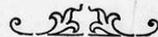


81 ШКОЛА
СЦЕНИЧЕСКАГО ФЕХТОВАНІЯ.

Составленная для консерваторій и театральныхъ
школъ, а также для гг. Любителей.

Шпага, шпага съ кинжаломъ, сабли и бой на ножахъ.

Выработка пластики, необходимой для сценическаго дѣтеля.



Съ рисунками.



2-е исправленное и дополненное изданіе.

Составилъ А. Люгарь,

преподаватель фехтованія при Александров. воен. училищѣ, при офицерскихъ фехтов. курсахъ М. Гр. корпуса и при оперѣ С. И. Зимина.

МОСКВА.
Типо-Литографія И. Ф. Смирнова, Б. Дмитровка, д. Чуксиня.
1910.

И 69 / 81

808-13 / 1377

ШКОЛА СЦЕНИЧЕСКАГО ФЕХТОВАНІЯ

«Составленная для консерваторій и театральныхъ школъ, а также для гг. Любителей.»

Шпага, шпага съ кинжаломъ, сабли и бой на ножахъ.

«Выработка пластики, необходимой для сценическаго дѣтеля.»

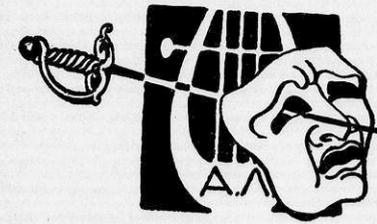
Съ рисунками.



2-е исправленное издание.

Составилъ А. Люгарь,

преподаватель Фехтованія при Александров. воен. училищѣ, при офицерскихъ фехтов. курсахъ М. Гр. корпуса и при оперѣ С. И. Зимина.



МОСКВА.
Типо-Литографія И. Ф. Смирнова, Б. Дмитровка, уг. Космод. пер. д. № 10.
1910.

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 нашли въ Вашихъ работахъ и вниманіи полнѣйшій откликъ и удовлетвореніе.

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



2011123443

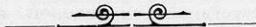
Предисловіе.

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 заломъ въ результатъ получается отсутствіе цельности 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 неприятыя 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 настоятельныя 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 фехтование желающим 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 составленные 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 человѣка.

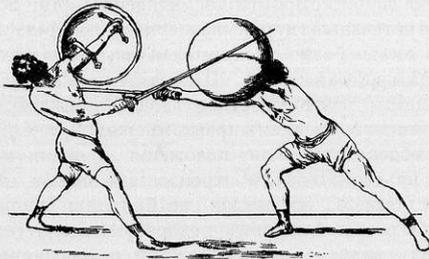
Только что отмѣченная цѣль и, главное, польза сценическаго фехтованія для театра должны быть еще потому важны и очевидны намъ, что современный артистъ и его искусство отстоятъ очень далеко отъ тѣхъ воинственныхъ историческихъ эпохъ, когда со шпагой чуть ли не рождались и когда, во всякомъ случаѣ, шпагой 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 наследственныхъ 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 простаго 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 рудименты.

Но предполагага обратитъ 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 властвующее 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, вѣмецкой или испанской, — то ее держатъ, обхватывая рукоятъ 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. Рукоятъ придерживается тремя остальными пальцами.

Описанные два характерные способа держанія шпаги противоплагаются 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, напрямѣръ, въ кулакъ. Однако, артисту невольнительно

злоупотреблять этимъ часто встрѣчающимся въ жизни обстоятельствомъ. Образы, создаваемые имъ, всегда будутъ однобокими и вызовутъ непріязнь своею неяршиностью 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 званіямъ 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 должны 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 тоже, 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. Левзіе, 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 времени болѣе раннихъ, то, разумѣется, здѣсь уже нѣтъ возможности пользо-

ваться 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-профессионалами. Напримѣръ, Кокленъ-старшій, Росси, Сальвини, отецъ и сынъ,—т. е. лица посвятившія изученію классическаго фехтованія не мало таки времени. Но какъ можно предполагать успѣшное изученіе матеріаловъ 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 подвигнется впередъ, и мы попрежнему увидимъ, что фехтующіеся на сценѣ незавѣстно для чего стучатъ шпага о шпагу, боя никакого не дѣлаютъ и пре-

вращаютъ театр въ дешевый балаганъ для просто-народія.

