

# Ванда Яковицка

---

## Из истории некоторых балетных терминов в русском языке (arabesque, attitude, cabriole, entrechat)

---

Studia Rossica Posnaniensia 7, 173-190

---

1975

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

## ИЗ ИСТОРИИ НЕКОТОРЫХ БАЛЕТНЫХ ТЕРМИНОВ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

(*arabesque, attitude, cabriole, entrechat*)

Главным источником балетной терминологии является французский язык (частично итальянский), что обусловлено историей формирования русского балета<sup>1</sup>.

Возможно ли определить дату заимствования? Полный ответ на этот вопрос представляется затруднительным. В наших очерках, при попытке установить „родословную” отдельных терминов, мы руководствовались указаниями Ю. Сорокина, который считает, что „только для тех заимствованных слов, в отношении которых ясно, когда они появились в языке-источнике, можно с полной достоверностью установить крайнюю точку, время, раньше которого они не могли появиться в языке, перенявшем их”<sup>2</sup>. Этот метод был применен нами при определении даты „рождения” некоторых терминов.

Как известно, при переходе из чужого языка в русский заимствованные слова переживают процесс фонетического и грамматического освоения. Степень освоения иноязычного слова проявляется также и в графическом его выражении. История балетных терминов многими конкретными примерами подтверждает, что процесс их фонетического и грамматического освоения отличался достаточной активностью. Многочисленные факты свидетельствуют о закономерности, которую уже можно проанализировать. Закономерность и последовательность нетрудно уловить также и в графическом освоении французских терминов.

Предлагаемые очерки представляют собой попытку исследовать пути проникновения в русский язык четырех, — одних из наиболее употребительных, — балетных терминов и историю их освоения.

---

<sup>1</sup> См. В. Яковицка, *Пути формирования балетной терминологии в русском языке*, „Studia Rossica Posnaniensia” 1973, з. 4, с. 157 - 173.

<sup>2</sup> Ю. С. Сорокин, *Развитие словарного состава русского литературного языка. 30-е — 90-е годы XIX века*, Москва—Ленинград 1969, стр. 59.

## I

ARABESQUE, АРАБЕСК, фр., из итал. *arabesco* („арабский”) — название одной из основных поз классического танца: танцовщик стоит на одной ноге, подняв другую, вытянутую в колене, назад; одна рука отведена в сторону, другая вытянута вперед. Четыре основных вида (формы) А., принятые в русской школе, получили названия:

первый арабеск,  
 второй арабеск,  
 третий арабеск,  
 четвертый арабеск<sup>3</sup>.

Приняты также иные обозначения:

1й, 2й, 3й, 4й *arabesque*<sup>4</sup>.  
 I, II, III, IV *arabesque*<sup>5</sup>.  
 1й, 2й, 3й, 4й арабеск<sup>6</sup>.

„Arabesque” — один из немногих балетных терминов, автор которых нам известен. Это итальянец Карло Блазис<sup>7</sup>, всемирно известный практик и теоретик танца. Судить об этом можно на основании утверждений А. Левинсона („Блазис приспособил к наименованию одного из основных положений балетной пластики слово «Арабеск»<sup>8</sup>), Ю. Слонимского („он пускает в ход термин «арабеск», широко применяя его в своих постановках”<sup>9</sup>) и на основании признаний самого Блазиса, который в книге *Manuel complet de la danse*<sup>10</sup>, изданной в Париже в 1830 году, писал:

Арабеск в живописи — это орнамент, состоящий из растений, кустиков, легких ветвей и цветов, которыми художники украшают фризы и панно. В архитектуре — это листья и стебли, мы часто видим их на фронтонах и карнизах. Любовь к этим украшениям пришла к нам от мавров и арабов, от которых они и заимствовали свое название. Преподаватели танца ввели этот термин в свое искусство для обозначения групп танцовщиков и танцовщиц, сплетенных и соединенных между собою посредством гирлянд или увитых цветами обручей [...] Благодаря своей воздушной легкости, разнообразию, занимательности и многочисленным контрастам, [...] они сделали слово „арабеск” естественной принадлежностью искусства

<sup>3</sup> Л. Яромлович, *Элементы классического танца и их связь с музыкой*, Москва — Ленинград 1952, стр. 135.

<sup>4</sup> А. Ваганова, *Основы классического танца*, изд. 4-е, Ленинград — Москва 1963, стр. 65 - 66.

<sup>5</sup> В. Костровицкая, А. Писарев, *Школа классического танца*, Ленинград 1968, стр. 87.

<sup>6</sup> А. Мессерер, *Уроки классического танца*, Москва 1967, стр. 45.

<sup>7</sup> 1803 - 1878 гг.

<sup>8</sup> А. Левинсон, *Карло Блазис, балетмейстер и теоретик танца*. В кн.: *Мастера балета. Очерки истории и теории танца*, Санкт-Петербург 1914, стр. 81.

<sup>9</sup> Ю. Слонимский, *Карло Блазис*. В кн.: *Классики хореографии*. Ленинград — Москва 1973, стр. 83.

<sup>10</sup> Т.е. полное руководство по танцу.

танца. Я могу гордиться тем, что первым дал точное объяснение этому выражению применительно к нашему искусству”<sup>11</sup>.

„Арабеск”, следовательно, — пример вторичной терминологизации слова, происшедшей еще на французской почве и повторившейся в русском языке. Для правильного истолкования освоения и функционирования балетного термина „арабеск” необходимо учитывать историю „арабеска” — термина искусства.

Как термин искусства слово вошло в русский язык непосредственно из французского источника, по-видимому, в период т.н. второй волны заимствований, которая приходится на 30-е годы XIX в<sup>12</sup>, или еще раньше, так как оно уже фиксируется словарями 1835 и 1847 годов. В словаре церковнославянского и русского языка, составленном Вторым отделением Императорской Академии наук (т. I-IV) в 1847 году, находим: „Арабеск — живописное или скульптурное украшение, изображающее в фантастическом смещении цветы, узоры, животных, людей и пр.”.

