

# Ванда Яковицка

---

## Луги формирования балетной терминологии в русском языке

---

Studia Rossica Posnaniensia 4, 157-174

---

1973

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ВАНДА ЯКОВИЦКА

Познань

## ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ БАЛЕТНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Из всех терминологических систем, связанных с разными видами искусства, балетная терминология наименее исследована. Существовая в русском языке уже около 250 лет, постоянно развиваясь и изменяясь, она заключает в себе много никем не систематизированных подробностей. В настоящее время необходимость изучения и описания этих подробностей не вызывает сомнения.

Проблемы терминологии находятся в центре внимания современного теоретического языкознания. За последние десятилетия неизменно расширялся круг исследований по описанию отдельных терминологических систем, их сложения и функционирования. Отдельные научно-исследовательские институты образовали специальные комиссии для унификации терминологии. Ведётся активная деятельность по упорядочению систем научно-технических терминов. О важности проблемы свидетельствуют также материалы многочисленных филологических съездов и конференций, в особенности материалы Всесоюзного терминологического совещания, опубликованные Академией наук в 1961 году в сборнике *Вопросы терминологии*<sup>1</sup>. Ярко и ново освещены проблемы развития терминологии в сборнике *Лексика современного русского литературного языка* под ред. М. Панова<sup>2</sup>.

Состояние проблемы, отражённое в этих публикациях, убеждает в необходимости конкретных терминологических исследований. Академик В. Виноградов подчёркивает, что в теоретических исследованиях по терминологии наибольший интерес представляют те, которые отражают практический опыт языковеда в работе над специальной терминологией<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Вопросы терминологии. Материалы Всесоюзного терминологического совещания.* АН СССР, Институт языкознания, Москва 1961.

<sup>2</sup> *Русский язык и советское общество. Лексика современного русского литературного языка.* Под ред. М. В. Панова, Москва 1968.

<sup>3</sup> В. В. Виноградов, *Вступительное слово.* В сб.: *Вопросы терминологии*, указ. соч., стр. 7.

Термин — по определению М. Панова — это такая единица наименования в данной области науки и техники, которой приписывается определённое понятие и которая соотносена с другими наименованиями в этой области и образует вместе с ними терминологическую систему<sup>4</sup>.

Можно также принять формулировку Н. Сухова, по которой под терминологией понимается: 1) часть словарного состава языка, охватывающая специальную лексику, применяемую в профессиональной деятельности людей; 2) специальная лексика, относящаяся к одной отрасли знания (науки, техники)<sup>5</sup>. В нашем случае следовало бы добавить „и искусства”, ибо балет (как, впрочем, и другие виды искусства) в его современном состоянии — не только деятельность, но и наука, оснащённая теорией и профессиональной методикой. Терминология балета заслуживает того, чтобы быть объектом специального исследования.

В настоящее время, когда активно развиваются теория балетного искусства и методика преподавания всех видов танца, всестороннее изучение балетной терминологии возможно и полезно как в плане собственно лингвистическом, так и в плане историческом и социальном. Современное теоретическое языкознание выдвигает несколько аспектов в изучении терминологии, которые условно можно определить как генетический, функциональный и социальный. Все эти три аспекта отражены в истории формирования балетной терминологии.

Как известно, формирование терминологии совершается тремя путями: путём реализации внутриязыкового потенциала, путём заимствования и путём калькирования.

Балетная терминология является классическим примером терминологической системы, образованной путём заимствования. Подавляющее большинство балетных терминов — иноязычного происхождения. Исконно русских — очень мало, калек — вообще нет.

Главным источником балетной терминологии является французский язык (частично итальянский), что обусловлено историей формирования русского балета.

Зародившись на заре эпохи Возрождения в Италии, балетное искусство сформировалось во Франции в XVII - XVIII вв. Уже в 30-е годы XVIII века балет „пришёл” из Франции в Россию. Вершинные точки развития русского балетного искусства в прошлом связаны с деятельностью целой плеяды выдающихся западноевропейских творцов танца, приглашаемых на протяжении XVIII и XIX вв. в Петербург и Москву в качестве танцовщиков, балетмейстеров и педагогов.

---

<sup>4</sup> *Русский язык и советское общество*, указ. соч., стр. 152.

<sup>5</sup> Н. К. Сухов, *Об основных направлениях современной терминологической работы в технике*. В кн: Вопросы терминологии, указ. соч., стр. 72.

Первое проникновение французских балетных наименований в русский язык связано с активным утверждением балетных спектаклей на русской сцене в период, ознаменованный первой общей волной иноязычных заимствований, западноевропейских по своему происхождению, „нахлынувшей в русский язык в петровскую эпоху — в первой четверти XVIII века”<sup>6</sup>.

Появление технических элементов нового искусства требовало названия привезенных „новшеств”. Недосток наименований был легко восполнен за счёт терминологии, уже установившейся и получившей своё развитие во Франции.

„Волны” пуризма, наступившие как неизбежная реакция на многочисленные заимствования петровской эпохи — не коснулись, по всей вероятности, балета, как ещё очень замкнутой профессиональной среды.

Вторая, ещё более сильная, волна западноевропейских заимствований, наступившая в 30-е годы 19 века<sup>7</sup>, совпала с расцветом романтического балета во Франции и с сильнейшим влиянием его на развитие мировой — а также русской — хореографии. Быстрому распространению и ассимиляции французских терминов способствовало широкое распространение французского языка, особенно в дворянской среде (двуязычие)<sup>8</sup>.

