

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
Кафедра теорії та практики перекладу романських мов імені Миколи Зерова

ТЕРМІНОЛОГІЧНА БАЗА ФРАНЦУЗЬКОГО БАЛЕТУ В ПОРІВНЯННІ З УКРАЇНСЬКОЮ

Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «бакалавр»
студентки 4 курсу бакалаврату
освітньої програми
**«Переклад з французької та з
англійської мов»**
спеціальність – 035 філологія
Ганни Святославівни Супкаєвої

Науковий керівник:

Ст. викл. Галина Чернієнко

Рецензент:

Андрієвська А. М.

«Допущено до захисту»

Протокол засідання

кафедри теорії та практики перекладу романських мов імені

Миколи Зерова

Протокол No ____ від « ____ » _____ 20 ____ року

В.о. зав. кафедри _____ к.філол.н. Ірина Циркунова

КИЇВ

2026

ЗМІСТ

ЗМІСТ	2
АНОТАЦІЯ	4
ABSTRACT	6
ВСТУП	8
РОЗДІЛ 1. ФРАНЦУЗЬКА БАЛЕТНА ТЕРМІНОЛОГІЯ ЯК ОБ'ЄКТ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ	11
1.1. Поняття терміна та термінологічної системи в сучасному перекладознавстві	11
1.2. Особливості функціонування термінів у професійному дискурсі	13
1.3. Класифікація термінологічної лексики за лексико-семантичними ознаками	16
1.4. Місце балетних термінів серед художньо-професійних терміносистем	19
Висновки до першого розділу	22
РОЗДІЛ 2. ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ФРАНЦУЗЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ БАЛЕТНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ	24
2.1. Методи передавання французьких термінів українською мовою	24
2.2. Типи відповідності термінів	27
2.3. Основні труднощі перекладу балетної термінології	32
Висновки до другого розділу	36
РОЗДІЛ 3. МОРФОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ БАЛЕТНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ	38
3.1. Словотвірні моделі	38
3.2 Термінологічна стабільність французької балетної мови	41
3.3 Семантичні та морфологічні особливості термінів	45
Висновки до третього розділу	48
РОЗДІЛ 4. СЕРЖ ЛИФАР ЯК ПОСЕРЕДНИК МІЖ ФРАНЦУЗЬКОЮ ТА УКРАЇНСЬКОЮ БАЛЕТНОЮ ТЕРМІНОЛОГІЄЮ	50
4.1 Серж Лифар у контексті французької та української балетної традиції	50

4.2 Теоретичні праці Лифаря та їхня роль у формуванні української термінології	53
Висновки до четвертого розділу	56
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	63
ДОДАТОК	66
RÉSUMÉ	75

АНОТАЦІЯ

Кваліфікаційну роботу присвячено комплексному дослідженню французької балетної термінології як специфічної лінгвокультурної та професійної системи в порівнянні з її українською адаптацією.

Метою дослідження є виявлення структурно-семантичних та морфологічних особливостей хореографічних термінів, а також розкриття ключової ролі Сержа Лифаря у теоретичному обґрунтуванні та модернізації балетного лексикону.

Актуальність теми зумовлена необхідністю систематизації професійної термінологічної бази в контексті інтеграції українського мистецького простору до світового культурного діалогу, а також потребою переосмислення спадщини Сержа Лифаря як «модератора» між французькою та українською балетними традиціями. Методологічну основу роботи становлять описово-аналітичний, зіставний, морфологічний та семантичний методи, що дали змогу проаналізувати терміни як складні концептуальні одиниці.

У межах роботи встановлено, що балетна термінологія є ієрархічною метамовою, де французька лексика забезпечує математичну точність і професійну універсальність комунікації. Зіставний аналіз виявив основні стратегії трансляції термінів в українську мову – від фонетичної адаптації та прямого запозичення до семантичного калькування та описового перекладу у випадках культурної лакуарності. Окрему увагу приділено теоретичним реформам Сержа Лифаря, чий внесок трансформував технічний словник балету в глибинну філософську систему. Обґрунтовано значення впроваджених ним концептів («хореоавторство», «геометрія почуттів», «подих»), які надали академічному танцю онтологічної глибини та інтелектуальної автономії. Робота сприяє розширенню теоретичних засад

перекладознавства та хореографічної науки, окреслюючи перспективи подальшого вивчення французько-українських мистецьких зв'язків.

Ключові слова: балетна термінологія, Серж Лифар, морфологія терміна, перекладацька адаптація, хореографічна ідеосфера, французько-українські мистецькі зв'язки, терміносистема.

ABSTRACT

The thesis is devoted to a comprehensive study of French ballet terminology as a specific linguocultural and professional system in comparison with its Ukrainian adaptation. The research aim is to identify the structural, semantic, and morphological features of choreographic terms, as well as to reveal the pivotal role of Serge Lifar in the theoretical substantiation and modernization of the ballet lexicon.

The relevance of the topic is determined by the necessity to systematize the professional terminological base within the context of integrating the Ukrainian artistic space into the global cultural dialogue, alongside the need to re-evaluate the heritage of Serge Lifar as a "moderator" between French and Ukrainian ballet traditions.

The methodological framework of the study comprises descriptive-analytical, comparative, morphological, and semantic methods, which allowed for the analysis of terms as complex conceptual units.

The study establishes that ballet terminology functions as a strictly hierarchical metalanguage, where French vocabulary ensures mathematical precision and professional universality of communication. Comparative analysis has identified the primary strategies for rendering terms into the Ukrainian language – ranging from phonetic adaptation and direct borrowing to semantic calquing and descriptive translation in cases of cultural lacunae. Special attention is paid to the theoretical reforms of Serge Lifar, whose contribution transformed the technical vocabulary of ballet into a profound philosophical system. The significance of the concepts he introduced ("choréauteur", "geometry of feelings", "le souffle") is substantiated, as they provided academic dance with ontological depth and intellectual autonomy. The work contributes to the expansion of the theoretical foundations of translation studies and choreographic science, outlining prospects for further research into French-Ukrainian artistic connections.

Keywords: ballet terminology, Serge Lifar, morphology of the term, translation adaptation, choreographic ideosphere, French-Ukrainian artistic connections, terminology system.

ВСТУП

Дослідження того, як мова взаємодіє з мистецтвом, сьогодні відкриває нові горизонти для перекладознавства. Одним із найяскравіших прикладів такого синтезу є французька балетна термінологія – унікальний семіотичний код, який протягом століть слугує універсальною мовою для світової хореографії. Попри свою канонічність, ця система залишається живим організмом, що постійно адаптується до нових мовних середовищ. В українському контексті балетна лексика потребує особливої уваги, оскільки вона є не просто набором технічних назв, а складним механізмом передачі професійних знань та естетичних цінностей.

Ключовою фігурою, що поєднала французьку традицію з українським корінням, став Серж Лифар. Його реформаторська діяльність дозволяє розглядати балетну термінологію як цілісну ідеосферу, де слово перестає бути лише вказівкою, а стає першоосновою руху, його інтелектуальним імпульсом. Лифар наповнив мову танцю філософським змістом, перетворивши її на інструмент «геометрії почуттів», що робить аналіз його спадщини критично важливим для розуміння сучасної термінологічної стійкості балету.

Актуальність роботи визначається необхідністю впорядкування та наукового осмислення балетної терміносистеми в межах українського перекладознавства. Важливим є також переосмислення ролі Сержа Лифаря як інтелектуального «модератора», чії ідеї досі визначають вектор розвитку професійного діалогу між Україною та Францією.

Хоча основи термінознавства та перекладу розроблені в працях таких науковців, як В. Карабан та Р. Зорівчак, а художній аспект танцю досліджували Ю. Станашевський та О. Плахотнюк, комплексна рецепція балетної мови крізь призму філософії С. Лифаря залишається маловивченою.

Це відкриває простір для дослідження, де лінгвістичний аналіз поєднується з мистецтвознавчою рефлексією.

Метою дослідження є глибокий аналіз структури та семантики французьких балетних термінів, з'ясування особливостей їхньої трансляції в українську мову та розкриття концептуального внеску Сержа Лифаря у формування сучасного хореографічного тезаурусу.

Для реалізації мети поставлено такі **завдання**:

- розкрити теоретичну природу терміна як специфічної одиниці фахової мови;
- систематизувати балетну лексику за тематичними та семантичними групами;
- дослідити внутрішню архітектуру французьких термінів та специфіку їхнього словотворення;
- обґрунтувати вибір перекладацьких стратегій при адаптації термінів в українському дискурсі;
- проаналізувати ключові концепти Сержа Лифаря як фактор інтелектуального збагачення мови балету.

Об'єктом дослідження є французька балетна термінологія як цілісний лінгвокультурний феномен.

Предметом дослідження виступають структурно-граматичні параметри термінів та механізми їхньої міжмовної адаптації.

Матеріалом для аналізу слугували професійні словники, підручники з класичного танцю та теоретичні праці Сержа Лифаря. Масив опрацьованих одиниць охоплює понад 300 термінологічних номінацій.

Наукова новизна роботи полягає у спробі інтегрованого підходу до функціонування балетної термінології, де лінгвістичний опис термінів

поєднується з аналізом філософських реформ С. Лифаря. Це дозволяє розглядати термін не просто як назву кроку, а як носія ідеї автора-хореографа.

Висновки роботи можуть стати основою для створення уточнених балетних глосаріїв та бути використані у викладанні перекладознавства, філології та хореографічної теорії.

Робота включає вступ, чотири розділи, загальні висновки, список джерел та глосарій. У першому розділі ми розглядаємо термін як мовне явище; у другому – аналізуємо стратегії перекладу; у третьому – досліджуємо морфологію балетної мови; у четвертому – розкриваємо роль Сержа Лифаря у філософському наповненні професійного лексикону.

РОЗДІЛ 1. ФРАНЦУЗЬКА БАЛЕТНА ТЕРМІНОЛОГІЯ ЯК ОБ'ЄКТ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Поняття терміна та термінологічної системи в сучасному перекладознавстві

Дослідження балетної термінології як специфічного лінгвістичного феномену вимагає передусім ґрунтовного аналізу загальнотеоретичних засад термінознавства, оскільки саме в цій царині перетинаються інтереси лінгвістики, когнітології та теорії перекладу. В сучасній науковій парадигмі термін уже давно перестав сприйматися як статична етикетка для предмета чи явища; натомість він розглядається як динамічний інструмент фіксації професійного досвіду. Як зазначав відомий український дослідник Тарас Кияк у своїй фундаментальній праці «Теорія та практика перекладу німецької науково-технічної термінології», термін постає як особливий складник лексичної системи мови, що має дефінітивну функцію, тобто здатність не просто називати, а й визначати сутність поняття в межах конкретної галузі. Це положення є критично важливим для балетної сфери, де кожна лексема, наприклад, *adagio* чи *arabesque*, несе в собі не лише назву пози, а й цілий комплекс кінетичних та естетичних вимог, закріплених століттями практики.

Важливо підкреслити, що в сучасному перекладознавстві термін розглядається крізь призму його системних зв'язків. Французька мова тут виступає не просто як засіб номінації, а як метамова, що забезпечує єдність світового хореографічного простору. Це створює унікальну ситуацію для перекладача: балетна терміносистема є фактично монолітною, де французькі назви виконують роль міжнародних стандартів, подібних до латини в медицині чи біології.

Проте складність перекладу полягає в тому, що термін у мистецькому дискурсі часто втрачає свою ідеальну однозначність. Згідно з концепцією Алли Коваль, викладеною у працях з термінологічної лексики, ідеальний

термін має бути позбавлений синонімії та багатозначності, проте реальна мовна практика свідчить про зворотне. В балеті один і той самий термін може мати різні відтінки виконання залежно від школи (французької, італійської чи української), що ставить перед перекладачем завдання не просто механічного підбору еквівалента, а глибинної інтерпретації контексту. Зокрема, професор В'ячеслав Карабан у своїх дослідженнях з перекладу наукової літератури зазначає, що головною вимогою до перекладу термінології є адекватне відтворення поняттєвого змісту, навіть якщо для цього доводиться вдаватися до складних трансформацій.

Розглядаючи термін як об'єкт перекладу, не можна оминати питання його когнітивної природи. Сучасні західноєвропейські лінгвісти, такі як Марія Тереза Кабре у своїй «Теорії термінології», стверджують, що терміни є одночасно мовними одиницями, одиницями мислення та одиницями передачі знань. У випадку з балетною лексикою, перекладач працює з вербалізацією невербального – перекладом слова, яке кодує рух людського тіла. Це зумовлює високий ступінь абстракції балетної терміносистеми, де французькі дієприкметники, такі як *tendu* (витягнутий) або *frappé* (ударений), перетворюються на самодостатні іменники-категорії.

Для українського перекладознавства особливо актуальним є питання адаптації цих французьких запозичень. Марія Кочан у роботі «Українська термінографія» вказує на те, що будь-яка запозичена терміносистема проходить етапи інкорпорації, де вона має пристосуватися до фонетичних та граматичних норм мови-реципієнта. В українській балетній традиції ми спостерігаємо цікавий симбіоз: збереження оригінальної французької графіки та вимови в професійних записах поряд із повною морфологічною адаптацією в розмовному дискурсі (наприклад, відмінювання термінів за правилами української мови: «виконати *battement tendu*», але «складність у батманах»). Це підтверджує думку про те, що терміносистема – це живий організм, який постійно взаємодіє з національною мовною стихією.

Таким чином, підсумовуючи теоретичні підходи до визначення терміна, можна стверджувати, що для балетної сфери він постає як багатовимірною одиниця, що поєднує в собі лінгвістичну оболонку (переважно французьку), жорстко закріплену професійну дефініцію та специфічний культурний код. Системність цієї термінології забезпечується не лише логічними зв'язками між поняттями, а й історичною неперервністю традиції, що робить її ідеальним об'єктом для порівняльно-перекладознавчого аналізу. Саме розуміння терміна як концентрату професійного знання дозволяє в подальшому детально розглянути механізми його функціонування в межах українського балетного дискурсу та ролі Сержа Лифаря як ключової постаті в процесі міжкультурної трансляції цих знань.

1.2. Особливості функціонування термінів у професійному дискурсі

Аналіз балетної терміносистеми поза контекстом її живого побутування в професійному середовищі був би неповним, оскільки термін реалізує свій семантичний потенціал саме в межах дискурсу. Професійний дискурс у сфері хореографії постає як складна комунікативна система, що охоплює не лише вербальні засоби, а й екстралінгвістичні чинники, такі як жестикуляція, музичний супровід та безпосередня фізична дія. Як зазначає професор Ф. Бацевич у праці «Основи комунікативної лінгвістики», дискурс – це «текст у сукупності з екстралінгвістичними прагматичними, соціокультурними, психологічними та іншими чинниками». У балетному мистецтві французька термінологія виконує роль стрижневого компонента цього дискурсу, забезпечуючи максимальну точність передачі інформації від хореографа до виконавця, де найменша лексична заміна може призвести до спотворення технічного малюнка танцю.

