

Ванда Яковицка

О некоторых особенностях профессионального балетного словоупотребления в современном русском языке

Studia Rossica Posnaniensia 10, 35-41

1978

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ВАНДА ЯКОВИЦКА
Познань

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО БАЛЕТНОГО СЛОВОУПОТРЕБЛЕНИЯ
В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ

И быстрой ножкой ножку бьет
(Пушкин)

В настоящее время, когда в теоретическом языкознании неизменно расширяется круг исследований по описанию лексики, представляется целесообразным обратить внимание на особенности балетной лексики, неизученность которой составляет известный пробел в современной лексикологии.

В словарном составе профессионального языка, бытующего среди профессиональных деятелей балета — артистов, хореографов и представителей всей системы балетного образования — помимо специальных терминов (французских по происхождению) и наименований, связанных с балетным искусством, наблюдается мало изученная и не зафиксированная в словарях балетная лексика, специфическая в экспрессивно-эмоциональном отношении.

На любом уроке танца можно услышать целый ряд необычных для непрофессионала, но общепринятых в этой среде, выражений: *передняя нога, задняя нога, контр-нога, каторжные батманы, блинчики, двойная рыбка, макаронные ноги, ручка со вздохом, безработный палец, давать форс, зашить попу, зацетиться за воздух* и др.

Этот особый вариант профессиональной речи будет особо рассмотрен в специальной работе.

Предметом настоящей статьи является лишь та часть балетной лексики, которую составляют деминутивы, употребляемые носителями „балетного языка” в их повседневной обиходной речи, в процессе их общения во время ежедневных профессиональных занятий.

Как известно, главным „инструментом” танцовщика является его тело. Неудивительно поэтому, что названия частей тела (более приближенные к „бы-

товой лексике”, чем к медицинской терминологии), как: *нога, рука, голова, плечо, колено, подъем, ступня, пятка*, употребляются профессионалами в их повседневной балетной практике с большой частотностью. Это отражается как в языке трудов по истории танца, так и балетных рецензий, мемуаров, альбомов, посвященных выдающимся балеринам и танцовщикам, в особенности в языке учебников по методике преподавания всех видов танца. Вот характерные примеры из учебных пособий:

При продвижении *ноги и рук* на II позицию, *голову* нужно держать профилно, в противоположную сторону открываемой *ноги* ¹.

Во всех *port de bras ноги* предельно натянуты, *бедра и корпус* подтянуты, *плечи* опущены и раскрыты *руки и голова* ... избегают малейшего напряжения ².

Эти же наименования выступают в популярных книгах о балете:

А ведь лебединые крылья — это трепещущие *руки* балерины. Образ заколдованного Лебедя — ее танец — это движения *корпуса и ног*, повороты *головы, шеи* ³.

Бывает, что очень яркими интересными артистами балета иногда становятся не те, кто обладает строго пропорциональным *телосложением* и классический красотой линий *ног и рук*.

Так, например, знаменитая итальянская балерина Вирджиния Цукки была крайне не красиво сложена. А у блестящей русской балерины Екатерины Гельцер были полные *ноги*. Отличный танцовщик и педагог итальянец Энрико Чеккетти отличался малым ростом, а Вацлав Нижинский, русский танцовщик, достигший легендарной мировой славы, обладал коренастым сложением и совсем не идеальной формы *ногами* ⁴.

Но на репетиции в театре, на педсовете в хореографическом училище, а в особенности на уроках танцев (как для детей, так и взрослых) непривычное ухо будет поражено обилием уменьшительных образований от тех же наименований: *ножка, ручка, головка, пяточка, носочек* и т.д.

Широкая распространенность употребления уменьшительно-ласкательных форм в обиходной речи профессионалов составляет одну из особенностей ненормированной балетной лексики.

Так как „балетные” деминутивы трудно уловимы и довольно редко „просачиваются” из замкнутой балетной среды в письменный литературный язык, то главным материалом для данной работы, кроме немногих примеров из профессиональных книг о балете и из художественной литературы, послужила запись автором этих строк живой речи выдающихся советских артистов и педагогов ⁵. „Балетные” деминутивы по своей структуре ничем не отличаются

¹ А. Ваганова, *Основы классического танца*, изд. 4-е, Ленинград—Москва 1963, стр. 85.

² Н. Базарова, В. Мей, *Азбука классического танца. Первые три года обучения*, Ленинград—Москва 1964, стр. 60.