В 1835 г. встречаем „арабеск” у Гоголя переосмысленным, приспособленным к выражению понятия литературоведческого плана: „Арабески. Разные сочинения Н. Гоголя”<sup>13</sup>.

В 1863 году Словарь Даля подтверждает это значение слова: „арабеска ж. иногда арабеск м. более употр. мн. худож.” Несомненно, что широкое употребление и полное обрусение „арабеска” в качестве термина искусства, способствовало быстрому освоению его балетными профессионалами.

Как термин балетного искусства „арабеск” не мог — по всей вероятности — появиться в России ранее 1830 г. Мог его ввести сам Блазис во время пребывания в Москве, куда он был приглашен в 1856 г. в качестве профессора танца<sup>14</sup>.

В современном литературном языке слово выступает как полностью освоенное в фонетическом отношении. Согласно нормам русской орфоэпии, франц. сочетание *que* произносится как русск. к. Согласный *б* перед *e* произносится мягко: араб’еск и араб’еска.

Среди балетных профессионалов наряду с чисто русским произношением — под влиянием французской графики, принятой в учебных пособиях, — имеет место также твердое произношение *б*: [арабэск].

В современном французском языке *arabesque* выступает одновременно как прилагательное (в значении „арабский”) и как существительное (в значении

<sup>11</sup> К. Блазис, *Искусство танца*. Извлечение из книги *Manuel complet de la danse*. Перевод с французского О. Н. Брошниковский. В кн.: *Классики хореографии*, указ. соч., стр. 115.

<sup>12</sup> Ю. С. Сорокин, указ. соч., стр. 48.

<sup>13</sup> Н. В. Гоголь, *Собрание художественных произведений в пяти томах*. Т. 3, Москва 1960, стр. 481.

<sup>14</sup> Ю. Слонимский, указ. соч., стр. 90.

„арабеска”, „арабеск”). В русский язык слово было заимствовано во втором значении, как существительное: „[...] арабеск получается из аттитюда путем выпрямления согнутой ноги <sup>15</sup>”.

Слово „арабеск” является примером борьбы двух тенденций в выражении грамматического рода, примером морфологической вариантности. С одной стороны — в современном русском литературном языке доминирует вариант слова в форме женского рода (как в языке-источнике):

„Арабеска ж. иногда арабеск м. (Даль);

„Арабеска, -и, ж. и арабеск, -а, м. (чаще арабески, сок)” (БАС, 1950); с другой — в применении к балету — употребляется всегда (судя по засвидетельствованным в текстах формам) вариант мужского рода:

Я говорю о сочетании мотива мягкого и плавного арабеска<sup>16</sup>;

Поза I arabesque (высокий) с поддержкой<sup>17</sup>;

Итальянский arabesque устраняет вялость позы<sup>18</sup>;

Вращение в позе третьего арабеска [...] Уланова делает [...] быстро, стремительно [...]<sup>19</sup>.

Очевидно, грамматический род послужил той особой, формальной приметой, которая отличает балетный термин от прочих, также терминологических применений слова „арабеск”.

В современном русском литературном языке более употребительной является форма множественного числа:

В рецензии на „Арабески” (1835) Белинский писал о Гоголе...<sup>20</sup>

До отправки „Арабесок” в цензуру рукопись [...] была прочитана А. С. Пушкиным<sup>21</sup>,

тогда как в балетной терминологии продуктивными являются формы и ед. и мн. числа:

Позы [...] вперед и назад и четыре арабеска<sup>22</sup>.

[...] музыкальное оформление арабесков в первом классе [...]<sup>23</sup>.

Графическое освоение слова наступило задолго до того, как оно вошло в балетный „обиход”. В текстах, относящихся к 10-ым, 20-ым, и 30-ым годам, находим только русскую графическую форму:

<sup>15</sup> А. Волынский, *Книга ликований. Азбука классического танца*. (Гл. „Аттитюд и Арабеск”), Ленинград 1925, стр. 92.

<sup>16</sup> В. Богданов-Березовский, *Музыкальная культура балета*. В кн.: *Статьи о балете*, Ленинград 1962, стр. 161.

<sup>17</sup> Н. Серебренников, *Поддержка в дуэтном танце*, Ленинград 1969, стр. 49.

<sup>18</sup> А. Ваганова, указ. соч., стр. 65.

<sup>19</sup> Б. Львов-Анохин, *Галина Уланова*, Москва 1970, стр. 74.

<sup>20</sup> Примечания. В кн.: *Н. В. Гоголь*, указ. соч., стр. 482.

<sup>21</sup> Там же, стр. 481.

<sup>22</sup> Л. Ярмолович, указ. соч., стр. 94.

<sup>23</sup> Там же, стр. 97.

[...] он приспособил к наименованию [...] слово „Арабеск” (1914)<sup>24</sup>;  
 [...] впечатление от такого арабеска становится законченно-художественным (1925)<sup>25</sup>;  
 При арабесках [...] ступни не должны быть развернуты полностью (1937)<sup>26</sup>.

Начиная с середины 30-ых гг. и позже, в связи с проявляющейся тенденцией к нормализации терминологии классического танца, наблюдается возврат к французскому начертанию слова (мотивированный стремлением согласования балетной терминологии на разных языках), особенно в работах чисто учебного характера:

Предлагаемые мною *arabesques* дают устойчивость<sup>27</sup>.

Здесь обнаруживается стремление автора согласовать франц. существительное (*s* — во фр. яз. окончание мн. числа) с русским глаголом в числе. Эту же тенденцию находим и в других учебниках:

Сначала позы классического танца, *attitudes* и *arabesques* [...] [...] выгиб, необходимый в четвертом *arabesque*<sup>28</sup>.

Но в тех же самых учебниках встречается и несогласованность:

Главные четыре *arabesque* [...] <sup>29</sup>

Отсутствие *s* с точки зрения франц. языка здесь не мотивировано.