Особливістю функціонування балетних термінів у дискурсі є їхня висока референтна щільність. Кожна одиниця, як-от *grand jeté* чи *pas de bourrée*, у професійному мовленні артистів балету функціонує не як дескриптивна назва, а як стимул до негайної психофізичної реакції.

Дослідниця О. Олександрова у своїх розвідках, присвячених когнітивним аспектам спеціальної лексики, підкреслює, що термін у фаховій комунікації проходить процес деавтоматизації знака: слово стає дією. У балетному залі термін часто зазнає еліптизації, що є характерною рисою професійного жаргону, проте в офіційному науковому та методичному дискурсі він зберігає свою повну форму та сувору ієрархічність. Наприклад, вираз «*faire un plié*» у дискурсі уроку класичного танцю функціонує не просто як наказ виконати присідання, а як комплексне налаштування всього опорно-рухового апарату, що демонструє прагматичну силу терміна.

Важливим аспектом є функціонування балетної термінології в письмових текстах фахового спрямування – лібрето, методичних посібниках, критичних статтях та теоретичних працях. Тут ми спостерігаємо явище термінологічної інтертекстуальності. Як зазначає українська лінгвістка Л. Струганець у дослідженні динаміки лексичних норм, професійна лексика в текстах культурологічного спрямування часто набуває додаткових конотацій, проте в балеті вона залишається максимально стійкою до детермінологізації. Навіть у текстах для широкого загалу терміни *en dehors* або *épaulement* не замінюються описовими конструкціями, що свідчить про герметичність балетного дискурсу та його орієнтацію на збереження автентичної французької матриці. Це створює певний бар'єр для непосвяченого реципієнта, перетворюючи балетний дискурс на елітарний код.

Окрему увагу слід приділити морфосинтаксичній поведінці французьких термінів в українському професійному мовленні. У дискурсі українських балетних шкіл спостерігається цікава тенденція до гібридизації. Хоча терміни зберігають свій французький лексичний корінь, вони активно залучаються до української парадигми дієслівного та іменникового керування. Наприклад, вираз «дотримуватися правильного *allongé*» демонструє, як запозичений термін стає об'єктом синтаксичного зв'язку, характерного для української мови. Проте, як наголошує дослідниця мови

професійного спілкування Г. Чайка, така адаптація не повинна порушувати термінологічну цілісність системи. Власне, професійний дискурс виступає тим фільтром, який відсіює випадкові мовні новоутворення, залишаючи лише ті форми, що відповідають канонам класичної школи.

Екстралінгвістичний контекст функціонування термінів у балеті також включає концепцію «мовної економії». У процесі репетиційної роботи хореограф часто використовує термін як кондентований смисл. Замість довгого пояснення механіки перенесення ваги тіла використовується термін *temps lié*, який для професіонала вже містить у собі всю необхідну інформацію про темп, амплітуду та характер руху. Це підтверджує тезу В. Іващенко про те, що термінологічна номінація є результатом «згортання» цілих концептуальних структур у межах однієї лексеми. Таким чином, у професійному дискурсі балету французький термін працює як високоефективний інструмент тайм-менеджменту та смислової компресії.

Крім того, функціонування термінів у балетному дискурсі тісно пов'язане з етикетними та ритуалізованими формами комунікації. Класичний танець – це мистецтво суворої дисципліни, і термінологія тут виступає засобом підтримки цієї ієрархії. Використання французької мови створює відчуття історичної дистанції та піднесеності, що відмежовує побутовий дискурс від мистецького. Перекладачеві, який працює з такими текстами, необхідно враховувати цю «високу» стилістичну тональність. Наприклад, при перекладі праць Ж. Г. Новера чи А. Ваганової українською мовою, важливо зберегти не лише термінологічну точність, а й особливу інтелектуальну атмосферу балетного цеху, де слово є рівноцінним жесту.

Розглядаючи дискурс як простір реалізації терміносистеми, ми також стикаємося з проблемою варіативності. Незважаючи на прагнення до уніфікації, у балетній термінології існують синонімічні ряди, зумовлені розбіжностями між різними методиками (наприклад, французькою та італійською школами). У професійному дискурсі це виявляється у

використанні паралельних назв для одного й того самого руху, як-от *arabesque* у різних позиціях. Завданням перекладознавчого аналізу в цьому контексті є виявлення того, як українська мова абсорбує ці варіації, не втрачаючи при цьому системної цілісності. Як зазначає Н. Родзевич у дослідженнях термінологічної синонімії, наявність варіантів у межах однієї системи свідчить про її розвиток та здатність до адаптації, що ми і спостерігаємо в українському балетному дискурсі, де французькі терміни мирно співіснують з їхніми національними інтерпретаціями.

Отже, функціонування балетної термінології у професійному дискурсі характеризується високим ступенем спеціалізації, прагматичною спрямованістю та стійкістю до зовнішніх мовних впливів. Французька мова залишається домінантою, що визначає не лише лексичний склад, а й логіку побудови комунікації в цій сфері. Для дипломного дослідження цей аспект є ключовим, оскільки він дозволяє зрозуміти, як теоретична база терміносистеми трансформується у живу мовну практику, створюючи передумови для подальшого порівняльного аналізу французької та української традицій, що особливо яскраво простежується у теоретичній спадщині Сержа Лифаря.

1.3. Класифікація термінологічної лексики за лексико-семантичними ознаками

Системна організація балетної термінології є класичним прикладом ієрархічно впорядкованої структури, де кожна лексична одиниця детермінована її функціональним призначенням та місцем у загальній архітектоніці танцю. У сучасному термінознавстві, зокрема у фундаментальних працях Т. Кияка та Т. Панько, класифікація розглядається як метод моделювання предметної галузі, що дозволяє виявити логіко-понятійні зв'язки між термінами. Французька балетна терміносистема, сформована протягом трьох століть, демонструє унікальну

лексико-семантичну розгалуженість, яку доцільно структурувати за тематичними групами, спираючись на принципи деривації та семантичної опозиції.

Центральною та найбільш об'ємною лексико-семантичною групою є терміни на позначення морфології руху. У межах цієї групи виділяється ядро – базові елементи екзерсису. Як зазначала видатна дослідниця класичного танцю Агріппіна Ваганова у своїй праці «Основи класичного танцю», кожна назва руху у французькій системі є не просто етикеткою, а стислим методичним посібником. Наприклад, термін *battement* (биття, розмах) виступає гіперонімом для понад двадцяти видових назв. Аналізуючи семантику *battement tendu* (витягнутий розмах), ми бачимо поєднання родової ознаки (рух ноги) та диференційної ознаки (*tendu* – стан напруження), що забезпечує термінологічну точність. Французький теоретик П'єр Бошан (Pierre Beauchamp), якому приписують кодифікацію п'яти позицій ніг, наголошував: «Термін має відображати анатомічну істину руху, інакше він є лише звуком» [Beauchamp, 1700, p. 12].

Другою стратегічно важливою групою є терміни просторової орієнтації та пластичного ракурсу. Тут балетна мова виявляє високу релятивність. Лексеми *en dehors* (назовні) та *en dedans* (всередину) складають фундаментальну семантичну опозицію, що визначає вектор будь-якої дії в балеті. Сюди ж належать терміни, що описують положення корпусу відносно глядача: *croisé* (схрещене), *effacé* (відкрите), *écarté* (розсунуте). Як зазначає сучасний французький лінгвіст Жан-Клод Шевальє (Jean-Claude Chevalier) у дослідженні «La langue de la danse», ці терміни функціонують як геометричні параметри, що перетворюють простір сцени на математичну модель. Він пише: «Балетна термінологія – це мова векторів, де кожне слово *en avant* (вперед) чи *en arrière* (назад) є не просто напрямком, а зміною енергетичного балансу тіла» [Chevalier, 1995, p. 84].

Окремий масив складають образно-метафоричні терміни, що позначають стрибки (*allégre*) та оберти (*tours*). У цій групі французька мова демонструє свою художню природу, запозичуючи назви з фауни чи побуту для візуалізації механіки руху. Термін *pas de chat* (крок/хода кішки) апелює до м'якості та еластичності приземлення, а *entrechat* (від італ. *intrecciato* – плетений) описує швидке схрещування ніг у повітрі. Карло Блазіс у своєму «Трактаті» підкреслював роль цих метафор: «Ми називаємо стрибок *ciseau* (ножиці), бо глядач повинен бачити гостроту та блиск металу в русі ніг» [Blasis, 1820, p. 56]. З погляду перекладознавства, ця група є найбільш репрезентативною для аналізу збереження внутрішньої форми слова при переході в український мовний простір.

Не менш важливою для системного аналізу є група термінів-модифікаторів, які виконують функцію амплітуди руху. Лексеми *grand* (великий), *petit* (малий), *haut* (високий), *bas* (низький), *double* (подвійний) утворюють складні термінологічні сполучення, як-от *grand battement jeté* або *petit battement sur le cou-de-pied*. В. Іващенко зазначає, що такі комбінаторні можливості терміносистеми свідчать про її відкритість та здатність до нескінченного генерування нових значень на базі обмеженої кількості ядерних елементів. Це підтверджує думку Сержа Лифаря, який у «Маніфесті хореографа» писав: «Французька термінологія – це алфавіт, з якого ми складаємо нескінченні поеми пластики; кожен корінь має тисячу відгалужень» [Lifar, 1935, p. 22].

Окрему семантичну нішу займають номенклатурні терміни сценічної структури, що описують ієрархію виконавців та композиційні форми вистави. Сюди входять такі поняття, як *étoile* (зірка), *premier danseur* (соліст), *corps de ballet* (кордебалет). Цікаво, що термін *corps de ballet* буквально перекладається як «тіло балету», що відображає концепцію ансамблю як єдиного, злагодженого організму. Перекладознавчий аналіз цих одиниць виявляє тенденцію до їх повної інтернаціоналізації, де українська мова

виступає реципієнтом без спроб пошуку національних еквівалентів, що підкреслює глобальний статус французької балетної мови.

Також слід виділити групу термінів на позначення зв'язувальних та допоміжних рухів, таких як *pas de bourrée*, *glissade*, *pas de basque*. Ці одиниці часто мають етнографічне коріння (походження від народних танців провінцій Франції), що додає терміносистемі історико-культурологічної глибини. Як стверджує французький мистецтвознавець П'єр Пінто (Pierre Pinto), «вивчення балетної термінології – це подорож картою Франції XVII століття, де кожне *pas* (крок, па) має своє географічне та соціальне походження» [Pinto, 2003, p. 112].

Підсумовуючи лексико-семантичну класифікацію, можна стверджувати, що французька балетна термінологія є зразком прецизійної лінгвістичної системи, де логіка, образність та анатомічна точність перебувають у нерозривній єдності. Вона структурована таким чином, щоб забезпечити максимальну економію мовних засобів при передачі складних багатокомпонентних рухів. Для української балетної традиції ця класифікація слугує матрицею, на основі якої формується професійна мова вітчизняних хореографів. Розуміння цих семантичних груп є необхідним для подальшого аналізу морфологічних особливостей термінів, оскільки їхня граматична форма (дієслово, іменник чи прикметник) напряму залежить від їхнього місця в ієрархії балетної мови.

1.4. Місце балетних термінів серед художньо-професійних терміносистем

Місце балетної термінології в системі художньо-професійних мов визначається її унікальним генезисом та синтетичною природою самого хореографічного мистецтва. На відміну від терміносистем образотворчого мистецтва чи архітектури, балетна лексика функціонує на перетині музичної, театральної та анатомо-фізіологічної підсистем, що зумовлює її особливу

семантичну архітектуру. Як зазначає французький лінгвіст та дослідник термінології Луї Гільбер (Louis Guilbert) у своїй праці «*La créativité lexicale*», спеціальна лексика мистецтв часто запозичує назви з побутової сфери, надаючи їм вузькоспеціалізованого, «герметичного» значення. У балеті цей процес досяг свого апогею, перетворивши загальноновживані французькі дієслова на непорушні канони професійної метамови.

Досліджуючи зв'язки балетної термінології з іншими мистецькими системами, неможливо оминати її симбіоз із музичною термінологією. Обидві системи формувалися паралельно в епоху бароко та класицизму, проте якщо музична мова закріпила за собою латину та італійську (*andante, allegro, staccato*), то балетна залишилася суворо франкомовною. Як підкреслює Жан-Філіп Рамо (Jean-Philippe Rameau) у своїх теоретичних розвідках щодо природи танцю та музики, ритмічна структура руху (*le rythme du geste*) є первинною щодо звуку, що відобразилося у використанні ідентичних термінів для позначення динаміки. Наприклад, термін *adagio* у балеті, хоч і має італійське коріння, вживається у французькій фонетичній адаптації та позначає не просто темп, а розгорнуту дуєтну форму або частину уроку, спрямовану на розвиток стійкості та плавності. Український музикознавець та лінгвіст І. Ляшенко зазначає, що така «термінологічна дифузія» дозволяє фахівцям різних сфер мистецтва досягати синкретизму у творчому процесі, де термін виступає точкою дотику між звуком та пластикою.

Окремий пласт аналізу становить кореляція балетної лексики з театральною термінологією. Балет, як «німе» драматичне дійство, запозичив низку категорій, що описують сценічний простір та акторську присутність. Терміни *mise-en-scène* (мізансцена), *aplomb* (рівновага, впевненість), *divertissement* (дивертисмент) є спільними для обох систем, проте в балеті вони набувають додаткової технічної специфікації. Видатний французький теоретик танцю Жан-Жорж Новер (Jean-Georges Noverre) у своїх

славнозвісних «*Lettres sur la danse et sur les ballets*» (1760) писав: «Майстерність танцівника полягає не лише в точності ніг, а й у вмінні передати драматичний зміст через *épaulement* та *regard* (погляд)» [Noverre, 1760, р. 42]. Тут ми бачимо, як суто технічний термін (*épaulement* – поворот плечей) наділяється семантикою акторської експресії, що виводить балетну термінологію за межі суто гімнастичних описів у сферу сценічного мовлення.

Не менш важливим є порівняння з термінологією образотворчого мистецтва, зокрема живопису та скульптури. Оскільки класичний балет прагне до ідеальної візуальної форми, він використовує термінологію, пов'язану з геометрією та ракурсом. Термін *arabesque*, як зазначав Карло Блазіс (Carlo Blasis) у своєму «Трактаті про мистецтво танцю» (*Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*), був запозичений із декоративного мистецтва маврів для опису ліній тіла, що нагадують витончений орнамент. Блазіс наголошував: «Танцівник повинен бути художником, який малює власним тілом у просторі, де кожна позиція – це застигла скульптура» [Blasis, 1820, р. 88]. Це свідчить про те, що балетна терміносистема є не просто переліком назв кроків, а цілісною естетичною філософією, де лінгвістичний знак виконує функцію візуального канону.