³ Э. Бочарникова, *Страна волшебная — балет. Очерки*, Москва 1974, стр. 15.

⁴ Там же, стр. 54.

⁵ Для работы использованы записи живой речи выдающихся советских артистов и педагогов: Ольги Иордан, Бориса Кумысникова и Александра Соболя, в течение нескольких

от общелитературных. Они образованы теми же словообразовательными средствами, при помощи следующих суффиксов:

-ка: *ножка, ручка, головка*⁶, *ладошка, коленка, спинка, пяточка, юбочка, ямочка*;

-очка: *кисточка*;

-ик: *пальчик, кончик, животик, хвостик*;

-ек/-ок: *носочек, глазок*.

Таким образом, если есть специфика балетных деминутивов по отношению к общелитературным, то она, по-видимому, заключается не в структуре, а в принципе словоупотребления. Самыми распространёнными в балетной практике являются уменьшительно-ласкательные названия частей тела: *ножки, ручки, головка, пальчики, пяточка, кисточки (рук), носочки, кончики (пальцев рук), кончики (пальцев ног), коленки*, (реже: *спинка, ладошки, плечико, глазки, ушко, попочка, животик*) и „ложные”⁷ деминутивы: *лопатка, щиколотка, носок*:

На раз, два — *ручки* вперед, на три четыре — *ручки* открыть, на пять шесть — *ножку* открыть, постоять, на семь, восемь — *ножку* закрыть, *руки* опустить, перед этим повернуть обе *кисточки*, одну *ручку* открыть и на нее посмотреть (О. Ильина)⁸.

Или (при исполнении *fouetté en dehors*)

Левая *ручка* спереди, корпус наклонен в правую сторону в поясе, *плечи* — точно в *effacé* *головка* — правое *ушко* „слушает” правое колено (*головка* „положена”):

„На четыре [...] обе *ладошки* поворачиваются *allongé*”.

Или команды:

„*Попочку* надо подобрать!”, „*Выверни пяточки!*” (О. Ильина).

Также обиходные названия частей тела приобретают уменьшительно-ласкательные суффиксы: *ямочка* (ямочка „под ложечкой”, ямочка на пояснице и др.), *подушечки* (у пальцев ног), *хвостик* (анат. „копчик”) и др.:

Корпус: сильно держать спину, так чтобы была *ямочка* сзади в пояснице.

Корпус в *ямочке* подобран (О. Ильина).

Уменьшительно-ласкательные формы охватывают названия некоторых предметов, связанных с ежедневным тренажем танцовщиц: *туфельки, каблучки*,

лет преподававших классический танец в польских балетных школах, и более всего — точная запись речи известного педагога Ольги Ильиной во время происшедшего в Познани в 1962 - 1964 гг. под ее руководством семинара по методике преподавания классического танца.

⁶ Но никогда: *ножонка, ручонка* или фольклорные: *ноженька, ножечка, рученька, головушка!*

⁷ По определению В. И. Прохоровой, существительные с „ложной эмоц ональностью” (В. Н. Прохорова, *Об эмоциональности термина*. В кн.: Лингвистические проблемы научно-технической терминологии, Москва 1970, стр. 156).

⁸ На данный и все последующие случаи словоупотребления имеется гораздо большее количество примеров, но в связи с ограниченным объемом статьи мы приводим наиболее выразительные.

юбочки, а также целый ряд названий балетных движений, ставших общепринятыми терминологическими наименованиями: *блинчики*, *рыбка* и „ложный” деминутив: *ласточка*. Два первых термина не употребляются в балете в недеминутивной форме вообще:

Сразу же после прыжка она отпускает руку ученика и принимает позу *рыбка*⁹.

В своих концертных номерах [...] Е. Люком и Б. Шавров показывали в то время чудеса поддержки — невиданные новые полеты *на рыбку*, стремительные пируэты, необычайную непринужденность и легкость в танце¹⁰.

Ласточка — поза ученицы. Ее корпус сильно прогнут, голова запрокинута назад, ноги согнуты в коленях, голени перекрещиваются, руки выпрямлены в локтях и отведены назад по второй позиции, поза напоминает ласточку в полете¹¹.