Отдельные термины балета, своеобразно детерминологизируясь, становятся широко употребительными. У Пушкина в *Евгении Онегине*:

„Онегин полетел к театру,  
Где каждый, вольностью дыша,  
Готов отхлопать *entrechat*”<sup>9</sup>;

а затем у Гоголя:

„... и хотя не танцевал, то сделал *антраша*”<sup>10</sup> ;

и

„... армейский штабс-капитан работал и душою и телом, ... отвёртывая такие *па*, какие и во сне никому не случалось отвёртывать”<sup>11</sup>.

Это редкие примеры „олитературирования профессионализма”<sup>12</sup> в XIX в.

Следующая (третья) волна заимствований, качественно новая, приходится на 60 - 70-е годы XIX в. „На это время падает широкое распространение

---

<sup>6</sup> Ю. С. Сорокин, *Развитие словарного состава русского литературного языка. 30 - 90-е годы 19 века*, Москва—Ленинград 1969, стр. 43 - 44.

<sup>7</sup> Там же, стр. 48.

<sup>8</sup> Там же, стр. 55.

<sup>9</sup> А. С. Пушкин, *Евгений Онегин*, гл. 1, строфа 17.

<sup>10</sup> Н. В. Гоголь, *Мертвые души. Собрание художественных произведений в пяти томах*, Москва 1960, т. 5, стр. 230.

<sup>11</sup> Там же, стр. 241.

<sup>12</sup> По выражению М. Панова.

в речевом употреблении слов, заимствованных в предыдущий период, и во многих случаях их окончательная ассимиляция в русском языке”<sup>13</sup>.

Ряд иностранных слов, которые раньше проникали в русскую речь в своём первообразном виде (см. *entrechat* у Пушкина), теперь русифицируются и передаются средствами русской графики (см. *антраша* у Гоголя). Постепенно устраняются колебания в звуковом и грамматическом оформлении ряда слов<sup>14</sup>.

Среди слов французского происхождения, закрепившихся в этот период в русском литературном языке, Ю. Сорокин называет следующие: *ансамбль* (ensemble), *апломб* (aplomb), *жанр* (genre), *кордебалет* (corps de ballet), *партнер* (partenaire), *поза* (pose), *реверанс* (révérence), *турне* (tournée), *форс* (force), *эстрада* (estrade), *этюд* (étude). Своеобразие перечисленных слов-терминов состоит в том, что они оказались связанными с различными видами искусства (музыкой, театром, балетом, живописью). В каждом из искусств за ними закрепилось специальное значение (например, одно значение имеет *этюд* в музыке и другое — в живописи).

Те заимствования, которые утвердились в профессиональном языке и стали терминами балета, закрепились, возможно, и распространились в системе русского литературного языка не без влияния деятелей балетного искусства.

Годы 60 - 80-е — это расцвет творчества М. Петипа (1822 - 1910)<sup>15</sup>, отличавшегося небывалым количеством виртуозных *па* и их усложнением. Богатство профессиональной техники отображается терминологией, которая активно пополняется как за счёт новых заимствований, так и за счёт составных терминов.

Период 1880 - 1920 годов знаменуется перемещением сил в мировой хореографии. „К концу 1880-х — началу 1890-х годов балетный театр Западной Европы вступил в полосу длительного упадка, продолжавшегося вплоть до 1920-х годов”<sup>16</sup>. „... Кривая развития мирового хореографического искусства, — по словам В. Богданова-Березовского, — шла на подъём с середины XVIII и до второй половины XIX столетия, когда „равнодействующая” этого подъёма переместилась из стран Западной Европы в Россию”<sup>17</sup>.

Состояние балетного искусства в конце 19 века — начала 20 века не могло не отразиться на русской балетной терминологии, развитие которой получило, по-видимому, несколько иной характер.

<sup>13</sup> Ю. С. Сорокин, *Развитие словарного состава ...*, указ. соч., стр. 139.

<sup>14</sup> Там же, стр. 139.

<sup>15</sup> Мариус Петипа — один из крупнейших хореографов XIX века, посвятивший 60 лет творчества русскому балету.

<sup>16</sup> В. Красовская, *Русский балетный театр второй половины XIX века*, Ленинград—Москва, 1963, стр. 277.

<sup>17</sup> В. Богданов-Березовский, *От Люлли до Прокофьева. О музыкальной культуре балета. Сборник статей*, Москва 1962, стр. 41.

Терминология балета растёт теперь не столько количественно (за счёт новых заимствований), сколько за счёт „обрастания” французских терминов новообразованиями на почве внутринациональной, русской.

Появляется большое количество комбинированных названий. Термины уточняются с помощью „вторых” и „третьих” наименований (*grand rond de jambe jeté en dehors*). Создаются описательные термины, образованные путём сложения слов и состоящие часто из разноязычных элементов: русского и французского (*battement tendu с нажимом, échappé с заноской*).

В предреволюционный и послеоктябрьский периоды русский балет развивается совершенно самостоятельно, без францужско-итальянских влияний. Это содействует заметному обрусению ранее заимствованной французской лексики. Именно в этот период совершается процесс наибольшей ассимиляции французских терминов, благодаря которому постепенно исчезают колебания в грамматическом роде и окончательно закрепляются формы словоизменения:

*аттитюд* м. р. вместо *аттитюда*, *ассамблэ* ср. р. вместо *ассамблей*, *кабриоль* м.р. вместо *кабриоль (-ля)* ж. р.

Некоторые наименования, благодаря изустному передаванию от учителя к ученику, даже подвергаются русифицированному искажению (вместо *zisonne* — *сисоль*) и исправляются лишь в 30-е годы.

В каком бы плане ни изучалась лексика иноязычного происхождения, неизбежно возникает вопрос: с какого момента заимствованное слово можно считать вполне освоенным?