Но, кромѣ того, что мы сказали объ исторической правдѣ, объ изученіи памятниковъ, о недостаточномъ знакомствѣ съ фехтованіемъ учащихся въ школѣ,—мы необходимо должны принять во вниманіе еще и требованія красоты, т. е. того элемента, который доминируетъ въ сценическихъ воссозданіяхъ 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 современною эстетикою требованіямъ: естественности, красотѣ 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 шагахъ къ слѣдующимъ двумъ отдѣламъ:

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

Какъ извѣстно, фехтующійся обыкновенно не прямо пристунаетъ къ бою, а старается предварительно найти наиболѣе удобное напряженіе мышпы 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, какъ указываетъ здравый смыслъ и инстинктъ самосохраненія, т. е. передъ такъ называемой боевой позиціей они дѣлаютъ нѣкоторыя предварительныя движенія, которыя обыкновенно передаются по традиціямъ страны или извѣстнаго народа и составляютъ то, что извѣстно подъ понятіемъ обычая. Но, само собою разумѣется, что воскресить подобные обычаи въ школахъ сценическаго фехтованія, въ настоящее время, нѣтъ возможности, и потому школа эта предлагаетъ для предварительныхъ движеній особыя приемы, выработанные ею изъ общаго характера старинныхъ движеній вообще.

Первое положеніе. Стать передъ противникомъ въ польборота-на-лѣво, выдвинувъ правую ногу нѣсколько впередъ. Положеніе корпуса зависить отъ того характера роли, который задуманъ артистомъ, и, во всякомъ случаѣ, для большей части движеній нападающихъ, школой рекомендуется наклонять тѣло впередъ, (см. рис. 1.) для движеній же и жестовъ защиты и выжиданія слѣдуетъ подавать корпусъ нѣсколько назадъ. Было бы излишне, конечно, распространяться для объясненія смысла указанныхъ положеній корпуса. Рисунки вполне подчеркиваютъ характеръ движеній.

Разсмотримъ далѣе второе движеніе перваго положенія. Нужно имѣть ввиду, прежде всего, что

последовательность или промежутокъ времени между первымъ и вторымъ движеніемъ—мгновенны.



Рис. 1.

Обнажить шпагу, для чего слѣдуетъ выпрямить правую руку вверхъ, и, если клинокъ слишкомъ

длинень, то лѣвую руку съ ножами подать нѣсколько назадъ. Въ этомъ движеніи шпагу не слѣдуетъ пока еще приводить въ одно прямое направленіе съ рукой, но — оставить ее въ томъ положеніи, въ какомъ она находится при выходѣ изъ ноженъ. См. рис. 2.

По исполненіи первыхъ двухъ движеній первого положенія можно уже перейти въ боевую позицію, о которой рѣчь будетъ нѣсколько ниже.

Однако, кромѣ только что описанныхъ движеній руки, — въ первомъ положеніи возможны еще и иныя движенія, выполненіе которыхъ находится въ зависимости отъ паузы, музыкальных темпо и, вообще, отъ длительности времени. Эти движенія болѣе сложны, чѣмъ указанные, и сущность ихъ будетъ сводиться къ перемѣщенію тѣла и вооруженной руки. Описание всего лучше объяснить это.

II. Находясь въ первомъ описанномъ уже положеніи, опустить шпагу медленно или быстро внизъ, какъ показано на рисункѣ 3.

Примѣчаніе: цифра II и послѣдующая нумерація римскими знаками исчисления вводится для удобства ссылокъ на описаніе различныхъ положеній. Сложныя движенія хотя и составляютъ особую группу, но выдѣленіе группы особой нумераціей затруднило бы безъ нужды читателя.