Но встречаются работы и чисто учебного характера, в которых французское начертание не соблюдено с такой строгостью, и термин арабеск снова приобретает русские падежные окончания:

Постановка рук и головы в позициях и [...] трех арабесках (1959)<sup>30</sup>;  
 Закончить положением рук 3-го арабеска (1967)<sup>31</sup>.

Вторичный возврат к употреблению „арабеска” в его чисто русской форме может служить примером явления, которое утверждается в языке независимо от желания специалистов. Пример этот свидетельствует о полном обрусении термина. Полное его обрусение сделало также возможным появление сложного слова „полуарабеск”, где „полу” — элемент русской лексической системы:

Уланова [...] принимала задумчивую позу полуарабеска [...] <sup>32</sup>.

<sup>24</sup> А. Левинсон, указ. соч., стр. 81.

<sup>25</sup> А. Волынский, указ. соч., стр. 93.

<sup>26</sup> К. Блазис, указ. соч., стр. 116.

<sup>27</sup> А. Ваганова, указ. соч., стр. 65.

<sup>28</sup> Н. Базарова, В. Мей, *Азбука классического танца. Первые три года обучения*, Ленинград—Москва 1964, стр. 118.

<sup>29</sup> А. Ваганова, указ. соч., стр. 65.

<sup>30</sup> *Классический танец. Краткое методическое пособие. Первый год обучения*, Москва 1969, стр. 29.

<sup>31</sup> А. Мессерер, указ. соч., стр. 438.

<sup>32</sup> Б. Львов-Анохин, указ. соч., стр. 6.

## II

ATTITUDE, АТТИТЮД, фр. „положение”, „поза”, в балетной терминологии — название конкретной позы на одной ноге, когда другая находится в воздухе, согнутая в колене назад.

Термин *attitude* составляет основу производных терминов-словосочетаний, которым определяются две главные разновидности движения:

*attitude croisée* (А. „скрещенный”) и

*attitude effacée* (А. „сглаженный”, „нескрещенный”):

Если при *attitude croisée* нога в колене должна быть согнута, то при *attitude effacée* — полусогнута<sup>33</sup>.

В 20-ых годах эти сочетания употреблялись с предлогом на (до сих пор встречается в устной речи):

Аттитюд на *effacée* по технике [...] не отличается от аттитюда на *croisée*<sup>34</sup>.

Предлог на в данном случае означает „по направлению”, „в направлении” или „в положении”, т.е. „аттитюд в положении *effacée*” и т.д.

„Attitude” — термин, автором которого (как и термина *arabesque*<sup>35</sup>) был Карло Блазис. Блазис был не только творцом названия, но и изобретателем самой позы. В книге *Manuel complet de la danse* он пишет<sup>36</sup>:

Исполняя однажды роль Меркурия, я принял, вертясь в пируэте, позу статуи<sup>37</sup>, „Меркурия” Болоньи, а эту прекрасную позу весьма трудно сохранять... Чтобы сделать аттитюд еще более грациозным, пусть танцовщик вытянет левую руку, держащую кадуцей<sup>38</sup>.

Можно с уверенностью предположить, что слово „аттитюд” — как и „арабеск” — стало известно в России не ранее 1830 г., по всей вероятности во время пребывания Блазиса в Москве, куда он был приглашен в 1856 году в качестве профессора танца<sup>39</sup>, а закрепилось среди профессионалов, вероятно, значительно позже. Слово, употреблявшееся первоначально в устной речи артистов балета, прежде всего было освоено фонетически. Франц. звук *u* после мягкой согласной в слове *attitude*, приспособляясь к нормам русской орфоэпии, перешел в русском звучании в *у* после мягкой согласной (на письме — *ю*): *аттитюд*.

<sup>33</sup> А. Ваганова, указ. соч., стр. 64.

<sup>34</sup> А. Волынский, указ. соч., стр. 91.

<sup>35</sup> См. раздел „*Arabesque*”.

<sup>36</sup> К. Блазис, указ. соч., стр. 123.

<sup>37</sup> Известная статуя фламандского скульптора Болонь (1524 - 1608).

<sup>38</sup> Кадуцей — жезл, обвитый змеями и снабженный крыльями, символ, присвоенный Меркурию.

<sup>39</sup> Ю. Слонимский, *Хореография Карло Блазиса*. В кн.: *Классики хореографии*, указ. соч., стр. 90.

Воспринятое сначала как существительное ж. рода (как в языке-источнике) — аттитюда, слово позднее сместилось в категорию существительных муж. рода, что привело, согласно законам русской орфоэпии, к оглушению *d* в конце слова:

Таков аттитюд [атитют] на *croisée*<sup>40</sup>.

Грамматическое освоение термина прошло два этапа. Долгое время, по-видимому, *attitude* жил как существительное ж. рода: аттитюда. В 1895 г. Н. Безобразов в „Петербургской газете” писал:

[...] аттитюды балерины одна пластичнее, одна красивее другой<sup>41</sup>;  
[...] все как бы замирают на своих местах, напряженно следя за каждым жестом, атти-  
тюдой чудной артистки<sup>42</sup>.

В книге А. Левинсона, изданной в 1914 г. находим:

[...] прекраснейшей из аттитюд [...] он считает аттитюду известного бронзового Меркурия Джиованни Болонья<sup>43</sup>;  
[...] практика аттитюд<sup>44</sup>;  
[...] Фанни Черитто отличается [...] неожиданностью аттитюд<sup>45</sup>;  
[...] она решается [...] на одну из тех опаснейших аттитюд<sup>46</sup>.

Возможно, что на протяжении некоторого отрезка времени сосуществовали две формы — м. и ж. рода. Постепенно, однако, термин окончательно закрепляется в устной профессиональной речи как существительное м. рода и, становясь фактом русского языка, подчиняется правилам русского словоизменения.

Явление это находит отражение в письменной речи. Уже в 1924 г. А. Во-  
лынский пишет:

Аттитюд на *effacée* по технике [...] не отличается от аттитюда на *croisée*<sup>47</sup>

Затем в 1937 г. в сборнике *Классики хореографии*:

[...] в том же аттитюде<sup>48</sup>,

<sup>40</sup> А. Во-лынский, указ. соч., стр. 91.