По мнению Ю. Сорокина, неполное приспособление иностранного слова по своему звуковому облику и грамматической форме, а также колебания в форме слова и наличие семантически неразграниченных дублетов и вариантов одного слова служат часто прямым указанием на то, что слово ещё не является собственно заимствованным, усвоенным данным языком<sup>18</sup>. Представляется, что рассуждения Ю. Сорокина имеют отношение и к развитию терминологических систем, хотя положение слова из обиходной речи и положение термина не являются равными. Термин, в силу специфики своего назначения, имеет „право” дальше оставаться неосвоенным.

Несмотря на многолетний процесс русификации, большинство балетных терминов до сих пор не вполне освоено.

Как известно, при переходе из чужого языка в русский заимствованные слова переживают процесс фонетического и грамматического освоения. Степень усвоения иноязычного слова, безусловно, проявляется и в графическом его выражении (правда, графический облик слова может выражать временные, даже случайные концепции и тенденции).

Терминологическая система, которую мы изучаем, многими конкретными

<sup>18</sup> Ю. С. Сорокин, *Развитие словарного состава ...*, указ. соч., стр. 63.

примерами подтверждает, что процесс фонетического освоения балетных терминов отличался достаточной активностью. Многочисленные факты свидетельствуют о закономерности, которую уже можно проанализировать.

При фонетическом освоении „заимствованные слова подвергаются в русском произношении определённым видоизменениям, своего рода русификации... При этом устраняются фонетические особенности, явно чуждые русскому языку”<sup>19</sup>. Например, французские сочетания *en* и *em*, произносимые как носовое *a* [ɑ], заменяются в русском языке сочетаниями *ан* и *ам*; *entrée* — *антрé*, *entrechat* — *антрашá*, *assemblé* — *ассамблé*. Французские сочетания *-ent* [ɑ] — *ан* или *ент*: *epaulement* — *эпольман*, *changement* — *шанжман*, *divertissement* — *дивертисмент*.

Фонетическое усвоение заимствованных терминов балета проявляется также в том, что согласные, звучащие в конце слова в языке-источнике как звонкие, в русском оглушаются: *attitude* — *аттитюд* [атитют]. В процессе заимствования звуки одного языка заменяются сходными, но всё же другими звуками родного языка<sup>20</sup>. Так, при освоении французского слова *attitude* французское смягчённое *t* — заменяется на русское мягкое [т’], лабиализованный переднего ряда *u* — на лабиализованный заднего ряда [y]. На основе иноязычного — создаётся новое звучание [атитют]. Это произношение является всецело русским, в нём нет ничего французского. То же явление наблюдается в словах: *battu* — *баттю*, *tendu* — *тандю*, *sur le cou de pied* — *сюр ле ку де пье*.

Среднее европейское *l* заменяется либо твёрдым *л*: *aplomb* — *апломб*, *allongé* — *аллонже*, *ballon* — *баллон*, либо мягким *ль* [л’]: *assemblé* — *ассамбле*, *cabriole* — *кабриоль*, *ballet* — *балет*.

Французский звук [ø] в слове „de” заменяется русским [э] — [дэ]: *pas de chat* — [па-дэ-ша].

„Однако в заимствованных словах могут встретиться некоторые черты, которые кажутся необычными, так как в исконно русских словах их совсем нет или же они встречаются редко”<sup>21</sup>. В нашем случае это — прежде всего — употребление парных твёрдых согласных перед „e”: *jeté* — *жетé* [жэтé], *fouetté* — *фуэтé* [фуэтé], *brisé* — *бризé* [бризé], *pas de bourrée* — *па де бурре* [падэбурé]. Такое произношение является признаком неполного фонетического освоения этих слов.

Наблюдаются и переходные случаи. Слово арабеск может произноситься двояко: 1. *араб’эск* и 2. *арабэск*. Оба варианта допустимы.

В процессе фонетического освоения балетных терминов наблюдаем случаи колебания в их звуковом оформлении: — *дивертисман* — *дивертисмент*, *sissonne* — *сисоль* — *сисон*, *exercice* — *экзерцис* — *экзерсис*.

<sup>19</sup> Л. Л. Буланин, *Фонетика современного русского языка*, Москва 1970, стр. 77 - 78.

<sup>20</sup> Там же, стр. 37.

<sup>21</sup> Там же, стр. 77 - 78.

Сложную и достаточно пёструю картину являет процесс грамматического освоения балетной терминологии. Род существительных при переходе из французского языка в русский нередко меняется: *pirouette* ж.р. — *пируэт* м.р., *sissonné* ж.р. — *сиссон* м.р.

Довольно многочисленны колебания в роде существительных, связанные с борьбой двух тенденций — сохранить грамматический род, в котором данное слово выступает во французском языке, и определить родовую принадлежность слова по формальным признакам, принятым в русском языке.

Примеры колебаний в роде: *амтитюда* ж.р. — *амтитюд* м.р.; *кабриоль* ж.р. — *кабриоль* м.р.; *ассамблей* м.р. — *ассамбле* с.р.

Наименования, полностью освоенные, склоняются, принимая обычные для русского словоизменения формы: *пируэт*, *пируэта*, *пируэтами* и т.д. Однако иногда — в применении к терминам, ещё не освоенным, — приспособление к русскому словоизменению выражается в условном образовании падежных форм, в механическом прибавлении русского окончания к французской основе:

Сильфида изображает своё страдание пируэтом, объясняется в любви посредством *rond de jambe*'а<sup>22</sup>.

... Получается ... впечателение ... акробатического *tour de forc*'а<sup>23</sup>.