Быстрота или медленность движенія отвѣчаютъ тѣмъ переживаніямъ, которыя овладѣваютъ артистомъ, и, такимъ образомъ, градаціи скорости и пластичности находятся въ прямомъ соотношеніи съ величіемъ изображаемыхъ мгновеній, или въ соотношеніи съ той опасностью, въ которой находится дѣйствующее лицо. Свойство задуманнаго артистомъ характера также вліяетъ на длительность исполненія. Послѣ

каждаго изъ подобныхъ усложненныхъ движеній переходятъ въ боевое положеніе.

III. Ставъ въ профиль, обнажить шпагу движеніемъ сразу такъ, чтобы шпага составила вмѣстѣ



Рис. 2. Второе движеніе первого положенія предварительной позиціи.



Рис. 3. Второе движеніе второго положенія.

съ рукой одну прямую линію. Рука при этомъ отводится нѣсколько вправо, тѣло наклонено впередъ. См. рис. 4.

Послѣ исполненія движенія, шпагу опускаютъ нѣсколько вправо внизъ и тѣло перемѣщаютъ назадъ. См. рис. 5.

IV. Изъ третьяго положенія, т.-е. послѣ того, какъ рука со шпагой вытянута въ одну прямую линію и отойдутъ нѣсколько вправо,—во время опусканія шпаги отступаютъ правой ногой назадъ, оставляя лѣвую ногу на мѣстѣ. Тѣло наклоняется впередъ или назадъ. Лѣвая рука оставляетъ ножны и переходитъ, сгибаясь, къ груди, какъ показано на рисункѣ 6.

Примѣчаніе. При описаніи всѣхъ вышеуказанныхъ движеній имѣлось въ виду, что поль-

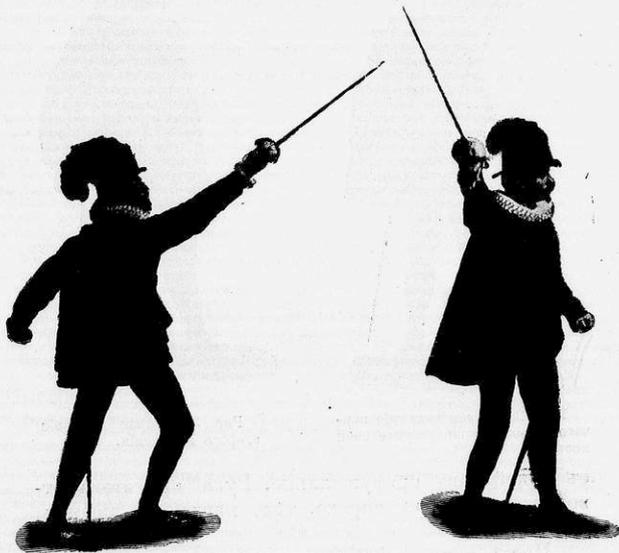


Рис. 4. Первое движеніе третьяго положенія.

Первое движеніе третьяго положенія съ поворота направо.

оборота, съ котораго движенія эти исполнялись, дѣлается лѣво. При польоборотѣ направо описаніе остается тѣмъ же самымъ, мѣняются только названія сторонъ правой и лѣвой. Въ рисункахъ находятся для этого соответствующія замѣчанія.



Рис. 8. Второе движеніе второго положенія съ поворота направо.

Рис. 5. Второе движеніе третьяго положенія.

Примѣчаніе второе. Такъ какъ въ дальнѣйшемъ изложеніи школы сценическаго фехтованія всѣ описанныя движенія входятъ уже въ языкъ и въ рѣчь книги, то, для болѣе продуктивнаго пользованія опытомъ школы, рекомендуется хорошо запомнить смыслъ предварительныхъ положеній. Особенно это будетъ необходимо при чтеніи дуэльныхъ сценъ, составленныхъ къ нѣкоторымъ наиболее употребительнымъ операмъ.



Рис. 6. Второе движеніе четвертаго положенія.



Рис. 7. Второе движеніе перваго положенія съ поворота направо.

