

Люгар Александр И.

**Школа сценического
фехтования на шпагах,
шпагах с кинжалами, саблях
и бой на ножах**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
А46

А46 **Александр И. Л.**
Школа сценического фехтования на шпагах, шпагах с кинжалами, саблях и бой
на ножах / Люгар Александр И. – М.: Книга по Требованию, 2022. – 84 с.

ISBN 978-5-519-94459-5

ISBN 978-5-519-94459-5

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2022

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2022

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

Глубокоуважаемый

Сергѣй Ивановичъ!

Посвящая эту книгу Вамъ и желая принести посильную лепту тому огромному дѣлу художественной постановки оперы, которой Вы такъ безкорыстно отдаете Вашу любовь и энергію,—не могу не выразить, прежде всего, безпредѣльнаго уваженія передъ Вами, скромно выполняющимъ великую идею служенія искусству.

Въ неустанной борьбѣ съ устарѣвшимъ шаблономъ, Вы стремитесь къ достиженію красоты въ сценическомъ искусствѣ, правильно руководясь истиной изрѣченія: „Les details font l'art“, образовавъ при своей оперѣ практическую, дѣйствительную консерваторію, гдѣ артисты заучиваютъ партіи съ ихъ „Mise en scène“, не упуская изъ виду подробностей. Вы дали возможность артистамъ заниматься изученіемъ танцевъ, пластики, фехтованія и т. п., словомъ, трудныя требованія современнй эстетики и искусства нашли въ Вашихъ заботахъ и вниманіи полнѣйшій откликъ и удовлетвореніе.

Глубокоуважаемый Сергѣй Ивановичъ, если въ Вашей гигантской работѣ, мой маленькій трудъ принесетъ хоть какую нибудь пользу для достиженія цѣльности художественнаго впечатлѣнія, то я буду несказанно удовлетворенъ, и русская сцена будетъ обязана Вамъ еще одной побѣдой надъ укореившейся слѣпой рутиной.

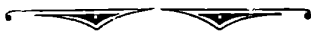


Предисловіе.

Въ настоящее время театральный вопросъ о фехтованіи на сценѣ находится въ очень первичной стадіи своего развитія, между тѣмъ какъ понятіе о фехтованіи свойственно большинству интеллигенціи. Вслѣдствіе такого несоотвѣтствія между сценой и зрительнымъ заломъ въ результатъ получается отсутствіе цѣльности художественнаго впечатлѣнія, а иногда даже такъ и нарушеніе большой и серьезной сценической работы. Сцены дуэлей обыкновенно ведутся въ такихъ формахъ, что въ игрѣ какъ отдѣльныхъ артистовъ, такъ и ансамбля получаютъ непріятныя пробѣлы.

Благодаря настойчивой энергіи глубокоуважаемаго Сергѣя Ивановича Зимина на его оперной сценѣ впервые въ Москвѣ было обращено вниманіе на обнаруженный временемъ недостатокъ. Совмѣстною работою и дружными усиліями персонала оперы С. И. Зимина фехтованіе на сценѣ вышло, наконецъ, изъ рутинныхъ рамокъ стариннаго шаблона, и такимъ образомъ, получилась возможность выяснитъ настоятельныя и самые первыя нужды этого дѣла.

Пробывъ годъ въ средѣ постановочнаго состава оперы С. И. Зимина, гдѣ мнѣ поручено было составлять сцены дуэлей и преподавать фехтованіе желающимъ изучать его, я пришелъ къ убѣжденію о необходимости занести весь опытъ и результаты моихъ изысканій на страницы предлагаемаго руководства. Школа эта предназначена исключительно для сцены. Въ концѣ книги помѣщены составленныя мною сцены дуэлей къ наиболѣе употребительнымъ операмъ. Артисты, изучившіе сценическое фехтованіе по моему методу, могутъ исполнять эти сцены на обыкновенныхъ репетиціяхъ, такъ сказать, прямо съ листа.