Иногда, кроме окончания, добавляется также суффикс:

Элевация приобрела право гражданства наряду с *terre à terr*'ностью<sup>24</sup>.

Морфологическая вариантность, составляющая особенность функционирования балетной терминологии, проявляется также в случаях: 1) грамматического переосмысления слов и 2) лексикализации.

Грамматическое переосмысление слова наступает тогда, когда слово, в языке-источнике относящееся к одной части речи, в русском относится к другой.

Примеры перехода слов из категории прилагательных в категорию существительных: франц. *arabesque* 'арабский' — русск. арабеск (сущ.); *royal* 'королевский' — ро йяль (сущ., название прыжка); *allongé* 'удлинённый' — аллонже (сущ.).

Особенно часты в балетной терминологии случаи субстантивации причастий:

<i>croisé</i> ' скрещенный'	} названия поз,
<i>effacé</i> ' сглаженный'	

<sup>22</sup> А. Левинсон, *Мастера балета. Очерки истории и теории танца*, Санкт—Петербург 1914, стр. 97.

<sup>23</sup> В. Светлов, *Современный балет*, Санкт—Петербург 1911, стр. 25.

<sup>24</sup> Там же, стр. 4.

<i>emboîté</i> 'идуший сзади по следам'	}	названия прыжков.
<i>jeté</i> 'выкинутый'		
<i>échappé</i> 'вырвавшийся'		
<i>ballonné</i> 'отскакивающий'		
<i>coupé</i> 'подрезанный'		

Примеры субстантивации наречий, звукоподражаний и предлогов:

<i>adagio</i> ит., 'удобно', 'спокойно'	}	названия форм танца,
<i>allegro</i> ит., 'весело', 'живо'		
<i>flic-flac</i> флик-флак, в переводе 'шлеп-шлеп', 'хлоп-хлоп', название движения,		
<i>sus-sous</i> 'за-перед', название прыжка.		

Лексикализация — это превращение в одно слово того, что во французском языке явилось группой слов. Примеры лексикализации и субстантивации группы слов:

*mise en scène* мизансцена 'постановка на сцене

*corps de ballet* кордебалет ('корпус, основа балета') — группа танцовщиков, исполняющая массовые танцы,

*à la seconde* 'во второй', — вторая позиция,

*sur le cou de pied* 'на шейке ноги', — название положения ноги.

О степени освоения заимствованных терминов свидетельствует наличие и количество производных от них, образованных способами русского словообразования. Современная балетная терминология заметно развивается за счёт производных слов, в структуре которых французские корни сочетаются с русскими аффиксами:

*arabesque, арабеск* — *полуарабеск*

*attitude, аттитюд* — *полуаттитюд*

*dégagé, дегаже* — *дегажировать*

*fouetté, фуэте* — *фуэтировать, фуэтирование, фуэтировка, фуэтируя, фуэтирующий*

*pirouette, пируэт* — *пируэтировать, пируэтистка*

*coupé, купэ* — *купировать, купирование, купирующий*

*divertissement* — *дивертисмент, дивертисментность, дивертисментный*

*sissonne, сисон* — *сисончики* (устная форма)

*exercice, экзерсис, экзерцис* — *экзерсисный*

*glissade, глиссад* — *глиссаден, глиссадное, глиссадно* (наречие).

Часть этих производных, образованных ещё в начале XX века (*глиссадный, купировать, фуэтировка*), довольно редко или почти не употребляется в наше время. Но зато рождаются новые словообразования и активно заполняют страницы критической и научно-популярной литературы.

Характерным примером являются новые производные от давно заимствованного слова *балет*. Наряду со старыми производными, отмеченными сло-

варями: *балетный, балетоман, балетомания*, в литературе балета широко распространены новые словообразования, не зафиксированные ещё никакими словарями: *балетоведение, балетоведы, балетность, по-балетному, антибалетность, антибалетный, небалетный, небалетен*, и ряд новейших слов, употребляемых ещё в кавычках: „*обалетить*”, „*драмбалет*”, „*драмбалетный*”, „*драмбалетность*”, *драмбалетички*”. Широко употребляются также слова: *балеринский, затанцовывать, дотанцовывать* и редко: *хореографизировать* и др.

Графическое освоение балетных терминов — также процесс, не закончившийся и активно действующий до сих пор. Свидетельствует об этом одновременное сосуществование двух графических вариантов (французского и русского) одного термина (а иногда и трёх: французского и двух русских).

Углубляясь в историю, нетрудно уловить закономерность и последовательность в графическом освоении ряда французских терминов.

В течение некоторого времени после заимствования слово передаётся нерусскими буквами, сохраняя на письме иноязычный облик (например, *entrechat*, 1825 г.), затем — в процессе освоения — оно приобретает русское начертание (*антраша*, 1841 г.), которое, в свою очередь, часто имеет несколько графических вариантов (*антраша*, 1910 г.; *антриша*, 1925 г.; „*антраша*”, 1963 г.), причем нередко все варианты сосуществуют.

Начиная с середины 30-х годов, в связи с разработкой методических руководств по преподаванию балетных дисциплин, наблюдается стремление к упорядочению профессиональной терминологии. Тенденции эти направляются прежде всего на упорядочение графического изображения термина. Выбирается французский графический облик, как не допускающий никакой вариантности и, таким образом, — с точки зрения авторов учебных пособий — как наиболее точный.

Этот „обратный” процесс, т.е. вторичное присваивание терминам их французского написания, обнаруживается к концу 30-х годов и позже углубляется.

К началу 40-х годов XX века балетную терминологию, по-видимому, можно считать уже вполне сложившейся терминологической системой.