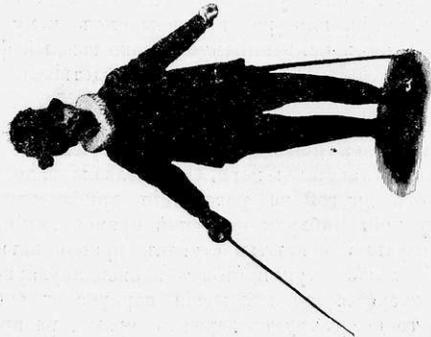


Рис. 9. Второе движеніе третьяго положенія съ поворота направо.

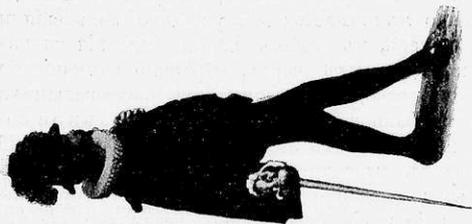


Рис. 10. Второе движеніе четвертаго положенія съ поворота направо.

Боевая позиція.

Раньше было уже сказано, что боевая позиція обыкновенно принимается для удобства нападенія и защиты. Теперь, въ самомъ началѣ описанія ея наиболѣе характерныхъ чертъ, обращаю вниманіе на то обстоятельство, что неопытные фехтовальщики упускаютъ обыкновенно изъ виду правильное положеніе ногъ. Дефектъ этотъ, очень и очень дающій себя знать въ классическомъ фехтованіи, на сценѣ положительно недопустимъ, потому что неправильное положеніе ногъ, совершенно незамѣтно для артиста, такъ обыкновенно утомляетъ, что упадокъ силъ дурно отражается на настроеніи, на голосѣ и вообще на игрѣ. Въ томъ волненіи и въ томъ приподнятѣмъ состояніи нервовъ, въ которомъ находится артистъ во время игры на сценѣ, — на появившуюся неприятность въ самочувствіи обыкновенно не обращаютъ вниманія, или же приписываютъ чемунибудь ни въ чемъ неповинному. Однако каждый фехтующійся знакомъ съ дурными послѣдствіями, отъ неправильнаго положенія ногъ.

Итакъ, послѣ принятаго того или иного предварительнаго положенія, однимъ изъ слѣдующихъ движеній устанавливаются ноги. Онѣ должны находиться одна отъ другой на разстояніи приблизительно двухъ ступней. Каблуки на одной прямой линіи, колѣни согнуты и открыты, ступень правой ноги въ отношеніи лѣвой ступни стоитъ перпендикулярно.

Что касается до положенія корпуса въ боевой позиціи, то его слѣдуетъ держать прямо, распредѣляя тяжесть тѣла на обѣ ноги одинаково. Лѣвая рука находится — если только дѣло идетъ не о фех-

тованіи XIX вѣка, — полусогнутой, въ сторонѣ, пальцы сжаты въ кулакъ. См. рис. 11.

Относительно боевой позиціи вообще необходимо сдѣлать замѣчаніе, что пластическія и выразительныя движенія сражающагося на сценѣ должны всегда находиться въ зависимости отъ тѣхъ ударовъ или защитъ, которые задуманы артистомъ.

Фехтовальные шаги.

Чтобы имѣть возможность двигаться во время боя на сценѣ, необходимо имѣть ввиду то, что было

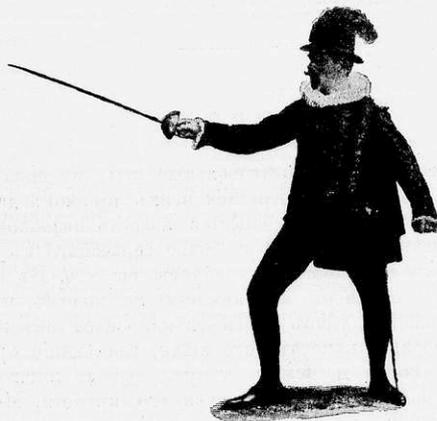


Рис. 11. Боевая позиція.