Понятіе о сценическомъ фехтованіи.

Классическое фехтованіе, преподаваемое обыкновенно въ консерваторіяхъ и театральныхъ училищахъ, какъ извѣстно, служить для того, чтобы выработать у артиста пластику. Однако, многіе приписываютъ классическому фехтованію еще и другую цѣль. Именно, существуетъ мнѣніе, что фехтованіе это помогаетъ, будто бы, артисту изображать тѣхъ дѣйствующихъ лицъ, которыя на сценѣ должны быть вооружены. Но такое убѣжденіе чрезвычайно ошибочно, потому что, на самомъ дѣлѣ, классическое фехтованіе не можетъ быть полезно для специальныхъ цѣлей, выдвигаемыхъ театральнымъ искусствомъ и требованіями новѣйшей эстетики. По крайней мѣрѣ, относительно большей части этихъ требованій. Принявъ только въ срединѣ XIX столѣтія тотъ окончательный видъ, въ которомъ мы видимъ теперь классическое фехтованіе, школа эта, разумѣется, не даетъ возможности пользоваться ею какъ образцомъ для тѣхъ пріемовъ, изъ которыхъ фехтованіе состояло въ предыдущія времена. Вслѣдствіе этого, для удовлетворенія потребностей театральнаго искусства, слѣдуетъ обращаться не къ классическому фехтованію, а къ школѣ фехтованія сценическаго. Школа эта, во-первыхъ, имѣетъ ввиду передавать наиболѣе близкимъ къ истинѣ способомъ тѣ сцены, въ которыхъ по пьесѣ приходится примѣнять оружіе, а, во вторыхъ, сценическое фехтованіе prepares артиста къ такъ называемой сценической выправкѣ, благодаря которой артисту дѣлается доступнѣе реально изображать военныхъ людей изъ тѣхъ далекихъ временъ, когда оружіе было неразлучнѣйшимъ спутникомъ и первѣйшею потребностью человѣка.

Только что отмѣченная цѣль и, главное, польза сценическаго фехтованія для театра должны быть еще потому важны

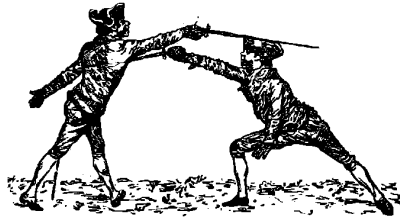
и очевидны намъ, что современный артистъ и его искусство отстоятъ очень далеко отъ тѣхъ воинственныхъ историческихъ эпохъ, когда со шпагой чуть ли не рождались и когда, во всякомъ случаѣ, шпагой долженъ былъ умѣть владѣть всякій. И вслѣдствіе огромнаго разстоянія между нами и тѣмъ прошлымъ, которое артисту приходится воскрешать на сценѣ, театральное творчество находится въ отношеніи къ оружію и военной средѣ совершенно въ иныхъ условіяхъ, чѣмъ въ отношеніи къ различнымъ другимъ сторонамъ жизни. Обращеніе съ оружіемъ, требующее напряженія и жизни не столько душевныхъ силъ, сколько физической ловкости, приспособленія извѣстныхъ мышцъ и, наконецъ, преемственной передачи нѣкоторыхъ наслѣдственныхъ способностей,—обращеніе съ оружіемъ утратило въ современной жизни ту почву, на которой люди прошлаго культивировали свои традиции и характерныя черты. Поэтому пониманіе смысла извѣстныхъ движеній, достигавшееся когда-то съ помощью простого намека, — въ наше время пониманіе можетъ быть достигнуто глубокимъ анализомъ явленія и сложнымъ процессомъ ассимиляціи мыслей. Гаррику, напримѣръ, жившему въ концѣ цикла воинственныхъ эпохъ, 1716—1778,—конечно, было значительно легче приспособить свой талантъ къ естественному обращенію съ оружіемъ, чѣмъ это можетъ сдѣлать артистъ нашего времени, когда наслѣдственныя психическія ассоціаціи извѣстныхъ военныхъ понятій уже ампутированы и превратились у насъ въ рудиментъ.

