

Люгар Александр И.

**Школа сценического
фехтования**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
А46

А46 **Александр И. Л.**
Школа сценического фехтования / Люгар Александр И. – М.: Книга по Требо-
ванию, 2022. – 101 с.

ISBN 978-5-519-94458-8

ISBN 978-5-519-94458-8

© 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 современной эстетики и искусства пашли въ Вашихъ работахъ и вниманія 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 укоренившейся слѣпой рутинной.

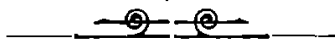
Предисловіе.

Интересъ, который возбудило въ обществѣ первое изданіе моей книги о сценическомъ фехтованіи, — настолько оказался значительнымъ и превосшедшимъ мои ожиданія, что долженъ былъ приступить ко второму изданію. Какъ я уже говорилъ, въ настоящее время театральныя вопросы о фехтованіи на сценѣ находятся въ очень первичной стадіи своего развитія, между тѣмъ какъ понятіе о фехтованіи свойственно большинству интеллигенціи. Вслѣдствіе такого несоотвѣтствія между сценой и зрительнымъ явленіемъ въ результатѣ 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 выяснить постоянныя и самыя первыя нужды этого дѣла.

Пробывъ годъ въ средѣ постановочнаго состава оперы С. И. Зимина, гдѣ мнѣ поручено было со-

ставлять 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 предназначается 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, служитъ 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 приемовъ, 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 подготавливаетъ 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 человека.

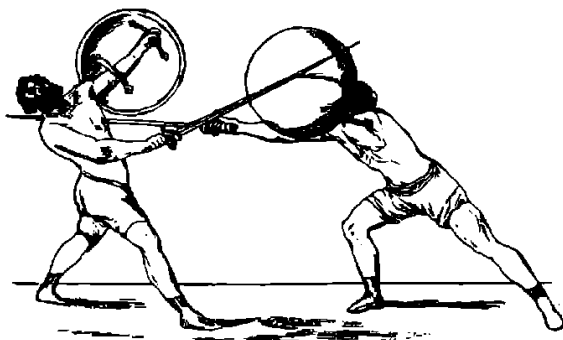
Только что отмѣченная цѣль и, главное, польза сценическаго фехтованія для театра должны быть еще потому важны и очевидны намъ, что современный артистъ и его искусство отстоятъ очень далеко отъ тѣхъ воинственныхъ историческихъ эпохъ, когда со шпагой чуть ли не рождались и когда, во всякомъ случаѣ, шпагой 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 традиціи 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 наследственные 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 ставить себя 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 я 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 иныя измѣренія и совершенно другую зависимость: музыка, четъ, 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 неумѣнія обращаться съ оружіемъ. Всѣ случаи перваго рода сводятся къ слѣдующимъ двумъ наиболѣе характернымъ. Если шпага конструкціи французской, пѣмецкой или испанской, — то ее держать, 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 клипка, находящееся въ глубинѣ чашки, приходилось бы между этими двумя пальцами. Рукоять придерживается тремя остальными пальцами.

Описанные два характерные способа держанія шпаги противоплагаются особой манерѣ, посредствомъ которой держать шпагу люди неумѣлые. Артистъ, конечно, долженъ являть правильный и не-правильный 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, наприкладъ, въ кулакъ. Однако, артисту не позволительно

злоупотреблять этимъ часто встрѣчающимся въ жизни обстоятельствомъ. Образы, создаваемые имъ, всегда будутъ однобокими и вызовутъ непріязнь своею неряшливостью къ указываемымъ деталямъ. Эти детали 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 вниманія 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 различные 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