Как известно, слова, образованные посредством уменьшительно-ласкательных суффиксов, имеют в общем языке эмоциональную окрашенность. Такая окрашенность деминутивов проявляется при обращении к детям в младших классах балетной школы, в особенности в классах девочек, что находит свое отражение и в литературе:

Идет урок классического танца. Заглянем к самым маленьким, в первый класс девочек. Сосредоточенные выражения лиц. Длинные, стройные *ножки*. Аккуратно причесанные *головки*¹².

Старичок балетмейстер, француз со старинными манерами, войдя неожиданно в класс, расшаркался перед педагогом и, поглядев на легкие детские *фигурки*, сказал:

— Все очень чисто делают приседание, *ножки* крепко держат. И Галя Уланов — очень худенький, но молодесь ... я видел¹³.

Эмоциональная окраска деминутивов может сохраняться также и в старших классах, когда педагог пытается либо добиться от учеников точности исполнения („Очень точно выкидывать *ножки* в сторону!“), либо пластичности, легкости в прыжках, либо плавности движения рук:

Вздых всей *ручкой*, закруглить обе руки, посмотреть (*головка* чуть наклонена), повернуть на 360° и снова раскрыть руки (О. Ильина).

Однако оказывается, что словоупотребление деминутивов в балетной среде распространяется гораздо шире: оно выступает на занятиях со взрослыми (не только с женщинами, но и мужчинами), на репетициях в театре и на лекциях по методике преподавания классического танца, например:

Entrechat-quatre даем в конце урока, когда *ножки* разогреты и заготовлены.

Во время исполнения пируэтов в больших позах:

В положении рук из I арабеска могут быть разновидности [...] исключение для мужчин: в *effacé* *головка* смотрит на руку (О. Ильина).

⁹ Н. Серебренников, *Поддержка в дуэтом танце*, Ленинград 1969, стр. 70.

¹⁰ М. Х. Франгопуло, *Советский балет*, Ленинград 1960, стр. 17.

¹¹ Н. Серебренников, указ. соч., стр. 68.

¹² Э. Бочагникова, указ. соч., стр. 54.

¹³ М. Сиз'ва, *История одной девочки*, Москва 1959, стр. 74.

И тут наблюдается явление *безэкспрессивного* употребления тех же деминутивов. Говорящие часто не осознают, что они употребляют уменьшительно-ласкательные формы. Это странное на первый взгляд — среди взрослых людей, на серьезных занятиях — словоупотребление объясняется привычкой, традицией, восходящей к французскому галантному танцу¹⁴.

Поддерживаемая традицией в балетной среде, экспрессивность балетной лексики находит отражение не только в профессиональной, но и в художественной литературе. Из довольно обширного словаря „балетных” деминутивов в общелитературный язык вошли только *ножки*. Причем *ножки* здесь употребляются не столько в значении маленькие ноги, сколько в значении балетные ноги (и притом исключительно женские) или, по крайней мере танцующие ноги (например, на балу). Выразительным примером может быть описание Пушкиным в *Евгении Онегине* танца Истоминой:

... она,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух из уст Эола;
То стан совет, то разовьет
И быстрой *ножкой* *ножку* бьет.

Все профессионалы единодушно согласны в том, что „Пушкин технологически точно зафиксировал танец — его поэтическая зарисовка имеет профессионально хореографический подстрочник”¹⁵.

Существуют разного рода догадки о том, был ли Пушкин знаком с профессиональной техникой танца¹⁶. Для нас важны утверждения некоторых историков искусства, что Пушкин еще ребенком брал уроки балетных танцев и что воспитанникам царскосельского лицея в 1816 г. уроки танца давал Эбергард, один из лучших педагогов того времени, одновременно видный артист русского балета¹⁷. Таким образом, знакомство с профессиональным балетным словарем Пушкин мог получить еще в лицейские годы, а затем расширить

¹⁴ „Традиционный урок французской школы в конце XIX века вырабатывал мягкую и грациозную, но излишне вычурную, декоративную пластику. Впоследствии Ваганова не без иронии вспоминала о замечаниях, которые она слышала от своих педагогов: «*Ножкой ножкой! Пококетливей!*». Сознательно подчеркивая архаичные черты этой танцевальной манеры, Ваганова пишет о ее приторной слащавости, вялости поз, руках с ... жеманно приподнятыми локтями, раскинутыми „изящно” *пальчиками*” (В. Чистякова, А. Я. Ваганова и ее книга *Основы классического танца*. В кн.: А. Ваганова, указ. соч., стр. 4). Приведенная цитата показывает, как определенная манера танца утверждала словоупотребление.