Дальнейшее её развитие неразрывно связано с общими тенденциями, как лингвистического так и социального плана. Проявляются попытки регулировать и направлять её формирование.

Период 40-х — начала 50-х годов в отношении заимствования, — подчеркивает М. Панов, — резко отличается от предшествующего (послеоктябрьского). „Послевоенные (а отчасти и военные) годы характеризуются общей тенденцией — отрицательным отношением общества ко всему иностранному и, в частности, к иноязычным словам..., наблюдается... не только почти полное неприятие новых заимствований, но и стремление заменить уже устоявшиеся и общеупотребительные иноязычные слова их русскими эквивалентами... В ряде случаев выступления против иностранных слов непосредственно

связывались не только с борьбой за чистоту языка, но и с борьбой против низкопоклонства перед Западом... Иноязычные технические и научные термины в ряде отраслей заменяются русскими”<sup>25</sup>.

Развитие балетной терминологии в 40-е - 60-е годы обнаруживает сильное влияние этих концепций.

Проявляются они не только в области графики, но носят более глубокий характер. В конце 40-х годов говорят и пишут о необходимости „пересмотра” французской терминологии и постепенной замене её русским словарём танцевальных движений. Мотивируется это стремлением облегчить — в связи с расширением сети хореографического образования — широким массам понимание сущности терминов, „зашифрованной” под непонятными французскими наименованиями.

В 1950 г. В. Богданов-Березовский, известный музыковед и балетный критик, пишет: „...французская терминология, которой пользуется в своей книге А. Я. Ваганова, указывая на якобы неизбежность её, как мне кажется, требует в настоящее время пересмотра. Если и верно, что для нас она то же, что латынь в медицине, как пишет Ваганова, то ведь и общеизвестно, что медицинская терминология бытует лишь в узкопрофессиональной среде. Что же касается балетного искусства, вопросы которого интересуют в настоящее время широкие массы, то в отношении него хотелось бы преодолеть свойственную ему терминологическую кастовую замкнутость. Это вполне возможно, так как каждое из... движений танца может быть обозначено русскими словами”<sup>26</sup>.

Следуя вышеприведённым „заветам”, Л. Ярмолович в 1952 г. в книге *Элементы классического танца и их связь с музыкой*<sup>27</sup> пытается дать переводы принятых французских терминов на русский язык — „не дословные, а условные, дающие читателю возможность воспринять не название, а понятие, не обозначение, ставшее традиционным, а смысл... танцевального движения”<sup>28</sup>.

Не будучи в силах противостоять 200-летней традиции, Л. Ярмолович не берётся сразу заменить французские термины русскими. „Этот вопрос, — пишет Л. Ярмолович — до практической реализации требует детальнейшей теоретической обработки. Он должен стать предметом специального широкого методического обсуждения”<sup>29</sup>.

Ещё более глубокое отражение „антифранцузские” тенденции нашли в области методики характерного танца.

В учебнике Т. Ткаченко *Народный танец*, изданном в 1956 г., изъяты абсолютно все французские термины и заменены русскими описательными

<sup>25</sup> *Русский язык и советское общество*, указ. соч., стр. 86 - 87.

<sup>26</sup> В. Богданов-Березовский, *А. Я. Ваганова*, Москва—Ленинград, 1950, стр. 35.

<sup>27</sup> Л. Ярмолович, *Элементы классического танца и их связь с музыкой*, Ленинград—Москва 1952.

<sup>28</sup> В. Богданов-Березовский, *Музыка и вопросы хореографического образования*. В кн.: Л. Ярмолович, *Элементы классического танца ...*, указ. соч., стр. 11.

<sup>29</sup> Л. Ярмолович, *Элементы классического танца ...*, указ. соч., стр. 15.

эквивалентами. И так вместо:

*battement tendu* — вынесение работающей ноги на носок

*flic-flac* — мазки „от себя” и „к себе”

*rond de jambe par terre* — круговое движение носком работающей ноги по полу

*développé* — раскрытие работающей ноги на высоту<sup>30</sup>.

Время показало безуспешность попыток подобного рода.

Уже второе издание учебника Т. Ткаченко (1967 г.)<sup>31</sup> под громоздкими и практически неудобными русскими описательными названиями помещает (в скобках) лаконичные (старые) французские.

Интересно отметить, что попытки введения в жизнь принципа „облегчения” широким массам усвоения балетной терминологии имели место и раньше. Уже в 1948 г. в „Программе хореографических детских кружков” все термины приводятся в русском переводе или в русской транскрипции и только в скобках — по-французски: „Батман тандю (*battement tendu*). Рон де жамб а терр (*rond de jambe à terre*). Поднимание на полупальцы (*relevé*)”<sup>32</sup> и т.д.

Тенденции русификации названий всех балетных движений, изучаемых в непрофессиональной школе в последующие годы ещё усиливаются, так что в программе 1960 г., предназначенной для школьников, все французские термины либо заменяются русскими эквивалентами, либо даются в русской транскрипции<sup>33</sup>.

„Однако никакие мероприятия по массовой очистке терминологии от иностранных заимствований — пишет М. Панов — не могли сколько-нибудь заметно снизить их число в разных терминологических системах и тем более уничтожить уже прижившиеся старые обозначения”<sup>34</sup>.

Однозначность заимствованных наименований ведёт к интуитивному стремлению сохранить старые обозначения, даже тогда, когда они уже не вполне соответствуют современной форме балетного движения. Однозначность и определённости заимствованных терминов облегчает международную стандартизацию терминологических систем<sup>35</sup>.