Но предполагая обратить вниманіе сценическихъ дѣятелей на старинныя историческія фехтовальныя приемы, новая школа отнюдь не имѣетъ въ виду замѣнить существующее уже классическое фехтованіе стариннымъ. Для практическихъ цѣлей сцены это нисколько не измѣнило бы дѣла, потому что нельзя же думать, чтобы тѣ люди, которые не имѣютъ возможности пройти въ консерваторіи полный и дѣйствительный курсъ классическаго фехтованія, будутъ имѣть болѣе времени для изученія фехтованія историческаго. Школа сценическаго фехтованія поэтому ставитъ себѣ цѣлью считаться именно съ этимъ фактомъ жизни, т. е., стало быть, обосновать свои положенія и свои методы только на свойствахъ и стремленіяхъ сцены изображать жизнь, но никакъ не быть ею самою. Поэтому было бы большимъ недоразумѣніемъ, если бы кто сталъ видѣть въ преподаваніи и въ знакомствѣ со сценическимъ фехтованіемъ средство сдѣлать изъ артиста профессионала-бойца. Дать возможность артисту представить лицо, владѣющее оружіемъ,—вотъ что преслѣдуется школой сценическаго фехтованія.

Сущность всего вышесказаннаго сразу дѣлается выпуклою и само собою доказательною, какъ только вопросъ о фехтованіи на сценѣ переходитъ изъ драмы въ оперу, гдѣ длительность времени условіями искусства ставится въ совершенно инныя измѣренія и совершенно другую зависимость: музыка, счетъ, темпъ, длительность такта и т. п. Здѣсь искусство входитъ

уже въ такія переплетенія и въ такія сочетанія своихъ элементовъ, что преобладающее вліяніе получаютъ чисто-пластическія движенія и группа такихъ силъ, природа которыхъ не беретъ своихъ началъ въ условностяхъ классическаго фехтованія.

Все это, вмѣстѣ взятое, порождаетъ въ фехтованіи на сценѣ особый стиль и характеръ, изученіемъ которыхъ и занимается школа сценическаго фехтованія.



Способъ держать шпагу.

Тѣ артисты, которые уже проходили классическое фехтованіе въ театральномъ училищѣ, обыкновенно знаютъ, какъ именно держится шпага, и потому, конечно, при выполненіи машинальныхъ своихъ жестовъ съ этимъ оружіемъ, мало обращаютъ вниманія на то, что шпагу на сценѣ должно держать не всегда одинаково. Способъ держать шпагу зависитъ, во-первыхъ, отъ устройства рукоятки, а во-вторыхъ, отъ неумѣнья обращаться съ оружіемъ. Всѣ случаи перваго рода сводятся къ слѣдующимъ двумъ наиболѣе характернымъ. Если шпага конструкціи французской, нѣмецкой или испанской, — то ее держатъ, обхватывая рукоять шпаги такъ, чтобы большой палецъ находился на верхней части рукоятки, остальные же плотно прилегали бы сбоку. Шпага итальянской конструкціи держится иначе. Указательнымъ и среднимъ пальцами схватываютъ перекладину такъ, чтобы продолженіе клинка, находящееся въ глубинѣ чашки, приходилось бы между этими двумя пальцами. Рукоять придерживается тремя остальными пальцами.