уже сказано относительно неправильной стойки, именно: нужно всегда понять, что неправильныя движенія во время фехтованія столь же некрасивы, сколь утомительны и, главное, опасны въ смыслъ растяженія сухожилий и даже паденія. Поэтому артистъ первымъ долгомъ долженъ приучить себя къ правильному передвиженію фехтовальщиковъ. Это тѣмъ болѣе нетрудно, что, въ общемъ, передвиженія эти всегда сводятся къ такому типу:—чтобы сдѣлать шагъ впередъ, обыкновенно начинаютъ движеніе правой ногой, которая подается для этого впередъ приблизительно на одну ступень. Лѣвая нога слѣдуетъ за правой въ своемъ обычномъ разстояніи. Шагъ назадъ начинается лѣвой ногой, которая подается назадъ приблизительно на ступень, и правая нога уже заканчиваетъ движеніе.

Выпадъ.

Если стойка и фехтовальныя шаги на сценѣ покажутся, что конструкція этихъ приемовъ далеко не такъ проста, какъ кажется людямъ незнакомымъ съ фехтованіемъ, то тѣмъ болѣе серьезнаго къ себѣ вниманія и отношенія требуетъ выпадъ. Въ большинствѣ случаевъ мы никогда не видимъ, чтобы фехтовальный ударъ на сценѣ наносился такъ, какъ, обыкновенно, наносятъ его люди, владѣющіе оружіемъ. Смѣшно и нелѣпо ткнутъ куда-то шпагой,— вотъ всѣ наблюденія современнаго артиста. Между тѣмъ, строго говоря, одно движеніе шпагой нисколько не характеризуетъ ударъ. Сражающіеся сплошь

и рядомъ прѣмѣняютъ эти движенія для цѣлей еще очень отдаленныхъ отъ удара. Поэтому, чтобы выразить на сценѣ ударъ во время сраженія, слѣдуетъ помнить, что движеніе, всего болѣе характеризующее ударъ и вообще атаку—есть выпадъ. Однако, кто проходилъ классическое фехтованіе, тотъ долженъ помнить, что выпадъ есть не простое движеніе, а—сложное.

Онъ исполняется слѣдующимъ образомъ: выпрямивши вооруженную руку по тому направленію, въ которомъ желаютъ нанести ударъ, быстро выпрямляютъ согнутую лѣвую ногу и одновременно съ этимъ выдвигаютъ правую ногу на небольшой шагъ впередъ. Ступня лѣвой ноги остается плотно поставленною на мѣстѣ, носокъ и колѣно правой ноги должны сохранять прежнее прямое направленіе. Кисть вооруженной руки помѣщается во время нанесенія ударовъ выше кончика шпаги. Лѣвая рука въ это время нѣсколько согнута и держится въ одной линіи съ лѣвой ногою. Пальцы лѣвой руки сжаты въ кулакъ. См. рис. 12.

Для того, чтобы выпадъ исполнялъ свое назначеніе характеризовать ударъ,—выпадъ слѣдуетъ дѣлать энергично и быстро. Однако, большіе выпадъ излишни на сценѣ, потому что все то множество малозамѣтныхъ движеній, которыя составляютъ выпадъ, будучи примѣнены въ большихъ масштабахъ,— безразлично: будетъ ли то долговременный бой или размахистыя движенія,—очень утомительны.



Рис. 12. Выпадъ.

Конспектъ всего объясненнаго въ видѣ урока.

Для болѣе успѣшнаго практическаго примѣненія теоріи сценическаго фехтованія рекомендуется гг. артистамъ какъ можно чаще возвращаться къ исполненію различныхъ предварительныхъ движеній. Ниже движенія эти расположены въ видѣ урока. Нужно сказать, что самыя движенія, какъ увидятъ это занимающіеся, — такъ составлены, что кромѣ пользы для пріемовъ сценическаго фехтованія, онѣ еще служатъ и легкой гимнастикой. Если считается необходимымъ упражнять ежедневными гам-

мами голось, то, конечно, и тѣло слѣдуетъ ежедневно приучать къ пластическимъ движеніямъ, — по крайней мѣрѣ, въ основныхъ линіяхъ.