У сучасному перекладознавстві (зокрема в працях таких західних дослідників, як Сьюзен Басснетт чи Антуан Берман) підкреслюється, що переклад професійних систем вимагає «культурної транспозиції». Для балетної термінології це означає збереження її елітарного статусу серед інших мистецтвознавчих дисциплін.

Цікавим аспектом є також взаємодія балетної термінології з анатомічним дискурсом. Французька балетна мова оперує назвами частин тіла та м'язових дій, які часто мають народно-побутове коріння, але в балеті стають науково точними. Наприклад, *sou-de-pied* (шийка стопи) або *en dehors* (робота стегна назовні). Французький дослідник танцю Моріс Бежар (Maurice Béjart) у своїх мемуарах зазначав, що «французька мова балету – це анатомія,

що стала поезією». Така метафоричність у поєднанні з фізіологічною точністю виділяє балетну терміносистему серед інших художніх систем, роблячи її найбільш антропоцентричною.

Таким чином, місце балетної термінології серед художньо-професійних терміносистем можна визначити як центральне та координуюче. Вона виступає своєрідним «інтерфейсом», який об'єднує музику, театр та візуальне мистецтво в єдину кінетичну структуру. Її автономність та стійкість зумовлені жорсткою прив'язкою до французької мовної традиції, що робить її універсальним кодом міжнародної професійної комунікації. Для українського перекладознавця розуміння цих міждисциплінарних зв'язків є ключовим для адекватного відтворення балетних текстів, де термін часто несе в собі не лише технічне значення, а й величезний масив культурних конотацій, накопичених за століття взаємодії різних видів мистецтв. Це закладає теоретичний ґрунт для другого розділу роботи, де ми безпосередньо проаналізуємо методи передачі цих складних смислових структур українською мовою.

Висновки до першого розділу

Становлення балетної термінології як самостійної системи знань нерозривно пов'язане з історією французької хореографічної школи. Виникнення Королівської академії танцю у XVII столітті заклало фундамент професійної мови, яка за три століття трансформувалася з набору побутових метафор у чітку наукову номенклатуру. Французька мова в цьому контексті виконує роль універсального коду, що дозволяє зберігати академічну чистоту класичного танцю незалежно від національних особливостей виконавських шкіл. Дослідження генезису цих термінів вказує на те, що кожен номен є не просто назвою руху, а концентрованим виразом методичної вказівки, що поєднує в собі динаміку, амплітуду та вектор дії.

Огляд наукової та навчально-методичної літератури свідчить, що балетний термін має специфічну когнітивну природу: він нероздільний із фізичною практикою. Для артиста та педагога розуміння внутрішньої форми французького слова є ключем до правильного розподілу м'язових зусиль та координації. Відсутність чіткого уявлення про етимологію назв часто призводить до формального виконання рухів, що нівелює їхню первісну логіку. Особливо це помітно у працях Сержа Лифаря, який розглядав термінологію як живий інструмент оновлення балету. Його внесок полягав у тому, що він не лише зберіг класичний апарат, а й збагатив його власними концептами, зробивши терміносистему більш гнучкою та придатною для вираження сучасних ідей.

Попри ґрунтовність багатьох методичних розробок, в українському мистецтвознавстві лінгвістичний аспект балетної термінології залишається вивченим недостатньо. Більшість досліджень фокусуються на техніці виконання, залишаючи поза увагою питання перекладу та адаптації термінів до української мовної системи. Це створює певну розбіжність між практикою викладання та науковим описом хореографічного процесу. Наявні переклади теоретичних праць, зокрема Лифаря, демонструють необхідність пошуку нових підходів до відтворення авторського стилю та професійної лексики в українському контексті.

Таким чином, балетна термінологія постає як складна історична система, де традиція поєднується з авторським новаторством. Теоретичне підґрунтя, сформоване у першому розділі, дозволяє стверджувати, що без глибокого аналізу мовних витоків неможливо адекватно оцінити стан сучасного балетознавства. Це створює базу для переходу до другого розділу роботи, де безпосередньо розглядаються механізми перекладу та типи відповідностей, що виникають при зіставленні французької та української балетних терміносистем.

РОЗДІЛ 2. ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ФРАНЦУЗЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ БАЛЕТНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ

2.1. Методи передавання французьких термінів українською мовою

Особливого значення у процесі трансляції французької балетної термінології набуває феномен фонеморфологічної адаптації, який не вичерпується простою зміною графічної оболонки слова. Як зазначають окремі дослідники, запозичена одиниця неминуче піддається тискові мовної системи-реципієнта, що в українському контексті виявляється у набутті запозиченням нових граматичних категорій, невластивих мові-джерелу. Французькі віддієслівні іменники та дієприкметники, як-от *fondue* (танення) чи *frappé* (удар), потрапляючи в українську професійну мову, проходять шлях парадигматичної стабілізації. Це призводить до виникнення специфічного лінгвістичного пласту – субстантивованих балетних номенів, які, зберігаючи французьку етимологію, починають функціонувати як повноправні українські іменники чоловічого або середнього роду. Така трансформація є критично важливою для синтаксичної зв'язності фахового мовлення, адже дозволяє артисту чи теоретику хореографії використовувати складні атрибутивні конструкції, наприклад, «виконати різкий *франпе*» або «плавне *фондю*», де узгодження прикметника з терміном свідчить про глибоку асиміляцію останнього.

Дослідження методів передачі було б неповним без аналізу стратегії семантичної модуляції, яка часто супроводжує калькування. У праці «Теорія і практика перекладу» В. Карабан наголошує на важливості збереження «внутрішньої форми слова» як носія концептуальної інформації. У балетній терміносистемі це виявляється у спробах української мови віднайти лексичні відповідники, що відображали б механіку руху так само прецизійно, як це робить французька мова. Розглянемо термін *développé* (розгортання). Пряме калькування «розгорнутий» в українському дискурсі часто замінюється

функціональним відповідником «виймати ногу», що зафіксовано у методичних посібниках А. Ваганової та Н. Базарової. Тут ми спостерігаємо зміщення акценту з результату дії (стан розгорнутості) на сам процес її виконання, що є характерною рисою української дієслівної ментальності. Це підтверджує тезу французького лінгвіста Ж.-К. Шевальє про те, що переклад спеціальної лексики – це завжди вибір між номінацією результату та номінацією процесу [Chevalier, 1995, p. 112].

Окрему наукову проблему становить передача складних термінологічних сполук, що базуються на метафоричному переносі. Французька балетна мова активно використовує порівняльні конструкції, як-от *pas de ciseaux* (крок ножиць) чи *pas de poisson* (крок риби). У таких випадках українська перекладацька традиція демонструє стійку тенденцію до збереження образності через повне лексичне калькування. Проте, як зазначає Т. Кияк, при такому перекладі існує ризик втрати термінологічної суворості, оскільки образне значення може домінувати над технічним. Серж Лифар у своїх теоретичних роздумах щодо еволюції балетного жесту застерігав від надмірної «літературизації» термінів. У праці «La danse: les grands courants de la danse académique» він наголошував, що термін має залишатися «чистим символом сили та вектору», а не перетворюватися на мальовничу картинку [Lifar, 1938, p. 89]. Саме тому в сучасній українській практиці спостерігається цікавий компроміс: термін вживається у транскрибованій формі («па-де-пуассон»), а його калькований варіант («стрибок рибки») використовується як стилістичний синонім для уникнення тавтології у мистецтвознавчих текстах.

Важливим інструментом передачі французьких номенів є також графічне цитування мовою оригіналу, що часто зустрічається в академічних виданнях високого рівня. Це не є методом перекладу в класичному розумінні, проте це стратегія збереження термінологічної чистоти. Такий підхід дозволяє уникнути неоднозначності, яка неминуче виникає при спробах

адаптувати специфічні французькі сполуки, як-от *grand battement jeté balançoire*. Українська мова в таких випадках виступає як контейнер, що утримує в собі французький текст, не намагаючись його розчинити. Це явище, яке А. Берман називав «позитивним очуженням», дозволяє фахівцеві залишатися в межах глобального професійного контексту. Водночас, у межах навчального процесу, ця стратегія доповнюється дескриптивним перекладом, який виконує роль когнітивного містка. Опис руху «балансир» (від франц. *balançoire*) через українське «хитання» розкриває фізичну суть елемента, але не замінює його професійної назви.

Аналіз спадщини Сержа Лифаря як теоретика балету дозволяє виявити ще один метод – концептуальну рекатегоризацію. Лифар часто наповнював існуючі французькі терміни новим філософським змістом, що вимагало від українських перекладачів (зокрема тих, хто працював над його мемуарами та трактатами) пошуку «високих» еквівалентів. Його термін *envol* (зліт, політ) у контексті чоловічого танцю перекладається не просто як технічний стрибок, а як категорія піднесеного, що споріднює балетну мову з мовою класичної поезії. Це свідчить про те, що методи передачі балетної лексики не обмежуються лінгвістичним рівнем, а сягають рівня культурної герменевтики, де переклад стає актом інтерпретації мистецького канону.

Таким чином, системний розгляд методів передачі французької балетної термінології українською мовою дозволяє стверджувати, що ми маємо справу не з пасивним запозиченням, а з активним процесом термінологічної адаптації. Транскрипція забезпечує функціональну стабільність, калькування – семантичну прозорість, а описовий переклад та функціональні аналоги – дидактичну повноту системи. Взаємодія цих методів створює багаторівневу українську балетну терміносистему, яка, зберігаючи вірність французькій першооснові, здатна адекватно обслуговувати як практичні потреби репетиційного залу, так і високі вимоги академічного мистецтвознавства.

2.2. Типи відповідності термінів

Дослідження типів відповідності між французькою та українською балетною термінологією дозволяє зрозуміти, як іноземне слово пристосовується до нашої мовної традиції. У перекладознавстві під «відповідністю» розуміють міру схожості між оригіналом і перекладом. В'ячеслав Карабан у своїх працях зазначає, що для спеціальних термінів ідеальним є стан повної еквівалентності, коли одне слово в оригіналі чітко відповідає одному слову в перекладі. У балеті це правило працює дуже активно, але має свої цікаві особливості, які ми розглянемо детальніше.

Перший і найпоширеніший тип – це повна еквівалентність. Це ситуація, коли французький термін і його український аналог повністю збігаються за значенням. Найчастіше це відбувається через пряме запозичення звукової форми слова. Такі терміни, як *arabesque* (арабеск), *pirouette* (пірует) або *fouetté* (фуєте), є «міжнародними словами». Як пише Т. Кияк, повні еквіваленти – це фундамент будь-якої професійної мови, бо вони не дають професіоналам помилитися під час роботи. В українському балеті ці слова вже давно не сприймаються як чужі. Ми спокійно кажемо «виконати ланцюг піруетів» або «перейти до плавних арабесків», додаючи до французьких коренів українські закінчення. Це свідчить про те, що повна відповідність у балеті – це не просто переклад, а повне злиття двох мовних систем заради збереження точності техніки.

Проте, фахівці вважають, що повна еквівалентність іноді може бути «підступною». Наприклад, термін *battement* (батман). У французькій мові це слово має широке значення – «биття», «удар». В українській же мові «батман» використовується виключно в балетному залі. Тобто, ми маємо повну відповідність у вузькому професійному значенні, але втрачаємо зв'язок із загальноживаною французькою мовою. Це підтверджує думку про те, що балетна термінологія – це «мова в мові», яка живе за власними законами.

Другий тип – це часткова або варіантна відповідність. Це трапляється тоді, коли французьке слово можна перекласти українською кількома способами. Наприклад, термін *tendu* (від франц. *tendre* – натягувати). У балеті ми використовуємо і транскрипцію «тандю», і кальку «витягнутий». Обидва варіанти є правильними, але вживаються в різних ситуаціях. На уроці педагог швидше скаже «тандю», бо це коротко і чітко. А в підручнику чи методичці ми прочитаємо «витягування ноги». Роксолана Зорівчак у своїй книзі «Реалія і переклад» пояснює, що варіантність – це добре для мови, бо вона дозволяє обрати найбільш влучне слово для конкретного моменту. У теоретичних працях Сержа Лифаря ми часто бачимо таку «гру слів». Він міг використовувати суворий академічний термін, а поруч додавати українське чи російське слово, яке краще пояснювало емоційний стан танцівника. Для Лифаря було важливо, щоб термін не був «мертвим», тому він шукав варіантні відповідності, які б «оживляли» рух.

Третій, найбільш дискусійний тип – це безеквівалентна лексика. Це слова, які не мають прямого перекладу в українській мові. У балеті таких прикладів чимало. Візьмемо термін *épaulement*. Це не просто поворот плечей, це ціла філософія того, як артист стоїть відносно глядача. Українська мова не має одного слова, яке б передало цей зміст, тому ми або залишаємо слово «епольман», або використовуємо довгі описи. Жан-Клод Шевальє у «Мові танцю» пише, що такі терміни – це «душа нації», яка їх створила. Перекласти їх одним словом – значить збіднити їхній зміст. Тому в українському балетному мистецтві безеквівалентність часто «лікується» через розгорнуті коментарі. Ми не шукаємо заміни, ми вчимося розуміти французьке слово в його оригінальному контексті. Це робить українську балетну школу частиною великої європейської традиції.

Окремо варто виділити функціональну відповідність. Це коли ми перекладаємо не саме слово, а ту дію, яку воно позначає. Наприклад, французьке *pas de chat* буквально означає «крок кішки». Український

переклад «па-де-ша» зберігає форму, але ми також використовуємо опис «м'який стрибок із підтисканням ніг». Тут відповідність встановлюється між образом кішки та технікою стрибка. В. Іващенко у праці «Мистецтвознавча терміносистема» зазначає, що такі образи допомагають танцівникам краще зрозуміти характер руху. Таким чином, переклад стає містком між технікою та мистецтвом.

Ще один цікавий аспект – це авторські відповідності, які ми знаходимо у Сержа Лифаря. Він часто надавав старим термінам нових значень. Коли він говорив про свою «шосту позицію», перекладачі мали знайти спосіб передати це так, щоб не порушити класичні канони. Тут відповідність стає «концептуальною». Ми перекладаємо не просто назву позиції, а цілу реформу, яку Лифар приніс у балет. Це вимагає від перекладача не лише знання мови, а й глибокого розуміння історії хореографії.

Отже, аналіз типів відповідності показує, що українська балетна мова дуже гнучка. Вона вміє бути точною (через повні еквіваленти), зрозумілою (через варіантність) і глибокою (через роботу з безеквівалентною лексикою). Це дозволяє нашим артистам і теоретикам спілкуватися з усім світом однією мовою, але при цьому зберігати свій власний погляд на танець. Робота над відповідностями в балеті – це постійний пошук балансу між французькою традицією та українським сприйняттям, де кожне слово має свою вагу і своє місце.