Описанные два характерные способа держанія шпаги противопологаются особой манерѣ, посредствомъ которой держатъ шпагу люди неумѣлые. Артистъ, конечно, долженъ знать правильный и неправильный способъ, такъ какъ изображать на сценѣ ему приходится различныхъ людей: умѣло обращающихся съ оружіемъ и неумѣло. Въ жизни, вѣдь, мы видимъ, что у народовъ, малопривычныхъ къ оружію, большинство людей, даже изъ военнаго сословія, беретъ шпагу именно неумѣлымъ способомъ, напимѣръ, въ кулакъ. Однако, артисту непроизвольно злоупотреблять этимъ часто встрѣчающимся въ жизни обстоятельствомъ. Образы, создаваемые имъ, всегда будутъ однобокими и вызовутъ непріязнь своею неряшливостью къ указываемымъ деталямъ. Эти детали вовсе не такъ незначительны, какъ это кажется съ перваго взгляда, хотя, конечно, есть множество людей, не обращающихъ на нихъ никакого вниманія. Но, вѣдь, множество людей въ театрѣ не въ состояніи отличить костюмъ XIII вѣка отъ костюма XV вѣка, и тѣмъ не менѣе уважающій себя артистъ никогда не позволитъ себѣ воспользоваться невѣжествомъ публики, онъ всегда будетъ стремиться къ тому, чтобы историческая правда сопровождала его игру и служила не столько удовлетворенію знаніямъ толпы, сколько удовлетворенію его собственнаго знанія, его собственной добросовѣстности. Только при подобномъ состояніи духа онъ чувствуетъ въ себѣ способность отдаться творчеству. Поэтому то и необходима вдумчивость въ детали.

При обращеніи съ оружіемъ артистъ всегда долженъ помнить, что шпага для человѣка прошлыхъ вѣковъ была священнымъ предметомъ. Онъ не смотрѣлъ на нее такъ, какъ мы въ настоящее время смотримъ на рапиру, въ которой мы видимъ обыкновенно забаву и почти игрушку. Шпага была то

же, что крестъ на шеѣ, т. е., помимо утилитарныхъ цѣлей, она имѣла еще и значеніе закрѣплять собою различныя круги многихъ возвышенныхъ понятій. Очевидно, что къ предмету подобной важности люди должны были относиться съ инстинктивнымъ чувствомъ глубокаго уваженія и священнаго трепета. Невѣроятно, чтобы шпагой можно было шалить, какъ это часто дѣлается у насъ на сценахъ. Лезвіе, которое въ соприкосновеніи съ человѣческимъ тѣломъ символизировало окончаніе самаго драгоцѣннаго для жизни — союза матеріи и духа,—въ руки бралось, конечно, только въ высоко-торжественныхъ случаяхъ, на примѣръ, для цѣлованія или же для уничтоженія шпаги, когда владѣлецъ ея не считалъ возможнымъ для своей чести участвовать въ какой-нибудь гнусности. И артистъ нашего времени ничѣмъ инымъ не можетъ показать своего неуваженія къ шпагѣ, какъ именно примѣненіемъ того, что такъ обычно на сценѣ, т. е. дотрагиваніемъ до клинка шпаги руками или шалостями съ ней. Повторяю, какъ бы ни были велики достоинства таланта пѣвца, но Валентинъ, на примѣръ, поющій каватину съ клинкомъ шпаги въ рукахъ — даетъ поводъ къ улыбкѣ.

Предварительныя положенія.

Если вопросъ относительно способа держать шпагу изъ простыхъ вопросовъ переходитъ, какъ мы видѣли, въ группу сложныхъ, то тѣмъ болѣе дѣлается понятнымъ усложненіе, встрѣчающееся намъ при анализѣ положеній тѣла сражающагося на сценѣ. Выше было уже указано, что обычные приемы современнаго классическаго фехтованія могутъ служить пособіемъ для артиста лишь въ томъ случаѣ, когда пьеса, въ которой онъ играетъ, изображаетъ жизнь конца XIX столѣтія, съ какового именно времени фехтованіе приняло свои теперешнія классическія формы. Что же касается до временъ болѣе раннихъ, то, разумѣется, здѣсь уже нѣтъ возможности пользоваться тѣмъ, что даетъ школа классическаго фехтованія. Приходится поэтому обращаться къ изученію историческихъ руководствъ, памятниковъ литературы, живописи и скульптуры. Однако, нельзя скрывать отъ себя той мысли, что пользование историческими матеріалами, содержащимися въ тѣхъ незначительныхъ и легкихъ намекахъ, которые могутъ быть доставлены намъ искусствомъ, пользование съ успѣхомъ можетъ оказаться лишь у тѣхъ артистовъ, которые въ фехтованіи соперничаютъ съ фехтовальщиками-профессіоналами. На примѣръ, Кокленъ-старшій, Росси, Сальвини, отецъ и сынъ,—т. е. лица, посвятившія изученію классическаго фехтованія не мало таки времени. Но какъ можно предполагать успѣшное изученіе мате-