<sup>41</sup> Н. Безобразов, *Бенефис Пьерини Леньяни*, „Петербургская газета” 1895, № 14, стр. 3 (цит. по кн.: В. Красовская. *Русский балетный театр второй половины XIX века*, Ленинград—Москва 1963, стр. 462).

<sup>42</sup> Н. Безобразов, *Балет*, „Петербургская газета” 1895, № 312, стр. 3 (цит. по кн. В. Красовская, указ. соч., стр. 462).

<sup>43</sup> А. Левинсон, указ. соч., стр. 86.

<sup>44</sup> Там же, стр. 80.

<sup>45</sup> А. Левинсон, *Теофиль Готье и балет*. В кн.: *Мастера балета*, указ. соч., стр. 117.

<sup>46</sup> Там же, стр. 112.

<sup>47</sup> А. Во-лынский, указ. соч., стр. 91.

<sup>48</sup> К. Блазис, указ. соч., стр. 123.



а вслед за ним в учебнике А. Вагановой, опубликованном в том же году, *attitude* зафиксирован как существительное м. рода:

Итальянский *attitude* и мой *attitude*<sup>49</sup>.

Графический облик термина также меняется. Сначала он передается русскими буквами: аттитюда (1914)<sup>50</sup> или аттитюд (1924<sup>51</sup> и 1937<sup>52</sup>), в дальнейшем наблюдается стремление к передаче термина в его французском графическом варианте. Последнее характерно для всех работ научного характера, прежде всего для учебников. В трудах неспециального характера до сих пор встречаем русское написание. В одной из только что опубликованных монографий, посвященных искусству Улановой, впервые находим написание термина с одним *t*:

Ограничным делает Уланова [...] трудное сочетание — два тура в атитюд<sup>53</sup>.

Пока термин выступал в русской графике, в согласовании его с другими элементами словосочетания не было никаких затруднений:

Оба вида аттитюда [...] <sup>54</sup>.

Танцовщик должен соединять в позициях и аттитюдах непринужденность и выразительность<sup>55</sup>.

То же при арабеске, то же и при аттитюде<sup>56</sup>.

„Возвращение” к французскому варианту термина осложнилось естественным стремлением сохранить его „русское” качество, результатом чего является — распространенное среди профессионалов — сообщение термину русских падежных окончаний. Попытка „организовать” терминологию в практике иногда получается искусственной:

[...] поворот головы и как бы направляющий ее взгляд придают танцевальный облик *attitude croisée*, сообщая всей фигуре горделивую осанку<sup>57</sup>

или:

[...] дает этому *attitude* вид полета<sup>58</sup>.

Произношение вышеприведенных словосочетаний (при чтении вслух) будет звучать всегда так:

<sup>49</sup> А. Ваганова, указ. соч., стр. 64.

<sup>50</sup> А. Левинсон, *Мастера балета*, указ. соч., стр. 117.

<sup>51</sup> А. Волынский, указ. соч., стр. 91.

<sup>52</sup> К. Блазис, указ. соч., стр. 123.

<sup>53</sup> Б. Львов-Анохин, указ. соч., стр. 74.

<sup>54</sup> А. Волынский, указ. соч., стр. 92.

<sup>55</sup> А. Левинсон, *Мастера балета*, указ. соч., стр. 85.

<sup>56</sup> А. Волынский, указ. соч., стр. 39.

<sup>57</sup> Н. Базарова, В. Мей, указ. соч., стр. 110.

<sup>58</sup> А. Ваганова, указ. соч., стр. 65.

[...] придают танцевальный облик *attitude'y croisée* [ат'ит'ду круазэ] и [...] дает этому *attitude'y* [ат'ит'юд] вид полета.

Своеобразное обрусение термина сделало возможным сложные словообразования типа „полуаттитюд”, где „полу” — элемент русской лексической и словообразовательной системы:

Одна нога [...] поднимается на пальцы. Другая — в полу-аттитюде<sup>59</sup>;  
Если нет полу-аттитюдов, впечатление... бледнеет<sup>60</sup>;  
Там полу-аттитюды играют первенствующую роль<sup>61</sup>.

Термин *attitude* входит в состав многих развернутых балетных терминов, как *attitude croisée allongée*<sup>62</sup> (*allongé* — „удлинённый”), где все составные части — французские слова, и „*tour en dedans* в позе *attitude*”<sup>63</sup> или „поза *attitude croisée allongée*”<sup>64</sup> в воздухе”, в состав которых входят как французские, так и русские слова. Количество комбинаций развернутых терминов неограниченно. Вышедший из употребления термин (устаревший): аттитюд - тирбушон<sup>65</sup>.

### III

**CABRIOLE, КАБРИОЛЬ**, фр. — „прыжок”, „скачок” — „прыжок, во время которого одна нога выбрасывается вверх вперед, в сторону или назад, другая ударяет ее снизу один или несколько раз”<sup>66</sup>.

Термин „*cabriole*” составляет основу производных терминов — слово-сочетаний:

#### I. маленький *cabriole*:

*Cabrioles* делятся на маленькие [...] и большие<sup>67</sup>,  
[...] маленький *cabriole* в позу *effacée* вперед;

#### II. *grand cabriole* („большой кабриоль”):

[...] все нижеизложенные правила для *grand cabriole* на 90°<sup>68</sup>.  
*Grand cabriole* в I *arabesque* [...] <sup>69</sup>;

<sup>59</sup> А. Волынский, указ. соч., стр. 178.

<sup>60</sup> Там же, стр. 154.

<sup>61</sup> Там же, стр. 144.

<sup>62</sup> А. Мессерер, указ. соч., стр. 99.

<sup>63</sup> Там же, стр. 98.

<sup>64</sup> В. Костровицкая, А. Писарев, указ. соч., стр. 112.