Права была А. Ваганова, предвосхищая установки современного языкознания, когда в 1948 г. защищала французскую терминологию как „абсолютно международную и всеми принятую”<sup>36</sup>. В четвёртом (посмертном) издании её учебника вся терминология унифицирована. „Данная в прежних изданиях частью на французском, частью на русском языке, ныне вся она приводится,

<sup>30</sup> Т. Ткаченко, *Народный танец*, Москва 1954, стр. 619 - 681.

<sup>31</sup> Там же, изд. 2-е, Москва 1967.

<sup>32</sup> *Программа хореографических детских кружков (классический и характерный танец)*, Москва 1948.

<sup>33</sup> *Танцы в школе*. Под ред. Е. В. Коноровой. Москва 1960.

<sup>34</sup> *Русский язык и советское общество*, указ. соч., стр. 61.

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> А. Ваганова, *Основы классического танца*, изд. 4-е, Ленинград-Москва 1963, стр. 11.

как это принято в хореографии, во французском написании”<sup>37</sup>. Новейшие учебники по классическому танцу (1963<sup>38</sup> и 1968 гг.<sup>39</sup>) следуют тому же принципу употребления терминологии. Таким образом, дальнейшие перспективы развития балетной терминологии могут казаться частично выясненными.

Но путь к такому — начинающему лишь в самое последнее время кристаллизоваться — состоянию был долгим и трудным. Сомнения и тревога по поводу состояния балетной терминологии неизменно, начиная с первых после-революционных лет, сопутствуют всем пишущим о балете.

Одни из них, по преимуществу искусствоведы, владея в совершенстве терминологией истории искусств, продолжают традиции дореволюционных авторов, избегая по возможности специальных терминов и пользуясь созданной в дореволюционное время манерой метафорических описаний и несколько экзальтированным стилем: „бисерные переборы”, „гирляндные сплетения”, „порывы ветра”, „полёты орла”, „колоратура заносок” и т.д.

Описание балетного движения заменяется сплетением символических образов: „...короткий, свежий, овеванный романтизмом чувств вальс держался на бесконечном плетении простого бега *terre à terre* среди прыжков со сложным орнаментом пируэтов, больших *sauts* на блестящих переплетениях ног на воздушном бегу”<sup>40</sup>.

Сомнения свойственны в большей степени другой части авторов, стремящихся найти соответствующий язык для научного толкования искусства балета, пытающихся осуществить „отбор” в „море” профессиональной фразеологии, в некоторых случаях ещё не „узаконенной”.

Ещё за 10 лет до появления книги А. Вагановой, при первой попытке создания учебного пособия, автор его, А. Волынский, в 1924 г. писал: „Я стремился создать нечто вроде руководства по классическому танцу. Но именно потому, что такое руководство появляется впервые, когда сама классическая терминология<sup>41</sup> ещё не прочно установлена, оно и не могло облечься в ту сжатую дидактическую форму, в тот лаконизм учебника, который предносился моему воображению. При разработке новых наук возникают неизбежно подъёмы эмоционального свойства... С этой точки зрения мне должен быть прощен не покидавший меня энтузиазм в изложении любимого предмета, одновременно отвлечённого и практически-конкретного...”<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> В. Чистякова, А. Я. Ваганова и ее книга „Основы классического танца”, В кн.: А. Ваганова, указ. соч., стр. 10.

<sup>38</sup> Н. Базарова, В. Мей, *Азбука классического танца, Первые три года обучения*, Москва — Ленинград 1964.

<sup>39</sup> В. Костровицкая, А. Писарев, *Школа классического танца*, Ленинград 1968.

<sup>40</sup> Цит. по кн.: В. Богданов-Березовский, А. Я. Ваганова, указ. соч., стр. 24.

<sup>41</sup> Т.е. терминология классического танца (примечание мое — В. Я.).

<sup>42</sup> А. Л. Волынский, *Книга ликований. Азбука классического танца*. Ленинград 1925, стр. 5.

Способ подлинно научного описания правил танцевальных движений нашла лишь А. Ваганова. Язык её точен и лаконичен, благодаря отказу от „гирляндных сплетений” и использованию традиционной терминологии, которая в систематизированном виде даётся во французском и частично русском графическом варианте.

Только с выходом труда Вагановой намечается водораздел балетной литературы, дальнейшее развитие которой потекло по двум руслам. В текстах специальных (учебниках, методических пособиях, программах) по-видимому, вопрос профессионально-терминологической лексики можно считать решенным<sup>43</sup>. Французская терминология снова завоевала своё право на существование и употребляется без „расшифровки”.

В тексты, ориентированные на широкого читателя (критические статьи, мемуары, книги по истории балетного театра), вводятся только общепонятные термины, а мало известные обычно так или иначе разъясняются<sup>44</sup>: а) пояснением в скобках: „Это — *pas de six* (танец шести)”<sup>45</sup>. „Но это уже область аллегро (быстрого темпа движения)”<sup>46</sup>; б) характером контекста: „Исполнители огибали сцену, сочетая *pas de couru* — мелкий бег на пальцах танцовщицы с невыворотным *pas emboîté* перепрыгивающего с ноги на ногу танцовщика”<sup>47</sup>. Объяснив тем или иным образом технический термин, автор зачастую в дальнейших главах употребляет это слово уже как понятное.

Нельзя не отметить, что значительное число современных изданий не лишено погрешностей в передаче французских терминов. В большинстве случаев это ошибки в согласовании существительных и определений в числе и роде. К сожалению, не лишены ошибок даже учебные пособия. Иногда авторами даётся оговорка<sup>48</sup>, что все французские названия падаются в единственном числе. Чаше, однако, авторы стремятся к сохранению согласования, но обнаруживают при этом недостаточное знание французского языка<sup>49</sup>.