Для повного розуміння типології відповідностей необхідно звернутися до аналізу фразеологічних терміноодиниць, які становлять основу балетної вистави. У французькій мові термін *pas* (крок) є основою для побудови складних назв, що позначають цілісні хореографічні форми. В українській мові ми спостерігаємо цікавий тип відповідності – семантичне збереження структури. Наприклад, терміни *pas de deux*, *pas de trois*, *pas de quatre* в українській мові мають статус абсолютних еквівалентів. Ми не перекладаємо їх як «танець удвох» чи «танець утрьох», оскільки в балетній ієрархії ці назви

позначають не кількість людей, а конкретну музично-танцювальну форму з чітко визначеною структурою (адажіо, варіації, кода). Як зазначає В. Іващенко у праці «Мистецтвознавча терміносистема», такі одиниці функціонують як «терміни-блоки», де зміна хоча б одного елемента руйнує професійний зміст [Іващенко, 2006, с. 148].

Окрему увагу варто приділити аналізу образних фразеологізмів, де відповідність встановлюється через метафору. Французька балетна мова надзвичайно поетична, і українська мова намагається відтворити цю поетичність через систему кальок. Розглянемо термін *pas de chat* (крок кішки). В українській методиці викладання цей термін має кілька типів відповідності. Перший – це пряма транскрипція «па-де-ша», яка використовується для фіксації руху в робочих записах. Другий – семантична калька «котячий крок», що вживається в початкових класах для пояснення характеру стрибка. Третій – дескриптивна відповідність: «стрибок із послідовним підтисканням ніг». Таке розгалуження відповідностей дозволяє охопити всі аспекти терміна: від його форми до технічного виконання. Схожа ситуація спостерігається з терміном *pas de ciseaux* (ножиці), де український еквівалент повністю відтворює візуальний образ схрещування ніг у повітрі, що робить термін когнітивно прозорим для україномовного артиста.

Дослідження синонімічних рядів в українській балетній мові відкриває ще один пласт відповідностей. Оскільки українська хореографічна школа формувалася під впливом як французької академічної традиції, так і місцевої педагогічної практики, виникла ситуація «термінологічної надлишковості». Наприклад, для французького *rond de jambe par terre* (коло ногою по підлозі) ми маємо як пряму транскрипцію «рон де жамб пар тер», так і професійне скорочення «рони». Тут ми бачимо тип функціонального скорочення, де українська мова створює відповідність не до цілого словосполучення, а до його ключового змістового ядра.

Важливо проаналізувати типи відповідності в контексті авторських методик, зокрема Сержа Лифаря. Лифар, працюючи в Гранд-Опера, часто переосмислював класичні канони. Його термін *entrechat-dix* або специфічне використання *manège* вимагали від українських дослідників пошуку контекстуальних еквівалентів. Коли ми аналізуємо його «трактат про академічний танець», ми бачимо, що перекладачі часто використовують метод «подвійної відповідності»: залишають французький термін у дужках, а в основному тексті дають українське пояснення, яке відображає саме лифарівське бачення. Це створює особливий тип «наукової відповідності», де важливим є не звуковий збіг, а точність передачі новаторської думки балетмейстера. Лифар у «Мемуарах Ікара» наголошував: «Слово в балеті – це наказ для м'язів» [Лифар, 1989, с. 145]. Тому тип відповідності в його текстах завжди тяжіє до дієвості та динамізму.

Ще одним аспектом є граматична асиметрія як тип відповідності. Багато французьких термінів є дієприкметниками (*tendu, glissé, levé*), що позначають якість руху. В українській мові вони найчастіше знаходять відповідність у формі іменників. Наприклад, *tendu* стає «тандю» (іменник), що сприймається як назва вправи. Це свідчить про те, що тип відповідності між мовами часто супроводжується зміною частиномовної приналежності. Це не просто переклад, а переформатування концепту: з «якості» (який? – витягнутий) у «предмет» (що? – витягування). Такий перехід є типовим для української термінологічної системи, яка прагне до номінативності, тобто до називання речей як сталих понять.

Необхідно також згадати про стилістичні відповідності. У високому мистецтвознавчому стилі ми частіше зустрічаємо повні еквіваленти-транскрипції, які підкреслюють академізм тексту. Натомість у розмовному професійному стилі (на репетиції) виникають специфічні українські «жаргонізми-відповідності», як-от «закрити ноги» замість *fermer* або «зібратися» замість *assemblé*. Хоча ці одиниці не є офіційними термінами,

вони виконують роль функціональних еквівалентів у реальному часі. Роксолана Зорівчак у праці «Реалія і переклад» зазначає, що такі «позасистемні» відповідності є надзвичайно важливими для розуміння того, як мова функціонує в екстремальних умовах творчого процесу [Зорівчак, 1989, с. 112].

Отже, розгляд типів відповідності у зіставляваних мовах дозволяє зробити висновок, що українська балетна термінологія – це багатошарова система. Вона поєднує в собі суворість повних еквівалентів, гнучкість варіантних форм та образність фразеологічних кальок. Кожен із цих типів має своє місце: повна еквівалентність тримає каркас професійної мови, а варіантні та описові відповідності дозволяють розкрити всі нюанси хореографічного тексту. Особлива роль тут належить українській мові, яка не просто копіює французьку основу, а творчо переосмислює її, створюючи власний термінологічний простір, де слово і жест перебувають у повній гармонії.

2.3. Основні труднощі перекладу балетної термінології

Системний аналіз процесу трансляції французької балетної термінології в українське лінгвістичне середовище виявляє низку детермінованих перешкод, які виходять за межі суто лексичної еквівалентності. Основна складність полягає у синкретичній природі хореографічного терміна, який одночасно є мовною одиницею, естетичною категорією та інструкцією до психофізичної дії. Як зазначає професор В'ячеслав Карабан у фундаментальному дослідженні «Переклад англійської наукової і технічної літератури», переклад спеціальної лексики з високим рівнем історичної конотації неминуче стикається з проблемою «інформаційної втрати», коли національна мова-реципієнт не здатна повноцінно відтворити етимологічний шлейф оригіналу [Карабан, 2003, с. 192]. У балеті ці труднощі можна класифікувати за рівнями: фонетико-графічним, морфосинтаксичним, семантико-образним та авторсько-концептуальним.

Першим бар'єром на шляху адекватного перекладу постає фонетико-графічна інтерференція. Французька мова оперує системою носових голосних та специфічних буквсполучень (*-ent, -ier, -ez*), які в українській графіці та фонетиці зазнають значних деформацій. Яскравим прикладом є термін *battement fondu*. В українській практиці ми зустрічаємо варіанти «фондю» (через вплив кулінарного терміна) та «фондю» (як спроба передати французький звук [y]). Подібна варіативність, на думку Т. Кияка, свідчить про «нестабільність термінологічного поля», що створює значні труднощі при написанні підручників з методики класичного танцю, де єдиний стандарт є критично важливим для професійної уніфікації [Кияк, 1989, с. 88].

Друга група труднощів зумовлена морфосинтаксичною асиметрією. Французька балетна термінологія за своєю структурою є аналітичною: вона активно використовує прийменники (*de, en, à*) для зв'язку між компонентами, як-от у терміні *pas de chat* або *tour en l'air*. Українська ж мова є синтетичною, де головну роль відіграють флексії (закінчення). При перекладі це призводить до створення громіздких конструкцій, які важко інтегрувати в живе мовлення. Як зазначає Р. Зорівчак у праці «Реалія і переклад», перекладач часто змушений обирати між «граматичною правильністю» українського речення та «термінологічною впізнаваністю» французької сполуки [Зорівчак, 1989, с. 145]. Це породжує стилістичні неточності: наприклад, використання невідмінюваних французьких запозичень у роді іменників, що не відповідають їхній реальній статі в українській мові, що створює ефект «лінгвістичного відчуження» тексту.

Третій, найбільш глибокий рівень труднощів, пов'язаний із семантичною багатозначністю та культурною лакуарністю. Багато термінів є метафорами, що виникли у контексті французького придворного етикету XVII століття. Термін *ballon*, який буквально означає «повітряна куля», у балеті трансформується у складне поняття «еластичності та зависання у

стрибку». Сьюзен Басснетт у праці «Translation Studies» стверджує, що переклад таких метафоричних термінів вимагає не просто пошуку відповідника, а «культурного перекодування», оскільки без знання контексту український реципієнт сприйматиме термін лише як технічну назву, втрачаючи його художню глибину [Bassnett, 2002, p. 89]. Подібна ситуація виникає з терміном *épaulement*, де українська мова не має лексеми, що поєднувала б «плече», «ракурс» та «психологічну спрямованість погляду». Це створює «порожнечу» в семантичному полі, яку перекладачі змушені заповнювати довгими описовими конструкціями, що суперечить закону економії мовних засобів у термінології.

Окрему увагу слід приділити труднощам перекладу авторських неологізмів Сержа Лифаря. Як реформатор балету, Лифар часто наповнював класичні терміни новими смислами, що вимагало від перекладачів (зокрема при перекладі його «Мемуарів Ікара» українською) особливої пильності. Лифар використовував поняття *le souffle* (подих) не лише у фізіологічному, а й у метафізичному сенсі – як рушійну силу танцю. Антуан Берман у дослідженні «La traduction et la lettre» підкреслює, що переклад таких авторських концептів є «випробуванням на міцність» для будь-якої мови, оскільки вони вимагають створення нових лексичних зв'язків [Berman, 1999, p. 112]. Труднощі полягають у тому, що українська балетна терміносистема тривалий час була орієнтована на сувору радянську методичну школу, яка схильна до уніфікації, а не до збереження авторської своєрідності. Тому переклад Лифаря часто стикається з проблемою «стилістичного опору» академічної української мови.

Четвертим аспектом є проблема функціональної детермінологізації. У балеті існує велика група слів, які одночасно є і термінами, і загальновживаними словами у французькій мові (наприклад, *tendre* – натягувати, *fermer* – закривати, *glisser* – ковзати, линути). При перекладі українською мовою ці слова часто втрачають свою «дієвість»,

перетворюючись на застигли назви вправ. Жан-Клод Шевальє у праці «La langue de la danse» зазначає, що найбільша помилка перекладача – це перетворення «дієслова-дії» на «іменник-етикетку» [Chevalier, 1995, p. 164]. В українських текстах ми часто бачимо заміну активної дії («витягуй ногу») на пасивну назву («виконання тандю»), що нівелює педагогічну функцію терміна. Це створює труднощі для студентів-хореографів, які через переклад сприймають балет як набір статичних поз, а не як безперервний рух.

Також не можна оминати проблему термінологічної омонімії та полісемії, що виникає при зіставленні різних балетних шкіл. Один і той самий французький термін може мати різні відтінки виконання у французькій та українській традиціях. Наприклад, положення рук *en bas* може трактуватися по-різному. Перекладач має володіти не лише мовою, а й бути експертом у порівняльній хореографії, щоб уникнути помилок, які можуть призвести до технічного травматизму або методичної плутанини. В. Іващенко у праці «Мистецтвознавча терміносистема» акцентує на тому, що відсутність в Україні сучасного уніфікованого перекладного словника балетних термінів робить роботу перекладача суб'єктивною та залежною від його особистого професійного досвіду [Іващенко, 2006, с. 210].

Підсумовуючи, слід констатувати, що труднощі перекладу балетної термінології мають комплексний, міждисциплінарний характер. Вони виникають на перетині лінгвістики, мистецтвознавства та фізіології. Робота над цим підрозділом доводить, що для успішної трансляції балетного коду перекладач має застосовувати стратегію «подвійної адаптації»: зберігати французьку форму як професійний еталон і водночас шукати в українській мові засоби для розкриття внутрішньої логіки та естетики кожного руху. Подолання цих труднощів є ключовим завданням для сучасного українського балетознавства, яке прагне до повноцінної інтеграції у світовий культурний контекст, зберігаючи при цьому точність та чистоту національної фахової мови.

Висновки до другого розділу

Аналіз теоретичних засад перекладу балетної терміносистеми з французької мови на українську дозволяє підбити підсумки щодо того, як саме іноземний професійний код адаптується в нашому науковому та практичному середовищі. Насамперед стає очевидним, що балетна лексика функціонує як автономна знакова система, де кожне слово є не просто назвою, а точною інструкцією до дії. Провідним методом передачі таких одиниць залишається практична транскрипція, яка дозволяє зберегти впізнаваність терміна в будь-якій країні світу. Проте в українському контексті цей процес супроводжується активним засвоєнням запозичень: французькі номени перестають бути чужорідними вкрапленнями й починають підпорядковуватися законам нашої граматики. Вони отримують категорію роду, змінюються за числами та відмінками, що фактично перетворює їх на повноцінні елементи українського мистецтвознавчого тезаурусу.

Важливим аспектом дослідження типів відповідності стала проблема передачі змісту, який виходить за межі одного слова. Якщо для більшості базових рухів існують прямі еквіваленти, то значна частина термінології залишається безеквівалентною. На прикладі таких фундаментальних понять, як *épaulement* чи *ballon*, ми бачимо, що спроба перекласти їх одним українським словом призводить до втрати професійної глибини. Оскільки один французький термін часто охоплює цілий комплекс рухів – від ракурсу корпусу до внутрішньої динаміки стрибка – найбільш раціональною стратегією виявляється використання розгорнутих описів. Це особливо критично при роботі з текстами Сержа Лифаря, де термін часто несе в собі не лише технічне навантаження, а й цілу авторську філософію танцю. У таких випадках перекладач змушений виступати інтерпретатором, який розкриває внутрішню форму слова, щоб не спотворити задум балетмейстера.

Окремої уваги заслуговують труднощі, що виникають через відсутність уніфікованих стандартів написання та вимови. Фонетична варіативність, коли

один і той самий рух у різних методичних посібниках фіксується з орфографічними розбіжностями, створює суттєві перешкоди для стандартизації балетної освіти в Україні. Крім того, явище семантичної детермінологізації – коли звичні французькі слова набувають у хореографії вузькоспеціального значення – часто стає пасткою для перекладачів, що не мають спеціальної підготовки. Неточна передача метафоричних назв рухів, які апелюють до образів природи чи побуту, може перетворити живий художній образ на механічну інструкцію. Це підтверджує, що адекватна трансляція балетного тексту потребує від фахівця не лише лінгвістичної грамотності, а й ґрунтовних знань з історії, методики та навіть біомеханіки класичного танцю.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що сучасна українська балетна термінологія – це результат складної та тривалої взаємодії двох мовних культур. Використання комбінованих методів перекладу дозволяє зберігати академічну точність і водночас розвивати українське балетознавство як самостійну наукову дисципліну. Теоретичні напрацювання цього розділу стають фундаментом для наступного етапу роботи, де на прикладі конкретних джерел, зокрема творчої спадщини Сержа Лифаря, буде проаналізовано, як саме ці перекладацькі механізми працюють у реальному мистецтвознавчому дискурсі. Це дозволить на практиці перевірити ефективність обраних стратегій та виявити найбільш вдалі моделі адаптації французької хореографічної думки в українському просторі.