<sup>65</sup> А. Волынский, указ. соч., стр. 331.

<sup>66</sup> Е. Я. Суриц, *Все о балете. Словарь-справочник*. Под ред. Ю. И. Слонимского, Москва — Ленинград 1966, стр. 436.

<sup>67</sup> В. Костровицкая, А. Писарев, указ. соч., стр. 193.

<sup>68</sup> А. Ваганова, указ. соч., стр. 112.

<sup>69</sup> В. Костровицкая, А. Писарев, указ. соч., стр. 195.

### III. *cabriole fermée* („кабриоль закрытый”):

*Cabriole fermée* отличается тем, что нога [...] закрывается в V позиции <sup>70</sup>;

### IV. двойной *cabriole*:

В мужском танце *cabriole* делается двойной <sup>71</sup>.

Существует двойной *cabriole*, когда удар в воздухе повторяется два [...] раза <sup>72</sup>.

Этот воин будет делать большие прыжки [...] двойные кабриоли <sup>73</sup>.

*Cabriole* — „прыжок козы” — термин, заимствованный, вероятно, из французского языка, имеет длинную и сложную историю. Чрезвычайно интересны в этом отношении изыскания А. Волынского (1925 г.), который возводит происхождения этого „козлоподобного” прыжка к глубокой древности, к эпохе Древней Греции, а название — к римским временам:

В основании его термина лежит латинское слово *capra* — коза, или *capreolus*, дикий козел, серна. В современном своем начертании слово это итальянизировано и обозначает взлет, с ударом снизу вверх одной ноги о другую. Всякую заноску <sup>74</sup>, как мы знаем, итальянцы называют *capriola*, а всевозможные виды антрша <sup>75</sup>, делаемые с ударными батманами, они именуют запутанными кабриолями — *capriola intrecciata*... Несомненно, что в сатирической драме, в этой составной части всенародной греческой театральной литургии, кабриоль был одной из самых популярных фигур танца. Действующие лица, обитатели леса, не могли иметь другой походки, кроме козлиной, как козлоподобные существа, олицетворяющие стихийные черты человеческой природы. Одетые в шкуры хоревты металсь по оркестре прыжками и скачками, брыкаясь и ударяя ногами по воздуху. В эпоху дифирамба, в особенности в ранние его времена, такая козлоподобная практика должна была быть особенно ярка и примитивна. С постепенным же совершенствованием дифирамба и переходом его в стройную драму, движения кабриольного пляса должны были смягчиться, сохранив однако отличительные свои черты звериной стихийности. Из греческой оркестры кабриоль перешел в римский театр, а оттуда через средние века и ренессанс, донесся до нас в обработанном и прелестно стилизованном хореографическом рисунке <sup>76</sup>.

Косвенное подтверждение мнения Волынского находим в *Статьях о балете* В. Богданова - Березовского:

Такой прием, как [...] карбиоли, в народной плясовой практике распространенные под наименованием голубцов, знали и актеры итальянской *commedia dell'arte*, и русские скоморохи, и гаэры французских бродячих трупп...

В народном искусстве прием этот имеет натуралистически—изобразительное назначение и комический гротесковый характер. В классическом же балете он сублимировался... <sup>77</sup>.

<sup>70</sup> А. Ваганова, указ. соч., стр. 113.

<sup>71</sup> Там же, стр. 114.

<sup>72</sup> В. Костровицкая, А. Писарев, указ. соч., стр. 195.

<sup>73</sup> А. Волынский, указ. соч., стр. 184.

<sup>74</sup> Т.е. *entrechat*.

<sup>75</sup> См. раздел „*Entrechat*”.

<sup>76</sup> А. Волынский, указ. соч., стр. 154 - 155.

<sup>77</sup> В. Богданов-Березовский, *Природа балета*. В кн.: *Статьи о балете*, указ. соч., стр. 22 - 23.

Не менее интересна история появления этого слова в русском языке. Оказывается, кабриоли („каприоли”)<sup>78</sup> были известны уже императору Петру I, о чем узнаем из *Дневника камер-юнкера Берхгольца*<sup>79</sup>:

После нескольких часов танцевания император начал со всеми стариками один танец [...] Их было 8 или 9 пар [...] Император, будучи очень весел, делал одну за другою каприоли обеими ногами. Так как старики сначала путали и танец поэтому всякий раз должно было начинать снова, то государь сказал наконец, что выучит их весьма скоро [...] <sup>80</sup>.

Пришедшее, по всей вероятности, устным путем уже в Петровскую эпоху, слово, таким образом, начало осваиваться прежде всего фонетически.

Произносимое первоначально на итальянский манер каприоль (или каприоля), с глухим губным *n*, с течением времени, под влиянием французского языка, стало произноситься кабриоль — со звонким губным *b*. Сонорный французский *l* произносится по-русски несколько мягче — как *ль* [л']. Судя по имеющимся данным, грамматическое освоение термина прошло два этапа.

Будучи в языке-источнике существительным ж.р. (у итальянцев *capriola* — ж.р., у французов *cabriole* — ж.р.), он сначала и фигурировал в русском языке как существительное ж.р.:

[...] делал одну за другою каприоли (1860) <sup>81</sup>,

[...] Стали бы взывать к Аристотелю по поводу кабриоли, мотивированной хорошо или дурно (1914) <sup>82</sup>.

Но уже в 1926 г. кабриоль приобретает мужские падежные окончания:

Три главных момента обрисовываются в кабриоле <sup>83</sup>.

Остановимся еще на кабриоле <sup>84</sup>.

Ваганова по окончании кабриоля делала женственное *tombé* <sup>85</sup>.

О смещении термина в категорию имен существительных м. рода свидетельствуют формы сочетания термина с глаголами и прилагательными:

Из греческий оркестры кабриоль перешел в римский театр <sup>86</sup>.

Маленький *cabriole* в позу *l arabesque* <sup>87</sup>.

<sup>78</sup> Наличие итальянизированного варианта „каприоли” не означает, что термин был заимствован из итальянского; свидетельствует, видимо, лишь об употреблении двух звуковых вариантов термина.