Урокъ нужно вести слѣдующимъ образомъ:

1. Стать въ первое предварительное положеніе.

2. Стать въ боевую позицію.

3. Шагъ впередъ, шагъ назадъ.

4. Выпадъ, — предварительно вытянувъ вооруженную руку.

1. Со второго предварительнаго положенія стать въ боевую стойку.

2. Шагъ впередъ, шагъ назадъ.

3. Выпадъ, — предварительно вытянувъ вооруженную руку.

Подобныя упражненія продѣлать со всѣхъ четырехъ предварительныхъ положеній, какъ съ лѣвой, такъ и съ правой стороны.





Ангажементъ.

Въ ряду прочихъ движеній, предваряющихъ бой, ангажементъ занимаетъ послѣднее, но не маловажное мѣсто. Мы уже видѣли, что начало дѣйствительнаго фехтованія отстоятъ очень далеко отъ тѣхъ наивныхъ и смѣшныхъ приемовъ, съ которыми на сценѣ обыкновенно приступаютъ къ изображенію сражающихся лицъ. Мы видѣли, что движенія, никогда не принимаемая на сценѣ, очень необходимы, потому что движенія эти порождаются здравымъ смысломъ и инстинктомъ самосохраненія. И артисту, вдумывающемуся въ то, что предстоитъ передать въ известной роли, необходимо слиться со всеми предварительными движеніями. Онъ долженъ быть для него азбукой, точкой равновѣсія, самой важной необходимостью. Въ такомъ же именно смыслѣ онъ долженъ понимать и скрещиваніе шпаги. Вся его поза, все его вниманіе всегда должны показывать зрителю, что ангажементъ не есть для него простое соприкосновеніе шпагъ двухъ противниковъ. Онъ бываетъ таковымъ только у неумѣлыхъ. Если можно выразиться:—понимающій свое дѣло артистъ долженъ

передать въ ангажементѣ весь тотъ анализъ этого движенія, который будетъ изложенъ въ этой главѣ.

Самая первая роль ангажемента состоитъ въ томъ, чтобы прикрыть отъ ударовъ противника тѣло фехтовальщика, что, дѣйствительно, и выполняется положеніемъ шпаги въ ангажементѣ. Шпага должна стать не просто, гдѣ придется, а какъ разъ въ такомъ мѣстѣ, съ котораго она затруднила бы противнику доступъ къ наиболѣе опаснымъ частямъ тѣла, а кромѣ того, чтобы шпага могла быстро придти на защиту тѣхъ частей, которыя еще не защищены. Подобнымъ положеніемъ шпаги или ангажементомъ всенные люди имѣютъ обыкновеніе предохранять себя отъ неожиданностей и принуждаютъ шпагу противника скользить мимо того мѣста, куда она желаетъ попасть. Ангажементовъ, т. е. скрещиванія шпаги, существуетъ восемь родовъ, которые образуютъ, такъ называемыя, линіи ангажемента, т. е. линіи атаки и защиты. Это все необходимо знать, но, конечно, не для того, чтобы спеціализироваться по теоріи фехтованія, а для того, чтобы понимать насколько диллетантски поступаютъ тѣ артисты, которые воображаютъ, что передать на сценѣ человека со шпагой въ рукѣ такъ, не просто и легко, какъ передать человека со шляпой.

И такъ, линіи атаки и защиты бываютъ очень разнообразны. Самыя главныя: верхняя и нижняя. Кромѣ того есть еще: правая и лѣвая линіи. Правая, иначе называемая внутренней линіей, образуется тогда, когда каждый изъ противниковъ, скрещиваетъ шпагу съ своей правой стороны. Лѣвая, внѣшняя линія образуется отъ скрещиванія шпагъ съ лѣвой стороны каждого противника. Въ каждой изъ этихъ двухъ линій кончикъ шпаги мож-

но направить вверх или вниз, отчего и получается то, что въ фетхованіи извѣстно подъ названіемъ:

правая, внутренняя верхняя линия,
 правая, внутренняя нижняя линия.
 лѣвая, внѣшняя верхняя линия и
 лѣвая, внѣшняя нижняя линия.