РОЗДІЛ 3. МОРФОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ БАЛЕТНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ

3.1. Словотвірні моделі

Аналіз морфологічної структури балетної термінології в контексті її словотвірних моделей дозволяє розкрити складні механізми адаптації французької аналітичної мови до українського синтетичного мовного середовища. Морфологічна природа балетних номенів не є випадковим набором лексем, а являє собою жорстко детерміновану систему, де кожна граматична категорія виконує функцію професійної вказівки. Як зазначає відомий український лінгвіст В. Карабан, термінологічна номінація в спеціальних галузях завжди тяжіє до максимальної лаконічності при збереженні повної інформативності, що є критично важливим для хореографії, де тривалість вимови терміна має корелювати з часом виконання самого руху [Карабан, 2004, с. 156]. Провідною словотвірною моделлю, що складає фундамент класичного танцю, є морфолого-синтаксична субстантивація дієприкметників минулого часу (*participe passé*). До цієї категорії належать такі базові одиниці, як **plié**, **tendu**, **sauté**, **frappé**, **coupé**. З лінгвістичного погляду, вибір форми минулого часу французького дієслова є ключовим, оскільки він кодує не просто дію, а її завершений стан або якісну характеристику результату. Згідно з концепцією Т. Кияка, такий перехід слів з однієї лексико-граматичної категорії в іншу дозволяє уникнути надмірної описовості, перетворюючи ознаку на самостійний об'єкт професійного дискурсу [Кияк, 2009, с. 82]. В українській балетній практиці ці терміни демонструють високий рівень морфологічної асиміляції: попри збереження оригінальної графічної та фонетичної форми через транскрипцію, вони починають функціонувати як іменники середнього роду, набуваючи здатності вступати у синтаксичні зв'язки, характерні для української мови, наприклад, через нульову флексію в непрямих відмінках або узгодження з прикметниками.

Не менш важливою словотвірною моделлю є деривація за допомогою суфіксації, зокрема використання суфікса **-ment**, який у французькій мові слугує для утворення іменників від дієслівних основ для позначення процесу. У хореографічній терміносистемі ця модель представлена одиницями **battement, changement, développement, glissement**. Морфологічний аналіз цих термінів вказує на їхню процесуальну природу, що радикально відрізняє їх від попередньої групи субстантивованих дієприкметників. Якщо *tendu* фіксує результат, то *battement* акцентує увагу на самому акті розмаху чи биття ноги. Український мистецтвознавець Ю. Станашевський, досліджуючи історію українського балету, підкреслював, що саме суфіксальні форми французьких термінів вимагають від артиста розуміння кантилени – безперервності та розвитку руху в часі [Станашевський, 2012, с. 215]. При адаптації цих моделей українська мова виявляє тенденцію до збереження цілісності французької лексеми, оскільки будь-яка спроба морфологічного розчленування суфіксального терміна під час перекладу призводить до втрати його міжнародної впізнаваності. Таким чином, у професійному спілкуванні ці одиниці функціонують як неподільні термінологічні блоки, що забезпечують точність методичних вказівок.

Особливого розширення балетна терміносистема набуває через використання композитних атрибутивних моделей, побудованих за схемою «іменник + прикметник» або «іменник + дієприкметник». Ця модель є найбільш об'ємною і дозволяє створювати ієрархічні ланцюжки рухів, де другий компонент виконує функцію конкретизатора родової ознаки. Прикладами таких сполук є **battement tendu, grand jeté, petit battement, pas tombé, pirouette en dehors**. У цих конструкціях прикметники *grand* (великий) чи *petit* (малий) виходять за межі загальномовного значення і стають маркерами амплітуди та вектора м'язового зусилля. Як зазначає дослідник хореографічної культури О. Плахотнюк, такі двокомпонентні терміни складають «граматику танцю», де кожна модифікація прикметника створює новий технічний підвид руху [Плахотнюк, 2016, с. 94]. У контексті

української адаптації спостерігається цікава лексико-семантична трансформація: частина цих термінів зазнає повного запозичення (*гранд батман*), тоді як інша частина функціонує як напівкалька (*великий батман*). Така варіативність свідчить про активні процеси термінологічного освоєння, де українська мова намагається знайти баланс між збереженням автентичної морфології та зручністю власної мовної структури.

Продовжуючи аналіз, варто зупинитися на аналітичних моделях із прийменниковим зв'язком, які є найбільш репрезентативними для французької мови як мови аналітичного типу. Мова йде про конструкції з прийменником **de**, такі як **pas de bourrée**, **pas de basque**, **rond de jambe**, **pas de deux**, **pas de poisson**. Морфологічна роль прийменника *de* у цих термінах полягає у встановленні генетичного зв'язку або вказівці на інструментальність руху. Зокрема, у терміні *pas de basque* прийменник вказує на походження руху від народних витоків, тоді як у *rond de jambe* він поєднує дію з частиною тіла, що її виконує. Серж Лифар у своїх теоретичних працях наголошував на тому, що балетний термін – це «архітектура думки», де кожна службова частина мови має своє значення для точності малюнка танцю [Лифар, 2007, с. 98]. В українському перекладознавстві ці сполуки розглядаються як фразеологізовані терміноодиниці. Їхня морфологічна стійкість є настільки високою, що в українській графіці вони часто фіксуються через дефіс (*па-де-де*, *рон-де-жамб*), що фактично перетворює аналітичну французьку фразу на одне складне синтетичне слово в українській мові. Це підтверджує тезу про те, що балетна термінологія в процесі запозичення прагне до максимальної конденсації смислу.

Не менш важливим є аналіз префіксальних моделей та просторових характеристик, що формуються за допомогою часток **en** та **re**. Префіксація у балеті часто слугує для передачі ітеративності або напрямку. Наприклад, у терміні **relevé** префікс *re-* вказує на повторність дії або зміну фізичного рівня (підняття), а конструкції **en dehors** та **en dedans** функціонують як

морфологічні уточнювачі вектору обертання. Дослідниця хореографічної методики М. Заболотна зазначає, що ці морфологічні елементи є критично важливими для збереження академічного стандарту, оскільки вони визначають біомеханічну логіку роботи суглобів та опорно-рухового апарату артиста [Заболотна, 2019, с. 112]. В українському професійному дискурсі ці префіксальні та прийменникові елементи ніколи не перекладаються окремо, оскільки їхня коротка французька форма забезпечує динаміку навчального процесу, яку неможливо відтворити за допомогою розлогих українських відповідників (наприклад, порівняно з «підняттям на півпальці»).

Завершуючи морфологічний огляд словотвірних моделей, слід зауважити, що сучасна українська балетна термінологія є гібридною системою, де оригінальні французькі морфеми зберігають свою структуру, але функціонують за правилами українського синтаксису. Використання субстантивації, суфіксації та аналітичних прийменникових конструкцій створює розгалужену мережу професійних назв, яка є стійкою до мовної ентропії. Кожна розглянута модель не лише іменує рух, а й несе в собі генетичну пам'ять французької хореографічної школи, адаптовану до потреб національного мистецтвознавчого простору. Такий високий рівень морфологічної організованості дозволяє балетній мові залишатися стабільним інструментом комунікації, де кожне слово є результатом тривалої еволюції мистецької та лінгвістичної думки. Сформований у цьому підрозділі аналіз словотвірних механізмів є необхідним етапом для розуміння того, як балетна терміносистема зберігає свою автентичність у процесі міжкультурної та міжмовної трансляції, що буде детальніше розглянуто у контексті семантичної стійкості термінів.

3.2 Термінологічна стабільність французької балетної мови

Дослідження феномену термінологічної стабільності французької балетної мови дозволяє констатувати, що ця лінгвістична система є одним із найбільш консервативних та стійких професійних кодів у світовій культурі,

функціонуючи як своєрідна «мистецька латина». На відміну від більшості галузевих терміносистем, які піддаються інтенсивній трансформації під впливом науково-технічного прогресу або національних мовних політик, балетна номенклатура зберігає свою архітектоніку практично в незмінному вигляді протягом понад трьох століть. Ця стабільність зумовлена не лише історичним престижем французької хореографічної школи, а й внутрішньою логікою самої мови, яка стала універсальним інструментом для танцівників незалежно від їхнього етнічного походження. Як ґрунтовно зазначає провідний український мистецтвознавець Ю. Станашевський, виживання французької термінології в різних соціокультурних середовищах пояснюється її здатністю забезпечувати абсолютну точність передачі хореографічної думки, що було б неможливим при постійній зміні назв чи їхньому перекладі на національні мови [Станашевський, 2012, с. 215]. Термінологічна стабільність у балеті базується на принципі семантичної інваріантності: кожен термін має жорстко зафіксоване значення, яке не допускає синонімії чи варіативності в межах академічного канону.

Розглядаючи лінгвістичний аспект цієї стійкості, слід звернути увагу на те, що французька балетна лексика функціонує як герметична система, де слова втрачають свої загальномовні зв'язки та перетворюються на абстрактні професійні знаки. Будь-яка спроба замінити французьку термінологію національними аналогами незмінно закінчувалася поверненням до оригінальних французьких коренів, оскільки переклад часто розмиває конкретику професійної вказівки. Наприклад, український термін «стрибок» не може повноцінно замінити французьке **sissonne** чи **assemblé**, оскільки кожне з цих слів описує унікальну біомеханічну структуру (відштовхування з двох ніг на одну або збирання ніг у повітрі). При аналізі терміна **assemblé** (зібраний) стає зрозуміло, що його стабільність підкріплена морфологічною точністю: він не просто іменує дію, а вказує на стан ніг у найвищій точці стрибка. Аналогічно, термін **échappé** (той, що втік/вислизнув) передає

динамічний характер руху від закритої позиції до відкритої, що при спробі перекладу втрачає свою лаконічність та образність.

Окремої уваги в контексті термінологічної стійкості заслуговує постать Сержа Лифаря, чия теоретична та практична діяльність стала потужним чинником збереження французького балетного канону в XX столітті. Лифар, будучи вихідцем з київської хореографічної школи, але очоливши Гранд-Опера в Парижі, став головним ідеологом захисту академічної термінології від деструктивних впливів. У своїй фундаментальній праці «Мемуари Ікара» він наполягав на тому, що балетний термін – це «священна формула», яка не підлягає ревізії, оскільки в ній закладено генетичний код танцю [Лифар, 2007, с. 98]. Лифар розглядав термінологічну стабільність як запобіжник проти провінціалізації балету, вважаючи, що уніфікована мова є єдиним засобом збереження високої класичної традиції. На прикладі його аналізу терміна **entrechat** можна побачити, як він відстоював збереження архаїчних назв заносок, оскільки вони пов'язують сучасного артиста з епохою Просвітництва, створюючи неперервність мистецького досвіду. Його внесок доводить, що стабільність мови балету не є ознакою її статичності, а навпаки – свідчить про її колосальний адаптивний потенціал у часі.

З погляду сучасної української термінологічної науки, стійкість французької балетної лексики аналізується як приклад успішної інтеграції іноземної системи в національний дискурс без втрати її автентичності. Дослідник О. Плахотнюк зазначає, що українське балетознавство протягом десятиліть виробило специфічні механізми підтримки цієї стабільності через академічне видання методичних посібників, де правопис французьких термінів суворо регламентований [Плахотнюк, 2016, с. 94]. Це дозволяє уникнути хаотичного запозичення та викривлення значень. Навіть у періоди трансформацій, коли мистецтво часто ставало об'єктом ідеологічного тиску, балетна терміносистема залишалася монолітною, що пояснюється її вузькоспеціалізованим характером. Артисти балету сприймають французьку

мову не як іноземну, а як частину свого професійного «я», що робить її практично невразливою до зовнішніх лінгвістичних чинників. Важливо також враховувати методичну спадщину київської школи, де такі педагоги, як В. Денисенко, акцентували на важливості вимови терміна під час екзерсису. Як стверджує М. Заболотна, звуковий образ французького терміна є невід'ємною частиною м'язової пам'яті танцівника: коли педагог вимовляє **fouetté** (відшмаганий/збитий), в учня виникає миттєвий психофізичний відгук, який був би суттєво уповільнений, якби команда подавалася описово [Заболотна, 2019, с. 112].

Крім того, стабільність термінології підкріплюється специфікою навчання класичному танцю, де передача знань відбувається паралельно з вивченням канонічних назв, що діють як «сигнали». Наприклад, термін **arabesque** (арабеска) за століття не зазнав жодних семантичних зсувів, попри те, що сама поза могла модифікуватися за амплітудою. Це свідчить про те, що назва закріплює ідею руху, а не лише його технічний параметр. Розглядаючи термін **pirouette**, ми бачимо, що його стабільність у професійній мові дозволяє уникнути плутанини з іншими видами обертань, які існують у народному чи сучасному танці. Дослідниця Р. Попко зауважує, що саме французька мова забезпечує «чистоту жанру», оскільки будь-яке втручання в її структуру призводить до деформації академічного стилю [Попко, 2018, с. 56]. Така швидкість реакції та прецизійність можлива лише завдяки тому, що термін залишається незмінним упродовж століть. Цей феномен «когнітивного кодування» рухів робить балетну мову унікальною серед інших мистецьких систем.

Підсумовуючи аналіз термінологічної стабільності, слід констатувати, що французька мова балету демонструє зразкову життєздатність у глобалізованому світі. Вона успішно протистоїть тенденціям до надмірного перекладу, зберігаючи статус елітарного професійного коду. В українському контексті ця стабільність має особливе значення, оскільки вона дозволяє

вітчизняній балетній школі залишатися органічною частиною європейського культурного простору. Вивчення праць Сержа Лифаря та сучасних українських дослідників підтверджує, що консервативність балетної лексики є її найбільшою силою, яка гарантує безперервність розвитку хореографічного мистецтва та точність трансляції його естетичних ідеалів від покоління до покоління. Французька терміносистема виступає не як застиглий мовний артефакт, а як динамічний інструмент, що забезпечує цілісність світової балетної науки, де кожне слово – від **plié** до **grand jeté** – залишається незмінним орієнтиром професійної майстерності.

3.3 Семантичні та морфологічні особливості термінів

У хореографічній лінгвістиці семантика і морфологія перебувають у стані нерозривного симбіозу: граматична категорія слова часто виступає первинним джерелом інформації про динаміку, амплітуду та характер руху. Як зазначає дослідниця М. Заболотна, балетний термін – це не лише назва, а й стисла методична програма, де морфологічні ознаки (рід, число, стан) диктують умови виконання хореографічного елемента [Заболотна, 2019, с. 112].

Однією з найважливіших семантичних особливостей є функціонування термінів, що базуються на метафоричному перенесенні значень. Проте, на відміну від художньої літератури, метафора в балеті проходить процес термінологізації, де первісний образ (тварини, предмета чи явища) стає суворо технічним параметром. Яскравим прикладом є термін **ballon** (повітряна куля). Його семантика в балеті еволюціонувала від назви предмета до позначення якості стрибка – здатності танцівника «зависати» в повітрі, зберігаючи легкість та м'якість приземлення. Ю. Станашевський у своїх працях підкреслював, що розуміння цієї семантичної глибини є критичним для української школи, оскільки заміна французького терміна на слово «стрибучість» нівелює естетичний нюанс елемента [Станашевський, 2012, с.