Ошибок можно было бы легко избежать при наличии словаря балетных терминов, снабжённого переводами и соответствующими комментариями.

Некоторые проблемы фиксирования составных французско-русских терминов до сих пор не решены (напр., как лучше писать: „посредством *rond de jambe*’а” или „посредством *rond de jambe*”?).

---

<sup>43</sup> Таким положение дел представляется автору данной работы.

<sup>44</sup> *Русский язык и советское общество*, указ. соч., стр. 168.

<sup>45</sup> В. Богданов-Березовский, *Педагогическая система А. Я. Вагановой*. В кн.: Статьи о балете, Ленинград 1962, стр. 149.

<sup>46</sup> Там же, стр. 134.

<sup>47</sup> В. Красовская, *Новаторство и традиции*. В кн.: Статьи о балете, Ленинград 1967, стр. 172.

<sup>48</sup> Н. П. Ивановский, *Бальный танец XVI-XIX вв.*, под ред. Ю. И. Слонимского, Ленинград—Москва 1948, стр. 103.

<sup>49</sup> См., напр., учебник Т. Ткаченко, *Народный танец*, изд. 2-е, стр. 608.

В том поиске, который продолжают вести балетоведы, им необходима помощь языковедов, так как решение многих частных, практических проблем, связанных с развитием балетной терминологии, возможно лишь после их теоретического осмысления.

Сосредоточивая внимание на важнейших фактах из „жизни” балетной терминологии, нельзя не заметить, что в современном русском литературном языке живёт продуктивной жизнью особый профессиональный балетный язык со своей развитой профессиональной лексикой и фразеологией и чётко выработанной терминологической системой. Язык этот, безусловно, представляет богатый материал для исследователя-языковеда. Он охватывает широкую и становящуюся всё шире сферу не только непосредственных деятелей балетного искусства — хореографов и артистов балета, — но и представителей всей системы хореографического образования. Пользуются этим языком (в некоторой степени) также театральные работники (гримеры, парикмахеры, портные, сапожники) и технический персонал сцены. В последнее время начинают приобщаться к нему представители спорта — в связи с массовым развитием художественной гимнастики и фигурного катания на коньках. Этот особый вариант профессиональной речи заслуживает внимания и должен быть предметом исследования в связи с тем, что за счет тех речевых средств, которые сосредоточены в его границах, возможно и реально пополнение балетной терминологии.

Как уже выше указывалось, помимо терминов и наименований, связанных с балетным искусством, стилистически нейтральных, существует широко развитая профессиональная фразеология, своеобразный балетный жаргон.

На репетиции в театре, на педсовете в хореографическом училище или просто на уроке танца непривычное ухо будет поражено совершенно необычным словарем.

Кроме изобилия „официальных” французских балетных терминов, новичок услышит там целый ряд таких выражений, как: *каторжные батманы, блинчики*, (делать) *живым низом*, (положить) *локоть на полочку, воздух под рукой, вздох рукой, проглотить желудок, самовар, чайник, невыворотные пятки, косить подъем, ласточка*, (поддержка) *стульчиком, двойная рыбка* и множество других „неофициальных” оборотов, общепринятых в этой среде и имеющих подчас интересное внутреннее содержание (*каторжные батманы*).

Лексика и фразеология эта, живая, образная и чрезвычайно эмоциональная, к сожалению, никем не собранная и не зафиксированная, должна была бы стать предметом специального исследования.

На наших глазах совершается терминологизация слов, заимствованных из этой профессиональной фразеологии. Примером могут быть знаменитые *блинчики*, лишь в самое последнее время (1967 г.) неожиданно и смело включённые А. Мессерером в состав официальной балетной терминологии<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> А. Мессерер, *Уроки классического танца*, Москва 1967, стр. 382.

Подобную „карьеру” совершили в 1969 г. *ласточка*, *рыбка*, *двойная рыбка* и др. наименования технических приёмов в дуэтном танце (употребляемые ещё в кавычках, они постепенно „узакониваются”).

Небезынтересно было бы проследить путь „странствований” некоторых нетрадиционных балетных наименований. *Рыбка*, например (подобно русскому *спутнику*), уже успела „переселиться” на Запад, приобретая „права гражданства” в балетной среде ГДР.

Достоин внимания и явление детерминологизации балетных терминов, состоящее в том, что термины утрачивают своё узко терминологическое значение, приобретая при этом оценочную окраску.

*Кордебалет*, напр., в современной разговорной русской речи нередко употребляется с негативным, несколько ироническим оттенком в значении „выкрутасы”.

В таком же ироническом значении употребил некогда Гоголь *антраша*:

И хотя Чичиков никогда не танцевал, то сделал *антраша*. Это *антраша* произвело маленькое невинное следствие: задрожал комод и упала со стола щётка <sup>51</sup>.

Отдельную тему для исследований могли бы составить метафорические описания балетных движений („полёты орла”, „порывы ветра”, „колоратура заносок” и др.).

Особого внимания заслуживают чисто-поэтические описания балетных движений, от знаменитого пушкинского:

... она,  
Одной ногой касаясь пола,  
Другую медленно кружит —  
И вдруг прыжок, и вдруг летит,  
Летит как пух от уст Эола,  
То стан совьёт, то разовьёт,  
И быстрой ножкой ножку бьёт <sup>52</sup>,

до Маяковского, который — со свойственным ему дерзким даром создаёт „балетный” неологизм:

Дом  
Кшесинской  
за дрыгоножество  
подаренный  
нынче —  
рабочая блузница <sup>53</sup>.