Кисть руки, держащей шпагу, — въ каждой изъ этихъ линій можетъ быть повернута пальцами, ногтями, вверх — положеніе кисти руки нормальное, называемое супинація, — или вниз — положеніе кисти руки, называемое пронація. Вслѣдствіе всего этого получаютъ тѣ восемь ангажементовъ, о которыхъ говорилось выше. Ихъ названія: прима, секунда, терція, кварта, квинта, секста, септима и октава.

Линія	верхняя	Супинація.....	Кварта.
Внѣшняя		Пронація.....	Прима.
Лѣвая		Супинація.....	Септима.
	нижняя	Пронація.....	Квинта.
Линія		Супинація.....	Секста.
Внутрен.	верхняя	Пронація.....	Терція.
		Супинація.....	Октава.
Правая	нижняя	Пронація.....	Секунда.

Примѣчаніе 1. Какъ видно будетъ изъ детальнаго рассмотрѣнія каждого изъ ангажементовъ, — для сценическаго фетхованія наиболее удобными ангажементами будутъ, конечно, въ верхней линіи: терція и кварта, а въ нижней: септима и секунда.

Примѣчаніе 2. Ангажементъ прима на сценѣ не слѣдуетъ совсѣмъ употреблять, потому что онъ очень утомляетъ руку своимъ высокимъ положеніемъ.

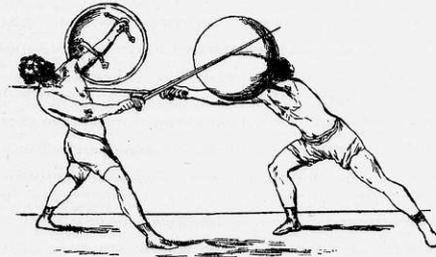
Въ понятіе объ ангажементѣ входятъ два видоизмѣненія этого движенія:

1. Переменная ангажемента.

Переменной ангажемента называютъ повый ангажементъ, взятый со стороны противоположной предыдущему ангажементу. Переменно эту слѣдуетъ исполнять движеніемъ кончика шпаги, проходя въ противоположную линію кратчайшимъ путемъ, подъ низомъ шпаги противника. Маленькимъ поворотомъ кисти шпага ставится въ такое положеніе, что защита корпуса продолжается, но уже, конечно, въ другой части, угрожаемой новымъ положеніемъ шпаги противника.

2. Двойной ангажементъ.

Такъ называютъ два ангажемента, исполняющіеся одинъ за другимъ, непрерывно. Двойной ангажементъ примѣняютъ исключительно въ линіи кварты или сексты, при нормальномъ положеніи кисти руки, — супинація.



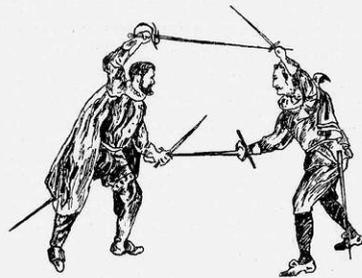
А т а к а.