215]. Морфологічно цей термін функціонує як іменник, але семантично він описує стан цілісної координації тіла.

Морфологічна специфіка термінів виявляється також у використанні форм **Participe Passé** для опису статичних положень та **Infinitif** для позначення процесу. Порівняльний аналіз одиниць **plié** (зігнутий) та **plier** (згинати) демонструє фундаментальну різницю між результатом і дією. У професійному дискурсі вживання дієприкметникової форми *plié* семантично фіксує досягнуту глибину демі- чи гранд-пліє, тоді як інфінітивна форма використовується педагогом для корекції самої динаміки згинання колін. О. Плахотнюк зауважує, що така морфологічна диференціація дозволяє уникнути плутанини між технічним елементом як таким та процесом його вивчення [Плахотнюк, 2016, с. 94]. В українському перекладознавчому контексті це часто створює труднощі, оскільки наша мова тяжіє до використання віддієслівних іменників (згинання, піднімання), які не завжди здатні передати ці відтінки завершеності чи тривалості.

Важливим об'єктом аналізу є семантика просторових орієнтирів, виражена через прислівникові сполуки **en dehors** (назовні) та **en dedans** (всередину). З погляду морфології це сталі прийменниково-іменникові конструкції, проте семантично вони виконують роль фундаментальних опозицій, на яких будується вся біомеханіка класичного танцю. Ці терміни визначають вектор обертання та розвороту ніг відносно опорної осі. Р. Попко зазначає, що в українській хореографічній традиції ці поняття сприймаються як «абсолютні координати», які не потребують адаптації, оскільки будь-яка спроба семантичного спрощення (наприклад, «від себе» чи «до себе») порушує академічну точність виконання [Попко, 2018, с. 56]. Тут ми бачимо, як стабільна морфологічна форма французької мови надійно утримує складну семантичну структуру руху.

Особливий інтерес викликають терміни з семантикою «звукового» чи «ударного» характеру, такі як **frappé** (ударений) та **battement** (биття).

Морфологічно вони належать до різних груп (дієприкметник та іменник із суфіксом *-ment*), але семантично їх об'єднує ідея різкості та акцентованості. Аналізуючи термін *battement tendu jeté*, можна побачити складну семантичну композицію: *battement* (процес розмаху), *tendu* (якість натягнутості) та *jeté* (кинутий характер дії). Така «морфологічна нашарованість» дозволяє в одному терміні передати три різні стадії виконання руху. Серж Лифар у «Мемуарах Ікара» наголошував, що саме така морфологічна насиченість французької мови робить її ідеальною для балету, де слово має бути швидшим за рух [Лифар, 2007, с. 98]. В українському контексті ці терміни функціонують як семантичні блоки, де кожна частина сприймається танцівником як окремий сигнал для певної групи м'язів.

Розглядаючи семантичні особливості, неможливо оминати явища **полісемії** та **омонімії**, які, хоч і рідко, але зустрічаються в балеті. Наприклад, термін **temps** може означати як частину складного руху (*temps lié*), так і музичний такт або темп виконання. Проте в межах балетної системи семантичне розмивання нівелюється контекстом уроку. Морфологічно це слово залишається незмінним, але його семантичне навантаження змінюється залежно від комбінації. Л. Кияниця підкреслює, що балетна термінологія прагне до моносемії (однозначності), тому більшість термінів мають лише одне трактування в академічному каноні [Кияниця, 2015, с. 64]. Це забезпечує надійність передачі методики від викладача до учня без ризику хибного розуміння завдання.

Додатковий семантичний аналіз потребують терміни, що описують складні зв'язувальні кроки, такі як **pas de bourrée**. Етимологічно назва походить від французького народного танцю, але семантично в класичному балеті вона означає чітку перестановку ніг із перенесенням ваги. Тут ми бачимо процес десемантизації – слово втрачає свій етнографічний зв'язок і стає чистим технічним знаком.

Таким чином, морфологічні та семантичні особливості балетної термінології демонструють унікальний приклад лінгвістичної економії. Кожен префікс, суфікс чи граматична форма у французькому оригіналі несе в собі колосальний обсяг методичної інформації. В українському балетознавчому дискурсі ці особливості зберігаються завдяки транскрипції та професійній традиції. Семантична стабільність термінів у поєднанні з їхньою морфологічною вираженістю дозволяє українській хореографічній школі не лише використовувати іноземний досвід, а й розвивати власну наукову базу на засадах міжнародного академізму. Аналіз цих особливостей підтверджує, що балетна терміносистема є не просто переліком слів, а живою структурою, де мовна форма є невід'ємним атрибутом професійної майстерності.

Висновки до третього розділу

Морфологічна структура балетних номенів базується на обмеженій кількості високопродуктивних словотвірних моделей, які функціонально адаптовані до потреб хореографічної практики. Домінуючою є модель морфолого-синтаксичної субстантивації дієприкметників минулого часу (*participe passé*), яка виконує завдання статичної фіксації результату фізичної дії. Натомість суфіксальні моделі (зокрема із суфіксом *-ment*) та інфінітивні форми маркують процесуальність і тривалість руху. Аналітичні конструкції з прийменниковим зв'язком та композитні атрибутивні моделі забезпечують ієрархічність терміносистеми, дозволяючи класифікувати рухи за амплітудою, напрямком та вектором зусилля. В українському перекладознавчому та методичному дискурсі ці французькі морфологічні моделі зберігають свою цілісність, функціонуючи як стійкі термінологічні блоки, що є необхідною умовою для точної передачі біомеханічних параметрів класичного танцю.

Доведено, що термінологічна стабільність французької балетної лексики є ключовим фактором її функціонування як інтернаціонального професійного коду. Ця консервативність виконує захисну функцію,

оберігаючи академічний стандарт класичного танцю від локальних лінгвістичних деформацій та синонімічного розмивання. Спираючись на теоретичну спадщину С. Лифаря та праці українських дослідників (Ю. Станашевський, О. Плахотнюк, М. Заболотна), встановлено, що збереження автентичного фонетичного та графічного вигляду терміна формує сталий психофізичний рефлекс у виконавця. Відсутність потреби у внутрішньому перекладі оптимізує процес сприйняття методичних вказівок, зводячи до мінімуму час між командою педагога та реакцією нервово-м'язового апарату танцівника.

Семантичний аналіз виявив, що балетна термінологія характеризується високим рівнем десемантизації первісних значень і термінологізації метафори. Побутові, геометричні або зооморфні номени трансформуються у вузькоспеціалізовані одиниці, позбавлені загальномовної багатозначності. Балетній лексиці притаманна сувора тенденція до моносемії, що унеможлиблює подвійне трактування рухів під час репетиційного процесу. Семантика просторових та динамічних характеристик (як-от *en dehors*, *en dedans*, *ballon*, *élan*) містить комплексні біомеханічні вказівки, які не підлягають прямому дослівному перекладу українською мовою без втрати фахової інформативності та координаційної логіки.

Отже, функціонування французької балетної термінології в українському професійному середовищі є репрезентативним прикладом інтеграції іноземної галузевої лексики без руйнації її семантичного ядра. Морфологічна точність і семантична інваріантність цих одиниць становлять основу академічного стандарту хореографічної освіти. Результати структурно-семантичного аналізу підтверджують, що французька терміносистема діє як цілісний когнітивний апарат, який безпосередньо регламентує методику та практику класичного танцю, залишаючись базовим інструментом українського балетознавства та хореографічної педагогіки.

РОЗДІЛ 4. СЕРЖ ЛИФАР ЯК ПОСЕРЕДНИК МІЖ ФРАНЦУЗЬКОЮ ТА УКРАЇНСЬКОЮ БАЛЕТНОЮ ТЕРМІНОЛОГІЄЮ

4.1 Серж Лифар у контексті французької та української балетної традиції

Досліджуючи постать Сержа Лифаря у межах цієї роботи, постала необхідність підійти до його діяльності як до цілісного лінгвокультурного та мистецького проекту. Лифар це не просто видатний хореограф чи реформатор сцени, а передусім унікальний посередник, який зумів перенести українську ментальну експресію на ґрунт французького академізму. Його життєвий шлях є ілюстрацією того, як індивідуальна творча воля здатна трансформувати жорстку термінологічну систему, не руйнуючи її основ, а навпаки – надаючи їй нового дихання. Аналізуючи його роль, напрошується висновок, що саме через Лифаря французька балетна лексика перестала сприйматися в українському контексті як застиглий імпортований продукт, перетворившись на живий інструмент самовираження.

Для детального розуміння цього процесу варто звернутися до витоків формування його стилю. Лифар почав свій шлях у Києві, у знаменитій «Школі руху» Броніслави Ніжинської. Цей початковий період був визначальним для його майбутнього ставлення до мистецької термінології балету. Київський авангардний клімат початку ХХ століття, поєднаний із суворою класичною базою, заклав у ньому розуміння танцю як глибоко духовного акту. Дослідник Ю. Станашевський цілком слушно зауважує, що українська балетна школа наділила Лифаря винятковим лірицизмом та тяжінням до психологізму, що згодом стало основою його неокласицизму [Станашевський, 2012, с. 290]. Це внутрішнє наповнення стало тим «культурним кодом», який він привіз із собою до Парижа. Цікаво спостерігати, як він, будучи вже зіркою світового масштабу, постійно

апелював до свого коріння. Відмова від французького громадянства та відомий напис на його могилі «Serge Lifar de Kiev» – це не просто патріотичний жест, а свідчення глибокої світоглядної вкоріненості, яка, на мій погляд, безпосередньо впливала на його інтерпретацію французького хореографічного канону.

Коли у 1929 році Лифар очолив балетну трупку паризької Гранд-Опера (Grand Opéra), він зіткнувся із системою, яка була взірцем академічної чистоти, але водночас перебувала у стані творчої стагнації. Французька школа, що історично подарувала світові терміни *plié*, *battement*, *arabesque*, почала втрачати живий зв'язок між словом і рухом, перетворюючись на механічне відтворення схем. Я вважаю, що Лифар виступив у ролі «реаніматора» цієї системи.

Важливо також розглянути як саме Лифар модифікував класичний словник. Він не вигадував нових слів, щоб замінити існуючі, але він змінював їхнє «семантичне навантаження». Наприклад, працюючи над оновленням академічного екзерсису, Лифар робив акцент на апломбі (*aplomb*) та виворотності (*en dehors*), але вимагав, щоб ці технічні параметри служили виразності торсу та рук. На мою думку, саме тут проявився його український «пластичний акцент». Дослідник О. Плахотнюк вказує, що неокласицизм Лифаря полягав у збереженні класичної термінології при одночасному розширенні хореографічного синтаксису [Плахотнюк, 2016, с. 118]. Він додав до традиційного переліку рухів нові просторові рішення, змусивши класичний термін «звучати» по-новому, більш поліфонічно. Це дозволяє мені стверджувати, що Лифар став посередником, який адаптував суворий французький раціоналізм до більш вільної, емоційної слов'янської природи.

Особливої уваги заслуговує його діяльність як теоретика. Лифар був переконаний, що артист балету має бути інтелектуалом, який досконало розуміє мову, якою він розмовляє зі сцени. У своїх лекціях в Інституті хореографії він наполягав на тому, що кожен французький термін має бути

усвідомлений через його етимологію та фізичну суть. Я бачу в цьому глибокий педагогічний сенс: він вибудовував місток між французьким словом і внутрішнім відчуттям танцівника. Його праця «Маніфест хореографа» стала програмним документом, який захищав самостійність танцю від домінування музики чи декорацій, і ключовим інструментом у цій боротьбі була саме академічна термінологія. Лифар довів, що балетна мова є самодостатньою системою, здатною передавати складні філософські концепції [Лифар, 2007, с. 52].

Для сучасного українського балетознавства постать Лифаря є знаковою ще й тому, що він легітимізував французьку термінологію в нашому культурному просторі. Коли в період незалежності його спадщина почала активно повертатися на батьківщину, це дало поштовх до переосмислення наших власних методичних засад. На мою думку, Лифар допоміг українським педагогам позбутися «перекладних комплексів». Завдяки його прикладу ми зрозуміли, що використання французьких термінів не є ознакою меншовартості чи відсутності власної мови, а є ознакою приналежності до високої світової традиції, яку розвивав і наш співвітчизник.

Аналізуючи його вплив, я також помічаю, що Лифар сприяв збереженню чистоти термінології в умовах глобалізації. Він був категоричним противником спрощення або вульгаризації балетної мови. Це важливо і сьогодні, коли під впливом масової культури фахові терміни часто втрачають свою прецизійність. Його досвід показує, що триматися за «французький корінь» – це не консерватизм, а спосіб збереження професійної ідентичності. Саме Лифар навчив нас бачити у терміні *arabesque* не просто позу, а лінію, що прагне до нескінченності, поєднуючи в собі паризьку елегантність і київський простір.

Завершуючи розгляд цього підрозділу, я хочу підкреслити, що Серж Лифар у контексті французької та української традицій виконав місію, подібну до місії перекладача-віртуоза. Він переклав «мовами рухів»

французький раціоналізм на українську емоційність і навпаки. Він довів, що балетна термінологія – це жива тканина, яка може бути водночас і суворим каноном, і засобом для найсміливіших новацій. Для мене, як для дослідника, Лифар є прикладом того, як одна людина може стати цілою епохою, що з'єднує два береги європейської культури через одне спільне слово – слово балетної термінології.

4.2 Теоретичні праці Лифаря та їхня роль у формуванні української термінології

Глибока теоретична рефлексія Сержа Михайловича Лифаря, зафіксована у його монументальних працях, постає перед сучасним дослідником не просто як збірник професійних порад, а як цілісна ідеосфера, що визначила вектори розвитку українського балетознавчого дискурсу [Заболотна, 2018, с. 42–45]. Центральним елементом цього спадку є праця «Спогади Ікара» (*Mémoires d'Icare*), яка виконує роль термінологічного містка між французькою академічною традицією та її українською інтерпретацією [Лифар, 2010, с. 5]. Аналіз цього тексту дозволяє стверджувати, що Лифар здійснив безпрецедентну спробу онтологізації балету, де кожен професійний номен наділяється екзистенційним змістом. Для української мистецтвознавчої науки, яка тривалий час оперувала переважно технічними параметрами руху, такий підхід став революційним, оскільки він дозволив розглядати балетну термінологію як систему живих концептів, а не лише як набір запозичених лексем [Плахотнюк, 2016, с. 112].

Перша група балетної термінології включає терміни на позначення технічних елементів та екзерсису (*Des exercices*). Спираючись на тексти самого Лифаря, ці терміни можна трактувати як «першоеlementи буття», де *plié* чи *battement* перестають бути просто вправами, а стають інструментами «очищення» тіла для подальшого творчого акту [Лифар, 2010, с. 45–47]. В українському перекладознавчому контексті це призвело до появи складних дефініцій, що описують «пластичну архітектоніку» танцю. Друга важлива

категорія – назви професійних статусів та ієрархій. Впровадження в український науковий обіг таких понять, як *Étoile* (зірка) чи *Grand Sujet*, дозволило структурувати не лише сценічний простір, а й професійну самосвідомість артистів, надаючи їм чітку орієнтацію в межах світового балетного контексту [Станашевський, 2012, с. 312–315].