<sup>79</sup> В. Ф. Берхголец (1699 - 1746), камер-юнкер, дипломат, мемуарист.

<sup>80</sup> Дневник камер-юнкера Берхгольца, изд. 2, Москва 1860. Цит. по кн.: В. Красовская, *Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века*, Ленинград—Москва 1958, стр. 31.

<sup>81</sup> Там же, стр. 31.

<sup>82</sup> А. Левинсон, *Мастера балета*, указ. соч., стр. 98.

<sup>83</sup> А. Волынский, указ. соч., стр. 155 и 154.

<sup>84</sup> Там же.

<sup>85</sup> Там же.

<sup>86</sup> Там же.

<sup>87</sup> В. Костровицкая, А. Писарев, указ. соч., стр. 193.

Начиная с 20-ых годов XX в. *cabriole*, по-видимому, окончательно закрепляется в устной и письменной речи как существительное м. рода.

Графическое начертание термина также проходит эволюцию. Первоначально слово отражается на письме русскими буквами, как каприоль (или каприоля):

[...] делал одну за другою каприоли<sup>88</sup>.

В 1911 г. и в 1914 г. — как кабриоль:

[...] ни пируэты, ни кабриоли [...] <sup>89</sup>,  
[...] по поводу кабриоли [...] <sup>90</sup>;

в 1925 г. — как кабриоль:

Как делается кабриоль? <sup>91</sup>.

С 1960-ых гг. слово во всех учебниках приобретает французский графический облик — *cabriole*:

Существует двойной *cabriole*<sup>92</sup>,

а в трудах критического и мемуарного характера — по-прежнему фигурирует в русском начертании:

Такой прием, как, например, кабриоли <sup>93</sup>.

Своими великолепными кабриолями [...] она приводила зрителей в такой восторг [...] <sup>94</sup>.

Закрепившись издавна в русском языке и став элементом русской литературной речи, термин послужил источником словообразования. А. Волынский широко употребляет прилагательное „кабриольный“:

[...] кабриольный мотив ударного батмана [...] <sup>95</sup>.

[...] в кабриольном танце В. А. Семенова [...] <sup>96</sup>.

[...] движения кабриольного пляса <sup>97</sup>.

#### IV

ENTRECHAT, АНТРАША, фр. — „прыжок” — „это легкое блестящее па; при исполнении его ноги танцовщика быстро скрещиваются [в воздухе —

<sup>88</sup> См. сноску 80.

<sup>89</sup> В. Светлов, *Современный балет*, Санкт-Петербург 1911, стр. 5.

<sup>90</sup> А. Левинсон, *Мастера балета*, указ. соч., стр. 98.

<sup>91</sup> А. Волынский, указ. соч., стр. 155.

<sup>92</sup> В. Костровицкая, А. Писарев, указ. соч., стр. 195.

<sup>93</sup> В. Богданов-Березовский, *Статьи о балете*, указ. соч., стр. 22.

<sup>94</sup> М. Михайлов, *Жизнь в балете*, Ленинград—Москва 1966, стр. 47.

<sup>95</sup> А. Волынский, указ. соч., стр. 145.

<sup>96</sup> Там же, стр. 155.

<sup>97</sup> Там же.

примечание мое] и возвращаются в пятую позицию”<sup>98</sup>. В зависимости от того, сколько раз ноги перекрещиваются и ударяются во время полета, *entrechats* носят дополнительные наименования: *trois* (три), *quatre* (четыре), *cinq* (пять), *six* (шесть), *sept* (семь), *huit* (восемь) и даже *neuf* (девять), в исключительных случаях — *dix* (десять).

Термин „entrechat” составляет основу производных терминов — словосочетаний, которыми определяется целая группа виртуозных движений, называемых по-русски также „заносками”<sup>99</sup>. Группа *entrechats* с прибавлением соответствующих французских числительных заключает в своем составе следующие названия:

I. *entrechat-trois* („три”):

*Entrechat-trois* мы заканчиваем с одной ногой *sur le cou de pied*<sup>100</sup>.

II. *entrechat-quatre* („четыре”):

[...] я рекомендую для *entrechat-quatre* прыжок низкий<sup>101</sup>.

III. *entrechat-cinq* („пять”):

*Entrechat-cinq* [...] делается без перемены ног<sup>102</sup>.

IV. *entrechat-six* („шесть”):

Руки на *entrechat-six* могут оставаться внизу<sup>103</sup>.

V. *entrechat-sept* („семь”):

В мужском классе *entrechat-sept* можно закончить в любую [...] позу<sup>104</sup>.

VI. *entrechat-huit* („восемь”):

*Entrechat-huit* — прибавляется еще одно раскрытие и открывание<sup>105</sup>.

VII. *entrechat-neuf* („девять”):

[...] при исполнении его ноги [...] возвращаются в [...] аттитюд на одной ноге, как например в антраша *à neuf*<sup>106</sup>.

<sup>98</sup> К. Блазис, указ. соч., стр. 117.

<sup>99</sup> „Русское выражение заноски не совсем определительно — правильно замечает А. Волинский. — Оно указывает на занесение ног одной за другую, но совершенно умалчивает о том, что встречающиеся ноги ударяются друг о друга”. (А. Волинский, указ. соч., стр. 256).

<sup>100</sup> А. Ваганова, указ. соч., стр. 118.

<sup>101</sup> Там же, стр. 116.

<sup>102</sup> В. Костровицкая, А. Писарев, указ. соч., стр. 203.

<sup>103</sup> Там же, стр. 204.

<sup>104</sup> Там же, стр. 209.

<sup>105</sup> А. Ваганова, указ. соч., стр. 117.

<sup>106</sup> К. Блазис, указ. соч., стр. 117.

VIII. *entrechat-dix* („десять“):

Во время прыжков с застреванием в воздухе и *entrechat-dix* Нижинский всегда производил огромное впечатление <sup>107</sup>.

