 1915 году Г. Г. Шпет употребил понятие «семиотика» в современном смысле. К тому времени Тихомиров уже был премьером Большого театра, режиссёром балетной труппы, участвовал в заграничных гастролях. В 1949 году Тихомирова попросили посмотреть девочку, поступающую в Московское хореографическое училище. Задав несколько элементарных движений, хореограф дал своё одобрение, и девочка была принята на следующий день. Это была Е. В. Максимова, внучка Шпета [2, с. 305, с. 347].

Знак связи русского человека с землёй. Для лексики русского народного танца характерно использование «скачка» или «соскока» в большей степени, чем прыжка. Различие приёмов

заключается в том, что прыжок направлен на элевацию, а соскок, напротив, исполняется на плie. Танцовщики отечественной школы частично привнесли приём из народного танца в классический. Тихомиров и Волынский уделяли внимание двум этим приёмам [3, с. 116].

Знак отражения русской природы в хореографических линиях. В дневнике Тихомирова есть запись: «Ни в одной загранице нельзя приобрести столько обновления организма, сколько в русской деревне. Ока, лес, дивные ночи – всё это так люблю и понимаю как никто». Гастролируя с Гельцер по Пермской губернии, он писал жене, сравнивая местный пейзаж с французским. В горах, оврагах, лесах Тихомиров видел «законченность художественного впечатления» от естественных красок природы» [2, с. 8].

Знак семиотического двойника. Двойник есть распространённое явление в русской культуре. Семиотическим двойником Тихомирова был Л. А. Лащилин (1888–1955), пытавшийся воссоздать характер советского человека на балетной сцене. Семиотически это обозначало появление нового знака. Тихомиров был скорее за перенос русского характера в советскую действительность. При этом он не учитывал, что русский характер до революции во многом имел имперскую направленность. Лащилин поставил 1-й и 3-й акты балета «Красный мак». В дальнейшем Лащилин занимался переводом танцевальных знаков в музыкальные тексты, ставил балетные сцены в операх. Другим семиотическим двойником Тихомирова можно считать А. Н. Ермолаева. Он пришёл на сцену рано, как и Тихомиров. В 1937 году получил травму. Танец Ермолаева носил фольклорную окрашенность. Русскую удаль он переводил в тройной тур в воздухе, двойной револьтад [4, с. 173].

Знак совершенствования в русском балете. Пируэты в больших позах, редко исполняемые в конце XIX века, вошли в основу техники Тихомирова. Отстаивая классический экзерсис, танцовщик выступал против пластики свободного танца [6, с. 179].



В последние годы жизни Тихомиров тяжело болел, ему было трудно ходить. Педагога посещали его бывшие ученики, обращались за советами. Ежегодно в день смерти Тихомирова на Новодевичьем кладбище собираются артисты балета, чтобы почтить его память. К надгробию возлагают цветы, эта традиция не прервалась даже в трудные 90-е годы. 150-летие со дня рождения Тихомирова будет отмечаться в 2026 году. Памяти Тихомирова будут посвящены научно-практические конференции, пройдут протокольные мероприятия.

Тихомиров является одним из создателей русской школы классического танца, благодаря которой, отечественный балет вышел на лидирующие позиции в мире, что подтверждается анализом хореографического наследия балетмейстера и педагога. В балетном искусстве, как показывает жизнь и творчество Тихомирова, национальный код культуры действует в активном режиме и тесно связан с универсальной культурной формой, что и позволило создать и утвердить национальную школу русского классического танца.

Список литературы

1. Балет: Энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. Москва: Сов. Энциклопедия, 1981. 623 с.
2. В. Д. Тихомиров. Артист, балетмейстер, педагог / Под ред. П. Ф. Аболимова. Москва: Искусство, 1971. 392 с.
3. *Волинский А. Л.* Книга ликований. Москва: Артист. Режиссёр. Театр. 1991. 299 с.
4. *Гаевский В. М.* Дивертисмент. Москва: Искусство, 1981. 383 с.
5. *Красовская В. М.* Русский балетный театр начало XX века. 2-е издание. Танцовщики. Ленинград: Искусство, 1972. 456 с.
6. *Красовская В. М.* История русского балета. Ленинград: Искусство, 1978. 231 с.
7. *Мессерер А. М.* Уроки классического танца. Москва: Искусство, 1967. 552 с.
8. *Пирс Ч. С.* Икона, индекс, символ / пер. Н. Голубовского // Пирс Ч. С. Избранные философские произведения Москва: Логос, 2000. С. 200–222.
9. *Плисецкая М. М.* Я, Майя Плисецкая. Москва: Новости, 1994. 496 с.
10. *Рерих Н. К.* Художник жизни. Москва: Международный центр Рериха, 1993. 88 с.
11. Русский балет: Энциклопедия / ред. кол. Е. П. Белова, Д. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. Москва: Большая Российская энциклопедия. Согласие, 1997. 632 с.
12. *Свирепю О. А., Туманова О. С.* Образ, символ, метафора в современной психотерапии. Москва: издательство Института психотерапии, 2004. 270 с.
13. *Чернова Н. Ю.* От Гельцер до Улановой. Москва: Искусство, 1979. 192 с.
14. *Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка. В двух томах. Москва: Русские языки, 1994. Т. 2. 560 с.
15. *Шумилова Э. И.* Правда балета. Москва: Искусство, 1976. 152 с.

*

Поступила в редакцию 24.12.2023