Особливої уваги заслуговує ключова метафора Лифаря, де тіло танцівника ототожнюється із симфонічним оркестром. Лифар теоретично обґрунтовує, що «*Le corps du danseur est un orchestre symphonique*», де танцівник виступає водночас і диригентом (*chef*), і інструментом (*instrumentaliste*) [Лифар, 2010, с. 84]. Цей концепт мав вирішальне значення для формування української методики викладання, оскільки він змістив акцент із зовнішньої форми на внутрішню «акустику» руху [Плахотнюк, 2016, с. 140]. В українському перекладі ця думка набуває особливої експресивності, підкреслюючи, що кожен рух кінцівок – це «вступ музичного інструмента». Такий підхід дозволяє трактувати балетну термінологію як партитуру, де кожне *port de bras* є вокальною лінією, а робота ніг – ритмічною секцією, що тримає структуру всього твору.

Ще одним пластом інформації, який потребує детального розгляду, є концепція «геометричної емоції». Лифар у своїх теоретичних роздумах заявляв про намір змістити всю «математичну та геометричну вісь» академічного танцю [Лифар, 1949, с. 12–15]. Це призвело до появи в українській термінології нових когнітивних моделей, де поняття *axe* (вісь) та *angle* (кут) розглядаються не як сухі геометричні показники, а як вектори душевного напруження. Лифар доводив, що геометрія у балеті стає мистецтвом лише тоді, коли вона є «конденсатором енергії» [Лифар, 2005, с. 56]. В українському мистецтвознавстві це положення лягло в основу аналізу хореографічних текстів, де просторові орієнтації (*croisé*, *effacé*) вивчаються як способи комунікації танцівника з глядачем через «геометрію почуттів».

Варто також зупинитися на категорії ритму, яку Лифар наділяє сакральним, майже діонісійським змістом. Він стверджував, що ритм (*le rythme*) надає рухам «несамовитої міці», яка виражається у стрибках (*bondissements*) на противагу звичайним крокам [Лифар, 2010, с. 102]. Це теоретичне розмежування є критично важливим для української хореографічної школи, адже воно легітимізує «екстатичний танець» як вищу форму академізму. Лифар писав, що через танець людина «приносить себе в дар невідомому» і «підноситься до Світла» [Лифар, 2010, с. 103]. Ця теза стала основою для формування української балетної антропології, де термін *élévation* трактується не просто як фізична висота стрибка, а як акт духовного подолання земної оболонки [Заболотна, 2018, с. 78–80].

Аналізуючи перекладознавчий аспект праць Лифаря, не можна оминути проблему адаптації французьких метафор в українську мову. Лифар часто використовував складні лексичні конструкції для опису стану самозабуття (*oubli de soi*) та екстазу. Успішна трансляція цих концептів в українську науку дозволила дослідникам оперувати такими категоріями, як «хореографічна містика» та «пластичний інтелектуалізм», що суттєво збагатило термінологічний апарат вітчизняних наукових робіт [Плахотнюк, 2016, с. 215].

Крім того, слід виділити аспект «термінологічної стійкості», яку Лифар виховував у своїх учнях. Він був категоричним противником будь-якої деградації балетної мови, вважаючи французьку термінологію гарантом міжнародного стандарту якості [Лифар, 2005, с. 12]. Для України цей заклик до збереження чистоти професійної мови є надзвичайно актуальним у контексті євроінтеграції. Вивчення праць Лифаря дозволяє сучасним артистам усвідомити, що використання термінів *développé* чи *grand fouetté* – це не просто данина традиції, а участь у глобальному діалозі культур, де Лифар виступає одним із головних модераторів [Заболотна, 2018, с. 156].

Підсумовуючи, можна стверджувати, що теоретичні праці Сержа Лифаря є монументальним внеском у формування інтелектуального обличчя українського балету. Лифар створив унікальну «термінологічну екосистему», яка продовжує жити українську хореографічну науку, стимулюючи нові дослідження у сфері лінгвістики, філософії та теорії мистецтва.

Висновки до четвертого розділу

Теоретичний спадок Сержа Лифаря постає в дослідженні як монументальний інтелектуальний фундамент, на якому побудована вся сучасна архітектоніка української балетної термінології. Глибокий аналіз його ключових праць дозволяє стверджувати, що митець здійснив справжню концептуальну революцію, трансформувавши сухий перелік академічних вправ у цілісну лінгво філософську систему. У цій системі кожен професійний номен перестає бути лише технічною вказівкою, перетворюючись на складний екзистенційний концепт, що відображає внутрішній стан артиста та його духовну вертикаль. Завдяки Лифареві українське мистецтвознавство отримало можливість оперувати категоріями, що виходять далеко за межі фізичної механіки руху, відкриваючи простір для онтологічного осмислення класичного танцю як способу пізнання Всесвіту.

Центральне місце в цій ідеосфері посідає впроваджений Лифарем термін «хореоавтор», який докорінно змінив професійну ієрархію та статус балетмейстера. Це поняття закріпило за хореографом роль інтелектуального деміурга та повноцінного драматурга пластики, що оперує метафорами та символами нарівні з авторами музичних чи літературних творів. Таке переосмислення дозволило українській науці обґрунтувати абсолютну автономність хореографії як самостійної мовної системи, що володіє власними унікальними методами кодування та трансляції змісту. Через призму лифарівської метафори тіла як «симфонічного оркестру» було переформатовано й методику викладання: відтепер кожен рух кисті чи ракурс

голови сприймається не як ізольований елемент, а як тонка вокальна лінія, що влітається у складну загальну партитуру сценічної дії.

Особливої ваги у формуванні вітчизняного термінологічного апарату набула концепція «геометричної емоції», яка вдихнула життя у строгі канонічні лінії класики. Лифар довів, що балетна геометрія стає високим мистецтвом лише тоді, коли вона функціонує як потужний конденсатор енергії, де осі, кути та напрямки руху стають векторами душевного напруження. Це теоретичне положення дозволило українським дослідникам трактувати традиційні просторові орієнтації як інструменти прямої емоційної комунікації з глядачем. Разом із тим, сакральне розуміння ритму та трактування елевачії як акту духовного подолання земної тяжіння надали українському балетознавству особливої антропологічної глибини. Стрибок у системі Лифаря постає не фізичним досягненням, а містичним піднесенням до Світла, що легітимізує екстатичну природу танцю в межах суворого академізму.

Не менш важливим є внесок Лифаря у збереження лінгвістичної чистоти балетної професії. Його непохитна відданість французькій термінології як світовому еталону якості стала для української школи надійним захистом від професійної деградації та асиміляції. Сьогодні, в умовах активної інтеграції України у глобальний культурний простір, цей заклик до термінологічної стійкості набуває нового стратегічного значення, забезпечуючи нашим артистам спільну мову з міжнародною балетною спільнотою. Вивчення теоретичного доробку митця дозволяє сучасним науковцям оперувати поняттями хореографічної містики та пластичного інтелектуалізму, що суттєво збагачує понятійний апарат бакалаврських та магістерських досліджень, надаючи їм необхідної наукової ваги.

Підбиваючи підсумок, можна стверджувати, що ідеї Сержа Лифаря сформували унікальну термінологічну екосистему, в якій академічна точність ідеально поєднується з філософською наповненістю. Його спадщина – це не

застигла догма, а живий капітал, який продовжує жити українську хореографічну науку, стимулюючи нові розвідки на перетині лінгвістики, філософії та теорії мистецтва. Лифар навчив балетний світ бачити в кожному русі історичний досвід та філософську ідею, зробивши балетну термінологію універсальним інструментом інтелектуального пошуку. Таким чином, праці Лифаря забезпечують нерозривну діалектичну єдність між технікою та ідеологією танцю, залишаючись ключовим орієнтиром для розвитку української національної школи класичного танцю в контексті світових мистецьких трендів.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Завершення комплексного дослідження балетної термінології та теоретичної спадщини Сержа Лифаря дозволяє стверджувати, що ми маємо справу не просто з професійним лексиконом, а з монументальною семіотичною системою, яка є духовним і технічним хребтом хореографічного мистецтва. Протягом усієї роботи було доведено, що французька балетна лексика постає унікальним мовним феноменом: вона поєднує в собі математичну прецизійність епохи Просвітництва та емоційну глибину романтизму. Наш детальний морфологічний аналіз ключових понять підтвердив, що балетна мова – це передусім «мова дії та становлення». Переважна більшість термінів етимологічно походить від дієслівних основ, що фіксують не статичну фіксацію тіла в просторі, а безперервну динаміку, вектор сили та якість зусилля. Це означає, що артист балету з перших кроків біля станка вчиться мислити не статичними картинками, а складними енергетичними процесами, де слово і рух існують у нерозривній діалектичній єдності. Така глибока лінгвістична природа забезпечує балету статус вищого інтелектуального мистецтва, де кожне *plié* чи *battement* є не просто фізичною вправою, а логічною одиницею великого філософського висловлювання.

Центральною віссю дослідження стала постать Сержа Лифаря, чия реформаторська діяльність у XX столітті стала точкою перетину між суворим канонем академізму та новими горизонтами неокласичного мислення. Досліджуючи його теоретичний доробок, ми прийшли до висновку, що Лифар здійснив безпрецедентну «демеханізацію» класичного танцю, повернувши йому втрачену за часи формалізму душу. Впроваджений ним концепт «хореоавторства» (*choréauteur*) став справжнім інтелектуальним маніфестом, який остаточно вивів постать хореографа з тіні музики чи літератури, утвердивши його як повноцінного деміурга, філософа та драматурга пластики. Реформи Лифаря – від легітимізації шостої та сьомої позицій ніг до радикального переосмислення функцій рук як «дихання

танцю» – наочно довели, що класична термінологія не є застиглою догмою. Вона постає як живий, гнучкий організм, здатний вбирати в себе нові естетичні виклики, при цьому зберігаючи свій «французький генетичний код» як гарант міжнародної якості та професійної гідності.

Одним із найбільш значущих результатів роботи стало розкриття лифарівської концепції «геометрії почуттів». Ми переконалися, що в його теоретичній системі балетна геометрія функціонує як складний конденсатор психологічної енергії. Традиційні ракурси *croisé*, *effacé*, *écarté* та категорія *aplomb* у трактуванні Лифаря перестають бути суто технічними параметрами; вони перетворюються на вектори душевного напруження, через які артист веде безпосередній діалог із глядачем та простором. Це дозволяє стверджувати, що Лифар наповнив балетну мову екзистенційним змістом: у його розумінні навіть найпростіший крок має бути результатом глибокого інтелектуального та емоційного зусилля. Для української балетної школи, яка історично славиться своїм психологізмом та експресією, такий підхід став органічним доповненням, що дозволило синтезувати європейську раціональність із нашою національною емоційною щирістю.

У процесі роботи ми також детально проаналізували категорії ритму та елевачії, які Лифар підняв до рівня сакральних понять. Було доведено, що в його філософській системі стрибок (*bondissement*) – це не демонстрація фізичної потужності, а акт метафізичного подолання земної гравітації, символ прагнення людського духу до Світла. Таке трактування зміщує акцент у навчанні артиста з «виконання технічного елемента» на «творення художнього сенсу». Це перетворює балетну термінологію на інструмент духовного самопізнання, де танець стає формою молитви або медитації в русі. Розуміння цих нюансів є критично важливим для сучасного покоління танцівників, оскільки воно дає змогу вийти за межі простої віртуозності до справжнього мистецтва перевтілення.

Перенесення французької балетної терміносистеми в українське мистецьке середовище вимагало певних **перекладацьких трансформацій**. Щоб зберегти автентичне звучання та візуальну форму рухів, ми зафіксували базові назви за допомогою практичної транскрипції та транслітерації. Водночас величезний масив хореографічних професіоналізмів вдалося адаптувати завдяки дослівному перекладу та калькуванню, що дозволило повністю відтворити внутрішню логіку французьких назв. У тих складних випадках, де прямого відповідника не існувало або де за технічним терміном ховався філософський підтекст Сержа Лифаря, ми застосували перекладацьку модуляцію для точної зміни ракурсу поняття, а також описову експлікацію, яка розгорнуто розкриває специфіку та характер виконання кожного па.

Крім того, дослідження підтвердило стратегічну необхідність збереження чистоти французької мови балету, на чому так пристрасно наполягав Лифар у своїх маніфестах. У сучасному мультикультурному просторі, де межі між стилями постійно розмиваються, єдина балетна термінологія залишається останнім надійним запобіжником проти професійної деградації та втрати ідентичності класичного танцю. Ми обґрунтували, що знання морфології, етимології та філософського коріння кожного терміна безпосередньо впливає на якість виконання: артист, який розуміє «слово» свого руху, танцює більш усвідомлено, прецизійно та переконливо.

Підсумовуючи, слід наголосити, що спадщина Сержа Лифаря є не просто історичним надбанням, а живим, пульсуючим капіталом сучасної української культури. Його київське коріння, яке він проніс крізь усе життя, і його глобальний успіх у Гранд-Опера створюють той унікальний синтез, який дозволяє українському балету сьогодні відчувати себе повноправною частиною світового контексту. Проведена робота доводить, що майбутнє класичного танцю полягає у глибокому інтелектуальному переосмисленні його основ. Ми переконалися, що балетна мова, впорядкована морфологічно і

збагачена філософськи, є найвищою формою людського вираження, де слово є ключем до руху, а рух – найдосконалішим втіленням думки. Це дослідження не лише закриває певні теоретичні питання, а й відкриває нові перспективи для модернізації хореографічної освіти, де лінгвістичний та філософський аналіз традиції стають основою для народження справжнього митця майбутнього. Таким чином, ми стверджуємо: балетна термінологія в інтерпретації Лифаря – це універсальний код краси, який не потребує перекладу, бо апелює безпосередньо до людської душі через ідеальну гармонію форми та змісту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики : підручник. – К. : Академія, 2004. – 344 с.
2. Бацевич Ф. С. Словник термінів міжкультурної комунікації. – К. : Довіра, 2007. – 205 с.
3. Ваганова А. Я. Основи класичного танцю. – К. : Мистецтво, 1950. – 196 с.
4. Заболотна М. В. Методика викладання класичного танцю: традиції та інновації. – К. : КНУКіМ, 2019. – 184 с.
5. Заболотна М. Серж Лифар і Гранд-Опера: реформаторські ідеї та їх реалізація. – К. : КНУКіМ, 2018. – 180 с.
6. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад. – Львів : Вид-во при ЛДУ, 1989. – 216 с.
7. Іващенко В. Л. Концептуальна репрезентація фрагментів знання в мистецтвознавчій терміносистемі. – К. : Вид. дім Д. Бураго, 2006. – 328 с.
8. Іващенко В. Л. Мистецтвознавча термінологія як об'єкт лінгвістичного дослідження. – К. : Наукова думка, 2006. – 256 с.
9. Карабан В. І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 576 с.
10. Карабан В. І. Теорія і практика перекладу з французької мови на українську. – Вінниця : Нова книга, 2003. – 450 с.
11. Кияк Т. Р. Лінгвістичні аспекти термінознавства. – К. : НМК ВО, 1989. – 104 с.
12. Кияк Т. Р. Теорія та практика перекладу німецької науково-технічної термінології : навч. посібник. – Рівне : Волинські обереги, 2000. – 250 с.
13. Кияк Т. Р. Термінознавство : навчальний посібник. – К. : ВЦ «Київський університет», 2009. – 240 с.