Реализация такого рода исследований кажется нам полезной и вызывающей интерес.

<sup>51</sup> См. сноску 10.

<sup>52</sup> А. С. Пушкин, *Евгений Онегин*, гл. 1, строфа XX.

<sup>53</sup> В. Маяковский, *Владимир Ильич Ленин*. В кн.: *Избранные сочинения*, Москва 1949, стр. 382.

Но ещё более важными и актуальными представляются работы лексикографического характера. Необходимо создание словаря балетных терминов, недостаток которого испытывает весь хореографический мир. Появившийся недавно, как отклик на этот запрос, чрезвычайно полезный словарь-справочник *Всё о балете*<sup>54</sup>, впервые содержит краткий словарь балетных терминов. Но составленный, повидимому, торопливо, словарь этот страдает рядом недостатков.

Представляется необходимым составление в дальнейшем целой серии словарей:

1) словаря всех балетно-хореографических наименований, как: *классический танец, хореография, дивертисмент, падаксьон, корифей, реверанс, балерина, кавалер, кода* и т.п., с учётом новых: *драмбалет, танцсимфония* и т.п.,

2) полного словаря терминов всех танцевальных дисциплин: кроме классического танца, также исторического и бального (*павана, жига, вальс*), народного и характерного (*тарантелла, краковяк, хоруми, чечётка, ключ*), дуэтного (*воздушная поддержка, двойная рыбка*), с включением акробатики (*свечка, шпагат, колесо*), с учётом французских и русских, старых и новых терминов.

Продолжение начатой автором данной работы серии этюдов-очерков могло бы в будущем послужить материалом к составлению этимологического словаря балетных терминов.

В польских хореографических кругах также издавна чувствуется недостаток специальных словарей и потребность их издания. Об этом писал ещё 19 лет тому назад Тадеуш Марек в предисловии к первому изданию учебника Вагановой на польском языке. Автор, жалуясь на то, что „в польских балетных классах царит терминологический хаос”, подчёркивает, что если бы у нас [поляков] был хореографический словарь, то труд переводчицы оказался бы более легким”<sup>55</sup>.

Всякого рода лексикографические работы облегчат унификацию балетной терминологии и международную стандартизацию терминологических систем.

## Выводы

1. Истоки современной балетной терминологии, несомненно, лежат во французском языке. Распространившись во второй половине XIX века, терминология эта в основах своих сохраняется до наших дней.

2. Дальнейшее развитие и формирование балетной терминологии совершается преимущественно путём образования новых терминов и терминологических словосочетаний, французских и русских, производных по отношению

<sup>54</sup> Е. А. Суриц, *Все о балете. Словарь-справочник*, под ред. Ю. И. Слонимского, Москва—Ленинград 1966.

<sup>55</sup> Т. Марек, *Przedmowa do polskiego wydania*. В кн.: А. Waganowa, *Zasady tańca klasycznego*, tłum. О. Sławska, Warszawa 1952, стр. 10 - 11.

к традиционной номенклатуре балета (главный „стержень” остаётся по-прежнему французским, хотя и „обрусевшим” в известной степени).

3. Освоение французской терминологии, „вхождение” её в систему русского литературного языка — осуществляется медленно и выражается как в фонетической ассимиляции, так и в явлениях грамматического и словообразовательного порядка.

Терминология балета сохраняет в современном русском языке своеобразную автономность; она трудно проницаема, явление детерминализации не является для неё типичным.

4. В истории балетной терминологии нашли отражение внешние по отношению к языку социальные явления и факторы, которые выражались в стремлении регулировать, направлять, улучшать и совершенствовать терминологическую систему, сложившуюся исторически к концу 30-х — началу 40-х годов XX века; возникли и углубились в послевоенные годы попытки пересмотра и замены французской терминологии русскими эквивалентами.

В самые последние годы — в связи с возрастающей международной координированностью терминологических систем — побеждают тенденции сохранения старой традиционной балетной терминологии.

5. Процесс формирования и развития балетной терминологии остаётся активным, а способы образования новых терминов и терминологических сочетаний — подвижны и гибки.

Есть основания предполагать, что дальнейшее развитие балетной терминологии будет совершаться путём обогащения её за счёт заимствования номенклатуры, связанной с другими видами танца (народного, исторического, джаза, „модерн”, акробатики и т.п.) — в результате намечающегося взаимопроникания всех видов пластического движения.

## THE FORMATION OF BALLET TERMINOLOGY IN RUSSIAN

by

WANDA JAKOWICKA

### Summary

The problems of the so-called “special” terminology are — among others — in the focus of attention of contemporary Russian linguistics. So far ballet terminology has remained the least studied. It has existed in Russian for about 250 years and constitutes very interesting material for linguistic investigations.

The ballet vocabulary, borrowed by Russian mainly from French (and partially from Italian), has been changing not only in quantity but also in quality, undergoing the process of phonetic and grammatical assimilation.

Spelling plays an essential part in the adoption of foreign terms by Russian.

It can be assumed that by the 1940's ballet terminology had already formed a certain well ordered system. Its further development was affected by the social tendencies that prevailed in Russian linguistics of 1940 - 1950. In order to eliminate all foreign forms, attempts were made to replace foreign terminology with Russian equivalents.

Recent years have marked a change in attitude toward terms of French origin. It has been admitted that due to their precision and univocal nature, they contribute to the international standardization of the terminological systems.

In view of the dynamic development of ballet and the literature connected with it, a profound study of ballet terminology in Russian — covering its historical, social, and linguistic aspects — would be of great importance. In order to standardize ballet terminology and make it more uniform, the assistance of linguists is necessary.