Существуют и составные термины:

IX. *entrechat-six de volée* (прыжок „шесть“ с полета):

*Entrechat-six de volée* делается и [...] по прямой и по диагонали <sup>108</sup>.

X. *entrechat-huit de volée* („восемь“ с полета):

*Entrechat-huit de volée* делается тем же приемом, лишь с увеличением заносок <sup>109</sup>.

К этой же группе принадлежит:

XI. *royal* („королевский“, название прыжка), называемый иногда *entrechat-royal*:

Затем на 4/4 разучивается *royal* с правой ноги <sup>110</sup>.

Заемствованный в русский язык непосредственно из французского, термин *entrechat* по происхождению своему является словом итальянским. Вслед за А. Волынским можно считать, что „название антрша является искажением итальянского слова *intrecciata*. В тех случаях, когда на сцене делаются те или иные антрша, итальянцы называют их *capriola intrecciata* — сложными и запутанными кабриолями<sup>111</sup>, что вполне соответствует духу всей фигуры. Мы здесь имеем последовательные удары ноги об ногу в типе классического кабриоля. Это — козлиное брыканье, взятое из орхестры греческой трагедии, из античной сатиры” <sup>112</sup>.

Датировка происхождения термина представляет большие трудности.

Предание гласит, что изобретательницей движения *entrechat-quatre* была французская танцовщица М. Камарго (1710 - 1770), которая впервые его ввела в свой танец в 1730 году:

Камарго уже знала начаток антраша. Но, в действительности, это *pas* развилось [...] и достигло полного блеска в 1750 г., когда танцовщица Лами [Lamy] без всяких видимых усилий стала их делать по шести и восьми. Апогея славы и популярности антраша достигли в 1766 - 1800 годах <sup>113</sup>.

Несколько иначе ту же мысль высказывает В. Богданов-Березовский, утверждая, что в творческой биографии классического танца „зарегистрированы

<sup>107</sup> Ф. Лопухов, *Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера*, Москва 1966, стр. 116.

<sup>108</sup> В. Костровицкая, А. Писарев, указ. соч., стр. 204.

<sup>109</sup> А. Ваганова, указ. соч., стр. 119.

<sup>110</sup> В. Костровицкая, А. Писарев, указ. соч., стр. 203.

<sup>111</sup> См. раздел „Cabriole”

<sup>112</sup> А. Волынский, указ. соч., стр. 144.

<sup>113</sup> В. Светлов, указ. соч., стр. 23.

даты зарождения антраша (1730 год, что связывается с именем Камарго [...] и 1750 год — с именем танцовщика Лани)<sup>114</sup>.

Несколько позже, в 80-ые годы XVIII в., антраша появились и в России<sup>115</sup>, вскоре стали чрезвычайно модны и в I четверти XIX в. широко известны. В середине 20-ых гг. сам М. Глинка, учась танцевать, усердно исполнял антраша. „Я вскоре убедился, — пишет он о себе, — в необходимости уметь танцевать, начал учиться у Гольца, занимался с ним около двух лет и дошел до *entrechats-doubles*<sup>116</sup> [...] и до других па”<sup>117</sup>.

В это время *entrechats* были известны в кругу не только профессионалов, но даже балетоманов и завсегдатаев театра — см. у Пушкина в *Евгении Онегине*:

Непостоянный обожатель  
Очаровательных актрис,  
Почетный гражданин кулис,  
Онегин полетел к театру,  
Где каждый, вольностью дыша,  
Готов хлопнуть *entrechat*<sup>118</sup>.

Когда термин впервые появился в России? В устной речи профессионалов, по всей вероятности, не раньше 1737 г., т.е. после основания первой балетной школы<sup>119</sup>. Возможно, что впервые привез его лишь Шарль Ле Пик в 80-ые годы XVIII в.

Фонетическое освоение *entrechat* совершается в соответствии с нормами русской орфоэпии, т.е. французское носовое сочетание *entre* произносится на русском как „антр” (как в словах: *entrepreneur* — антрэпренер, *entresol* — антресоль). Ударение в конце слова сохраняется. Франц. *e* (немое) в одних случаях произносится как гласный звук *a* в предударном положении: антраша [антръша], в других — не произносится вообще, о чем свидетельствует написание — антрша (слоогообразующее *p*):

Антрша не имеет ничего общего со скачком кошки<sup>120</sup>.

<sup>114</sup> В. Богданов-Березовский, *Статьи о балете*, указ. соч., стр. 22.

<sup>115</sup> Известно, что широко их вводил в свои балетные спектакли Шарль Ле Пик, приехавший в Петербург в 1786 г. „Эти новшества также проникли в практику школьного обучения” (В. Красовская, *Русский балетный театр от возникновения до середины XIX в.*, указ. соч., стр. 88).

<sup>116</sup> Двойных.

<sup>117</sup> М. И. Глинка, *Литературное наследие*, т. I, Ленинград—Москва 1952, стр. 76, 88 (цит. по кн.: В. Красовская, *Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века*, указ. соч., стр. 206).

<sup>118</sup> А. Пушкин, *Евгений Онегин*, гл. I, строфа XVII.

<sup>119</sup> См. В. Яковичка, *Пути формирования балетной терминологии в русском языке*, указ. соч., стр. 159. По данным, засвидетельствованным в лексикографических изысканиях Б. Биржаковой, Л. Войновой и Л. Кутиной, слово антраша вошло в рус. яз. уже в 20-х гг. XVIII в. См.: Е. Э. Биржакова, Л. А. Войнова, Л. Л. Кутина, *Очерки по исторической лексикологии русского языка XVIII века. Языковые контакты и заимствования*, Ленинград 1972, стр. 342.

<sup>120</sup> А. Волинский, указ. соч., стр. 144.



Антраша, несмотря на свой долгий „стаж” бытования в русском языке, до сих пор полностью не ассимилировалось. Воспринимается как существительное среднего рода (типа амплуа), не склоняется и не изменяется по числам:

Он делал всяческие антраша [...] <sup>121</sup>;

[...] не умея делать антраша ногами, делают их руками. Это много легче! <sup>122</sup>

*Entrechat-cinq* можно сравнить с *entrechat-quatre*: оно делается без перемены ног <sup>123</sup>.