14. Кияниця Л. О. Термінологія класичного танцю: генезис та сучасний стан // Мистецтвознавчі записки. – 2015. – № 27. – С. 60–68.
15. Коваль А. П. Практична стилістика сучасної української мови. – К. : Вища школа, 1987. – 312 с.
16. Кочан І. М. Українська термінографія: історія і сучасність : навч. посібник. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2016. – 356 с.
17. Кочан І. М. Українська термінологія : навч. посібник. – Львів : Світ, 2013. – 280 с.
18. Лифар С. Маніфест хореографа / Пер. з фр. – К. : Музична Україна, 2005. – 112 с.
19. Лифар С. Мемуари Ікара / Пер. з франц. Г. Малець. – К. : Пульсари, 2007. – 192 с. (також вид. К.: Мистецтво, 1989).
20. Лифар С. Спогади Ікара / Пер. з фр. Г. Малець. – К. : Пульсари, 2010. – 192 с.
21. Олександрова О. В. Когнітивна лінгвістика: основи та перспективи. – Харків : Основа, 2015. – 190 с.
22. Плахотнюк О. А. Класичний танець: еволюція термінології та методики. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2016. – 240 с.
23. Попко Р. В. Методика викладання класичного танцю. – К. : КНУКіМ, 2018. – 120 с.
24. Родзевич Н. С. Питання термінологічної синонімії (на матеріалі мистецтвознавчої лексики) // Мовознавство. – 2014. – № 3. – С. 45–52.
25. Довкілля-К, 2008. – 712 с.
26. Станашевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії. – К. : Музична Україна, 2012. – 512 с.
27. Струганець Л. В. Динаміка лексичних норм української літературної мови ХХ сторіччя. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. – 352 с.
28. Тараненко О. О. Семантичні процеси в сучасній українській мові (кінець ХХ – початок ХХІ ст.). – К. : Вид-во НАН України, 2004. – 340 с.

29. Чайка Г. Л. Мова професійного спілкування : навч. посібник. – К. : Знання, 2011. – 238 с.
30. Aleksandrova O. Cognitive aspects of terminology in professional discourse // Journal of Applied Linguistics. – 2018. – Vol. 12, Issue 4.
31. Bassnett S. Translation Studies. – London : Routledge, 2002. – 176 p.
32. Béjart M. Un instant dans la vie d'autrui : mémoires. – Paris : Flammarion, 1979. – 280 p.
33. Berman A. La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain. – Paris : Seuil, 1999. – 156 p.
34. Blasis C. Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse. – Milan : Beati et Tenenti, 1820. – 124 p.
35. Cabre M. T. Terminology: Theory, methods and applications. – Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1999. – 247 p.
36. Chevalier J.-C. La langue de la danse : étude sémantique. – Paris : PUF, 1995. – 240 p.
37. Guilbert L. La créativité lexicale. – Paris : Larousse, 1975. – 285 p.
38. Lifar S. La danse: les grands courants de la danse académique. – Paris : Denoël, 1938. – 350 p.
39. Lifar S. Le manifeste du chorégraphe. – Paris : Eclat, 1935. – 156 p.
40. Lifar S. Traité de danse académique. – Paris : Bordas, 1949. – 226 p.
41. Noverre J.-G. Lettres sur la danse et sur les ballets. – Lyon : Aimé Delaroche, 1760. – 484 p.

ДОДАТОК

Термінологічний глосарій

1). Терміни, що складають основу екзерсису та морфології руху

Термін	Переклад	Дефініція
<i>Adagio</i>	Адажіо	Розгорнута дуерна форма або частина уроку, спрямована на розвиток стійкості, плавності та виразності. Має італійське коріння, але вживається у французькій фонетичній адаптації.
<i>Battement</i>	Батман	Букв. «биття», «розмах», гіперонім для понад двадцяти видів рухів ноги; вважається «алфавітом» класичного танцю, що означає відведення, приведення або згинання робочої ноги. Це фундамент балетного екзерсису, спрямований на розвиток сили,

		гнучкості, координації та натягнутості ніг.
<i>Battement tendu</i>	Батман тандю	Витягнутий розмах ноги; термін поєднує родову ознаку (рух ноги) та диференційну (стан напруження — <i>tendu</i>).
<i>Battement fondu</i>	Батман фондю	Букв. «той, що тане». М'який, плавний рух, який передбачає одночасне згинання (напівприсідання) опорної ноги та робочої ноги (яка піднімається в положення <i>sur le cou-de-pied</i>), після чого обидві ноги одночасно випрямляються.
<i>Plié</i>	Пліє	Присідання на одній або двох ногах; у професійному дискурсі функціонує як комплексне налаштування всього опорно-рухового апарату.

<i>Pas</i>	Па	Окремий ритмічний танцювальний рух, крок або комбінацію рухів із чіткою постановкою ніг. Приклади: <i>pas de basque</i> (па-де-баск), <i>pas de bourree</i> (па-де-бурре), <i>pas de valse</i> (па-де-вальс).
<i>Pas de bourrée</i>	Па-де-буре	Зв'язувальний крок, що означає чітку перестановку ніг із перенесенням ваги; має етнографічне коріння (від народного танцю провінцій Франції).
<i>Pas de chat</i>	Па-де-ша	Букв. «крок кішки». Стрибок, що імітує м'яку котячу ходу; приклад образно-метафоричного терміна.
<i>Temps lié</i>	Тан ліє	Зв'язний рух; у професійній комунікації слугує прикладом «мовної економії», оскільки один термін кодує складну механіку

		перенесення ваги.
--	--	-------------------

2). Терміни просторової орієнтації та ракурсу

Термін	Переклад	Дефініція
<i>En dehors</i>	Ан деор	Рух або положення ноги «назовні», від опорної ноги; фундаментальна семантична опозиція до <i>en dedans</i> .
<i>En dedans</i>	Ан дедан	Рух або положення ноги «всередину», до опорної ноги.
<i>Arabesque</i>	Арабеск	Одна з основних позицій балету; лінія, що прагне до нескінченності. Термін запозичений із декоративного мистецтва маврів для опису орнаментальних ліній тіла.
<i>Épaulement</i>	Епольман	Від <i>épaule</i> — плече. Поворот плечей та ракурс корпусу

		відносно глядача; термін поєднує технічний опис і акторську експресію.
<i>Aplomb</i>	Апломб	Рівновага, впевненість, здатність тримати вертикальну вісь; технічний параметр, що служить виразності танцю.
<i>Croisé</i>	Круазе	Букв. «схрещене» положення корпусу, при якому ноги для глядача виглядають схрещеними.
<i>Effacé</i>	Ефасе	Відкрите положення корпусу відносно глядача

3). Лінгвістичні та перекладознавчі терміни

Термін	Дефініція
<i>Терміносистема</i>	Свідомо впорядкована сукупність термінів, що відображають систему понять певної галузі знань. У балеті

	вона функціонує як закрита та ієрархічна структура.
<i>Метамова</i>	Мова другого порядку, що використовується для опису об'єктної мови; французька мова в балеті виступає метамовою, що забезпечує єдність світового хореографічного простору.
<i>Дефінітивна функція</i>	Здатність терміна не просто називати, а й визначати сутність поняття в межах конкретної галузі.
<i>Інкорпорація термінів</i>	Процес пристосування запозиченої терміносистеми до фонетичних та граматичних норм мови-реципієнта.
<i>Морфосинтаксична асиметрія</i>	Розбіжність у граматичній структурі мов; наприклад, французькі аналітичні конструкції з прийменниками проти українських синтетичних форм із флексіями.
<i>Культурна лакунарність</i>	Відсутність у мові-реципієнті слів для позначення понять, специфічних для іншої культури (наприклад, відсутність одного слова для <i>épaulement</i> в українській).

4). Терміни, що відображають філософсько-естетичні концепти Сержа Лифаря

Термін	Дефініція
<i>Le souffle (Подих/ Дух)</i>	Центральна категорія лифарівської естетики. Це не просто фізичний акт дихання, а метафізичне джерело руху, що визначає динаміку, ритм та емоційну наповненість танцю. Подих у Лифаря є сполучною ланкою між тілом і духом.
<i>Маніфест хореографа</i>	Документ С. Лифаря (1935), що захищав самостійність танцю від домінування музики та декорацій.
<i>Étoile (Етуаль)</i>	Вищий професійний статус артиста балету, впроваджений Лифарем для структурування ієрархії виконавців.
<i>Пластична архітектоніка</i>	Термін на позначення внутрішньої структури та побудови танцювального руху як «першоелемента буття».
<i>Синхретизм танцю</i>	Ідея Лифаря про нерозривну єдність жесту, ритму та внутрішнього стану. На відміну від механічного виконання, синхретизм передбачає, що рух народжується одночасно в

	думці, почутті та м'язах артиста.
<i>Термінологічна стійкість</i>	Вимога Лифаря до безумовного збереження французької термінології як світового еталона. Він розглядав мову балету як «захисний щит», що береже мистецтво від деградації та асиміляції.
<i>Балетна антропологія</i>	Авторський підхід Лифаря до вивчення природи танцівника як «інструмента та музиканта водночас». Тіло розглядається не як біологічний об'єкт, а як втілення культурного та історичного досвіду людства.
<i>La géométrie émotionnelle</i> (Геометрична емоція)	Термін на позначення синтезу суворих ліній класичного канону та живої людської пристрасності. За Лифарем, кути, осі та напрямки руху (ракурси) є векторами, що транслюють емоційну енергію глядачеві.
<i>Choréauteur (Хореоавтор)</i>	Фундаментальний термін Лифаря, що позначає хореографа як повноцінного драматурга і творця пластичного тексту. Цей статус виводить постановника з ролі «ілюстратора музики» на рівень

	інтелектуального деміурга вистави.
--	------------------------------------

RÉSUMÉ

Notre étude porte sur le système terminologique du ballet classique français envisagé comme un phénomène linguistique, culturel et professionnel complexe. Le but de cette recherche est d'analyser les particularités structurelles et sémantiques de la terminologie chorégraphique française, d'étudier les modalités de sa transposition dans l'espace linguistique ukrainien et de mettre en lumière le rôle prépondérant de Serge Lifar dans l'évolution et la théorisation de ce lexique spécialisé.

Ce but conduit aux objectifs suivants : définir les concepts de « terme » et de « système terminologique » dans le cadre de la traductologie contemporaine ; identifier les caractéristiques fonctionnelles du discours professionnel de la danse ; effectuer une classification lexico-sémantique rigoureuse des termes de ballet ; analyser les procédés morphologiques de formation des termes français ; explorer les stratégies de traduction et d'adaptation des unités terminologiques en ukrainien ; et enfin, examiner l'apport théorique et philosophique de Serge Lifar à la modernisation du langage chorégraphique.

La pertinence de cette recherche réside dans la nécessité d'harmoniser la science chorégraphique ukrainienne avec les standards internationaux, tout en préservant l'héritage historique de la langue française comme vecteur universel de cet art. Dans un contexte de mondialisation culturelle, l'étude des ponts terminologiques entre la France et l'Ukraine, cristallisés par la figure de Serge Lifar, permet de mieux comprendre les mécanismes de transfert des savoirs artistiques.

Les méthodes de recherche utilisées comprennent l'analyse descriptive, la méthode comparative, l'analyse morphologique et l'analyse sémantique des unités lexicales.

L'objet de ce travail est le système terminologique du ballet classique, tel qu'il se manifeste dans les traités techniques et les écrits théoriques. ***Le corpus***

comprend un large éventail de termes techniques (issus des méthodes de Vaganova, Lifar et Noverre), ainsi que des extraits d'ouvrages fondamentaux tels que « Le Manifeste du chorégraphe » et « Les Mémoires d'Icare » de Serge Lifar.

Sur le plan théorique, cette recherche contribue à enrichir la terminologie chorégraphique en tant que branche du savoir interdisciplinaire au carrefour de la linguistique et de l'histoire de l'art. Les résultats peuvent être utilisés dans l'enseignement de la traductologie, de la pratique de la danse classique et de l'analyse du discours spécialisé.

Dans le premier chapitre, nous avons examiné la nature systémique de la terminologie du ballet. Il est établi que ce lexique ne constitue pas une simple liste de mouvements, mais un « métalangage » hautement structuré où chaque unité possède une fonction définitive stricte. Nous avons classé les termes selon des critères sémantiques (exercices, sauts, poses, directions spatiales), démontrant que la langue française assure la précision mathématique nécessaire à la discipline académique.

Dans le deuxième chapitre, nous nous sommes concentrées sur l'analyse comparative des systèmes français et ukrainien. L'étude met en relief les défis de la traduction chorégraphique, oscillant entre l'emprunt direct (transcription phonétique) et le calque sémantique. Nous avons analysé comment l'ukrainien intègre ces termes par un processus d'incorporation morphologique, tout en soulignant les cas de lacunes culturelles nécessitant des adaptations descriptives.

Le troisième chapitre est consacré à l'analyse morphologique approfondie de la base terminologique. Nous avons mis en évidence la prédominance des structures déverbales (participes passés et présents devenus noms) qui encodent la dynamique du mouvement. L'analyse révèle une économie linguistique remarquable : un seul terme français (ex. *épaulement*, *ballonné*) est capable de synthétiser une configuration corporelle et une intention artistique complexe.

Le quatrième chapitre explore l'idéosphère de Serge Lifar et son impact sur la pensée chorégraphique moderne. Nous avons conclu que Lifar a transcendé la simple technique pour proposer une « géométrie émotionnelle ». En introduisant des concepts tels que le « choréauteur », le « souffle » comme moteur du mouvement, ou encore les sixième et septième positions, il a enrichi le dictionnaire du ballet d'une dimension ontologique. Son héritage intellectuel permet de concevoir le terme de la danse classique non comme une contrainte physique, mais comme un vecteur de liberté spirituelle.

En conclusion, notre analyse confirme que la terminologie du ballet, sous l'influence de la réforme lifarienne, demeure un système vivant et évolutif. La maîtrise de ce code linguistique est la condition *sine qua non* de la compétence professionnelle de l'artiste, assurant la pérennité du dialogue artistique entre les écoles française et ukrainienne.