¹⁵ Н. Эльяш, *Авдотья Истомина*, Ленинград 1971, стр. 60.

¹⁶ Там же, стр. 59 - 60; Ю. Слонимский, *Балетные строки Пушкина*, Ленинград 1974, стр. 13 - 15.

¹⁷ Ю. Слонимский, указ. соч., стр. 14 - 15.

в Петербурге, как балетоман и „почетный гражданин кулис”. Можно с уверенностью предположить, что прославленные строки из *Евгения Онегина*:

И быстрой *ножкой* *ножку* бьет

и

Однако *ножка* Терпсихоры
Прелестней чем-то для меня

не только выражают эмоциональное отношение автора к балетному искусству, но и дают косвенное доказательство его знакомства с профессиональным словарем тогдашнего балетного мира.

В том же значении, что и у Пушкина, употребляет слово *ножки* Л. Толстой:

(Наташа) сделала антраша, побила *ножкой* об *ножку* и, став на самые *кончики носков*, прошла несколько шагов¹⁸.

Современник Пушкина, танцовщик, педагог и хореограф, А. Глушковский, в своих *Воспоминаниях балетмейстера* также употребляет слово *ножки*:

[...] сильные страсти отправлены в драму, а наивность улыбок и порхание *ножек* предоставлены балету¹⁹.

Но если нет сомнения, что у Пушкина и Толстого *ножки* имеют положительную окрашенность, то у Глушковского и у Вагановой („*Ножкой, ножкой! Пококетливей!*”) словоупотребление *ножки* приобретает или иронический или негативный оттенок.

Как уже указывалось выше, в современной балетной практике деминутивы, употребляемые только по привычке, в силу традиции, часто утрачивают свою экспрессивность и становятся нейтральными. Но с другой стороны оказывается, что, несмотря на свою „безэкспрессивность”, балетные деминутивы под давлением общего языка могут внутренне воздействовать на содержание танца.

В современном балетном театре наблюдается стремление „навсегда похоронить изнеженность и жеманность мужских образов на балетной сцене”²⁰. „В старых балетах, — пишет Ю. Слонимский, — классические танцовщики нередко выглядели бесполоми существами. Исключения в балетах Фокина лишь подтверждали это правило, действовавшее около столетия”²¹. Показательно поэтому, что в борьбе за „мужественность” в мужском танце современные советские педагоги решили изжить „слашавую” лексику в мужских

¹⁸ Л. Толстой, *Война и мир*, т. II, ч. I, гл. I.

¹⁹ А. П. Глушковский, *Воспоминания балетмейстера*, Москва—Ленинград 1940, стр. 175 (цит. по кн.: Е. Бочарникова, О. Мартынова, *Московское хореографическое училище*, Москва 1954, стр. 29).

²⁰ Т. Хренников, *Вместо предисловия*. В кн.: Алексей Ермолаев. Сборник статей, Москва 1974, стр. 6.

²¹ Ю. Слонимский, *Опережая время*. В кн.: Алексей Ермолаев, указ. соч., стр. 10.

классах, с ее *ножками* и *ручками*. Негативное отношение к балетным деминутивам свидетельствует о процессе обратного взаимодействия между лексикой и содержанием танца.

ВЫВОДЫ

Одной из особенностей профессионального балетного словоупотребления является широкая распространенность уменьшительно-ласкательных форм (деминутивов), как *ножки*, *ручки*, *пальчики*, *головка* и др. Эта часть экспрессивной лексики, восходящая к французскому галантному танцу, поддерживается традицией в балетной среде.

Балетные деминутивы находят отражение не только в профессиональной, но и в художественной литературе (у Пушкина, у Толстого).

Характерной чертой современного словоупотребления является утрата деминутивами их экспрессивности и все более распространяющаяся их нейтральность.

Несмотря на растущую нейтральность и безэкспрессивность балетных деминутивов, потенциальная экспрессивность профессиональной балетной лексики оказывает обратное воздействие на характер танца. Если отбросить случаи намеренного употребления уменьшительно-ласкательных форм (например, в младших классах девочек), то в последнее время такое словоупотребление ощущается как нежелательное. В настоящее время наблюдается стремление изжить уменьшительно-ласкательные формы в мужских танцевальных классах.