ріаловъ по исторіи фехтованія у того артиста, который съ фехтованіемъ сталкивается только на урокахъ театральнаго училища? Что и говорить про оперныхъ артистовъ, получающихъ, въ большинствѣ случаевъ, артистическое образованіе на урокахъ частныхъ преподавателей пѣнія. Всѣмъ извѣстно, что недостатокъ времени въ театральныхъ школахъ ведетъ къ тому, что артистъ на сценѣ не умѣетъ ни правильно встать въ обыкновенную стойку, ни мало-мальски сносно сдѣлать выпадъ. Лица же, берущія частныя уроки пѣнія, обыкновенно шпагу видятъ только на стѣнѣ у пріятели и, выступая въ оперѣ, держатъ шпагу въ кулакѣ. Само собой очевидно, что у подобныхъ артистовъ, а ихъ большинство, — будетъ ли изученіе историческихъ памятниковъ, или такого изученія не будетъ, — вопросъ объ умѣломъ обращеніи со шпагой нисколько не подвинется впередъ, и мы попрежнему увидимъ, что фехтующіеся на сценѣ неизвѣстно для чего стучать шпага о шпагу, боя никакого не дѣлають и превращають театръ въ дешевый балаганъ для простонародья.

Но, кромѣ того, что мы сказали объ исторической правдѣ, объ изученіи памятниковъ, о недостаточномъ знакомствѣ съ фехтованіемъ учащихся въ школахъ, — мы необходимо должны принять во вниманіе еще и требованія красоты, т. е. того элемента, который доминируетъ въ сценическихъ возсозданіяхъ жизни. Есть много людей, которые требуютъ отъ сцены только точнаго изображенія дѣйствительности и одной только правды, но не мало найдется и тѣхъ, кто главною цѣлью искусства считаетъ только—красоту. Школа сценическаго фехтованія не можетъ поэтому ограничиться трактованіемъ только историческаго фехтованія. Она должна изъ фехтовальныхъ группъ выбрать такія, которыя бы отвѣчали тремъ установленнымъ современной эстетикою требованіямъ: естественности, красоты и той предѣльности воспроизводительныхъ силъ артиста, которыми онъ обладаетъ въ наше время.

Вслѣдствіе всего этого, въ настоящемъ руководствѣ я свелъ предварительныя положенія сценическаго фехтованія на шпагахъ къ слѣдующимъ двумъ отдѣламъ:

- 1) положеніе вызывающее, (нападеніе).
- 2) положеніе выжидающее, (защита).

Какъ извѣстно, фехтующійся обыкновенно не прямо приступаетъ къ бою, а старается предварительно найти наиболѣе удобное напряженіе мышцъ тѣла. Это напряженіе выражается въ различныхъ позиціяхъ и приемахъ, по которымъ школы фехтованія различаются между собою. Но, какъ бы ни были различны предварительныя положенія, сущность ихъ всегда сводится къ тому, чтобы приспособить тѣло къ исполненію выгоднѣйшихъ движеній во время боя. Это соображеніе нужно всегда имѣть ввиду артисту и помнить, что только совершенно неопытный человѣкъ бросается на противника, что называется, очертя голову. Люди же, выросшіе съ оружіемъ въ рукахъ поступали и поступаютъ передъ схваткою всегда такъ,