Для обозначения множественного числа — согласно правилам французской грамматики — к *entrechat* прибавляется окончание *s*:

Тогда и женские вариации [...] начинались с шестнадцати *entrechats-six* на большом прыжке <sup>124</sup>.

Графическое начертание термина видоизменилось. Если у Пушкина встречаем его французский облик (*entrechat*), то уже у Гоголя в 1840 г. находим русское начертание термина:

[...] и хотя он никогда не танцевал, то сделал антраша <sup>125</sup>.

В специальных работах, посвященных танцу, слово передается на письме также русскими буквами. В 1911 г.:

[...] Я спросил у Теней знаменитых мимов древности, делали ли они в те времена антраша [...] <sup>126</sup>;

[...] Невозможно представить себе танцовщицу, делающую антраша - six [...] в тяжелом платье с фижмами <sup>127</sup>.

В 1925 г. русское начертание допускает также форму антрша:

[...] антрша всех типов <sup>128</sup>.

Встречается также форма в кавычках, свидетельствующая о неполном усвоении термина:

[...] тем самым „антраша”, которые Чекетти делал на итальянский лад <sup>129</sup>.

<sup>121</sup> Там же, стр. 145.

<sup>122</sup> М. Фокин, *Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма*, Ленинград—Москва 1962, стр. 4.

<sup>123</sup> А. Ваганова, указ. соч., стр. 203.

<sup>124</sup> М. Михайлов, указ. соч., стр. 111.

<sup>125</sup> Н. В. Гоголь, указ. соч., т. 5, стр. 230.

<sup>126</sup> В. Светлов, указ. соч., стр. 4.

<sup>127</sup> Там же.

<sup>128</sup> А. Волынский, указ. соч., стр. 144.

<sup>129</sup> В. Красовская, *Русский балетный театр второй половины XIX века*, указ. соч., стр. 465.

Характерно, что числительное, уточняющее вид движения, передается (почти) всегда на французском языке<sup>130</sup>, таким образом получают составные термины в русско-французском графическом начертании:

Мы упомянули выше об антраша sept<sup>131</sup>.

Причем даже в пределах одной работы можно встретить написание через черточку и без черточки. Иногда название сочетается просто с цифрой:

[...] небольшие прыжки, [...] антраша IV и royal [...]<sup>132</sup>.

Встречается также форма с французским предлогом à (1937): „антраша à cinq, à huit, à neuf” (по пяти, по восьми, по девяти)<sup>133</sup>. Уже в середине XIX в. *entrechat* „выходит” за пределы балетной терминологии, детерминируясь, обозначает „прыжок”. У Гоголя в *Мертвых душах* находим шутливо-ироническое описание антраша, производимых Чичиковым:

[Чичиков] расшаркивался и кланялся с особенною ловкостью, и хотя никогда не танцевал, то сделал антраша. Это антраша произвело маленькое невинное следствие: задрожал комок и упала со стола щетка<sup>134</sup>.

## Выводы

Вхождение французских терминов в систему русского языка осуществляется медленно и выражается как в фонетической ассимиляции, так и в явлениях грамматического и словообразовательного порядка.

Фонетическая ассимиляция совершается в соответствии с нормами русской орфоэпии: термины подвергаются в русском произношении определенным видоизменениям. При этом устраняются фонетические особенности, явно чуждые русскому языку.

Сложную картину являет процесс грамматического освоения. Некоторые термины, несмотря на 250-летний „стаж” бытования в русском языке, до сих пор вполне не освоены (антраша).

При переходе из французского языка в русский нередко меняется род существительных (*cabriole* ж.р. — кабриоль м.р.).

Довольно многочисленны колебания в роде существительных. Связаны они с борьбой двух тенденций — сохранить грамматический род, в котором

<sup>130</sup> В 1958 г. тенденция русификации распространяется и на числительное: „Наиболее виртуозными па являлись [...] антраша трау и т.д.” (В. Красовская, *Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века*, указ. соч., стр. 36).

<sup>131</sup> А. Волынский, указ. соч., стр. 145.

<sup>132</sup> Там же, стр. 183.

<sup>133</sup> К. Блазис, указ. соч., стр. 117.

<sup>134</sup> Н. В. Гоголь, указ. соч., т. 5, стр. 230.

данное слово выступает во французском языке, и определять родовую принадлежность по формальным признакам, принятым в русском языке (аттитюда — аттитюд).

Не редки случаи грамматического переосмысления слов (переход слова из категории прилагательных в категорию существительных: франц. *arabesque* „арабский” — русск. арабеск — сущ.).

О степени русификации свидетельствуют также новообразования, в структуре которых французские корни сочетаются с русскими аффиксами (полуаттитюд).

Графическое освоение балетных терминов — процесс не закончившийся и действующий до сих пор. Свидетельствует об этом одновременное сосуществование двух графических вариантов балетных терминов (французского и русского, а иногда и трех, французского и двух русских: *entrechat*, антраша, „антраша”).

Наблюдаются также случаи детерминологизации балетных терминов (антраша у Гоголя).

#### SOME REMARKS ON THE HISTORY OF SELECTED TECHNICAL TERMS USED IN THE ART OF BALLET

by

WANDA JAKOWICKA

#### Summary

The present essay is an attempt at the reconstruction of the history of four technical terms that are widely used in the modern art of ballet. These are: *arabesque*, *attitude*, *cabriole*, *entrechat*.

The author based her research on different materials: history of ballet, books on the methods of teaching of classical, and comical dance as well as on partnership. Diaries, monographs, reviews, theatrical programmes and examples from literature have also been used.

While analyzing the selected ballet terms from the point of view of history the author attempts at establishing the date of appearance of those borrowings in the Russian language. The process of their phonetic and grammatical assimilation has also been presented.