Наконецъ, мы приблизились къ описанію того главнаго акта, который составляетъ сущность столкновения двухъ вооруженныхъ противниковъ. На сценѣ сущность эта, какъ я уже говорилъ, передается такимъ образомъ, что противники, обнаживъ шпаги, начинаютъ стучать ими, ударяя шпага о шпагу. Въ подобныхъ движеніяхъ можно было бы видѣть нѣкоторый родъ символизаціи, если бы самыя движенія не были бы такъ смѣшны, и не находились бы въ полнѣйшемъ противорѣчій со всѣми остальными стремленіями современной сцены. Поэтому сценическимъ дѣятелямъ необходимо выравнять эту отставшую отъ общаго дѣла часть. И средства для этого вѣтъ иного, какъ вникнуть въ общій смыслъ того, что происходитъ, обыкновенно между двумя фехтовальщиками. Оставляя въ сторонѣ тотъ исключительный случай, когда противники бросаются другъ на друга, не будучи совершенно знакомы съ оружіемъ, и рассматривая схватку лицъ, выросшихъ съ оружіемъ въ рукахъ, первое, что мы должны признать у нихъ—это осмысленность ихъ ударовъ и фехтовальныхъ движеній вообще. Какъ бы ни были быстры и малозамѣтны для зрителя движенія настоящихъ бойцовъ, но осмысленность, присутствующая въ каждомъ ударѣ и въ каждомъ поворотѣ шпаги,—дѣлаетъ то, что схватка настоящихъ бойцовъ никогда не дастъ того смѣшнаго впечатлѣнія, какое даетъ современный театръ своими сценами фехтованія. Для фехтовальщиковъ прежде всего существуютъ два вида атаки: простая атака и сложная. Въ простую атаку и въ сложную входятъ удары простые—

основные, и сложные, т. е., состоящіе изъ нѣсколькихъ движеній и образующіеся въ зависимости отъ защиты противника. Разница между атаками заключается въ количествѣ выпадовъ. Въ то время, какъ простая атака состоитъ только изъ одного выпада, сложная имѣетъ ихъ нѣсколько. Въ оба рода атаки входятъ, помимо простыхъ и сложныхъ ударовъ, еще особый родъ фехтовальныхъ движеній, называемый ложными ударами. Эти ложные удары или *указанія* вводятся для того, чтобы ввести противника въ заблужденіе и заставить его вѣять ту или иную защиту, которую потомъ обманываютъ и наносятъ настоящій ударъ туда, гдѣ противникъ не ожидаетъ этого. Тотъ, кто атакуетъ, (например, указываетъ выпрямленіемъ вооруженной руки, что онъ хочетъ, будто бы, сдѣлать ударъ примъ. Въ отвѣтъ на это противникъ спѣшитъ принять соответствующую защиту—примъ, но въ моментъ дѣлаемой защиты, атакующій переводитъ свою шпагу въ новое какое нибудь направленіе, скажемъ, въ секунду, и обманувъ такимъ образомъ защиту, поражаетъ противника дѣйствительнымъ уже ударомъ, т. е. ударомъ съ выпадомъ. Необходимо замѣтить, что при указаніи ударовъ, т. е. при, такъ называемыхъ, ложныхъ ударахъ выпада, по принципу,—не дѣлаютъ, а если иногда и приходится прибѣгать къ нему, то онъ дѣлается тоже фальшивымъ, т. е. примѣненіемъ выпада желаютъ внушить противнику мысль о томъ, что атака—простая и, такимъ образомъ, дѣйствительнѣе вызвать у него защиту, которая желательна въ интересахъ сложной атаки. Указываемый здѣсь ложный выпадъ носитъ только наружную видимость выпада настоящего и дѣлается обыкновенно, какъ бы, въ половою. Опредѣлить настоящую

его величину трудно, такъ какъ иногда это бываетъ дѣйствительно полувывады, иногда небольшое передвиженіе ноги съ наклоненіемъ тѣла впередъ и т. п. Эти ложные выпады и ложныя указанія составляютъ весьма интересную, для зрителя со стороны, часть боя, потому что они порождаютъ ожиданіе и поддерживаютъ все время вниманіе. И собственно, даже въ дѣйствительной жизни, въ настоящемъ фехтованіи, въ ложныхъ указаніяхъ лежитъ самъ по себѣ театр. Боецъ долженъ сосредоточивать въ нихъ свое умѣніе, всю свою наблюдательность, чтобы его рѣшительно дѣлаемые указанія носили характеръ настоящихъ ударовъ, не будучи въ то же время таковыми. Понятно, что при самомъ совершенномъ выполненіи этихъ условій онъ имѣетъ возможность надѣяться на то, что вниманіе противника будетъ обмануто, и сложная атака будетъ имѣть успѣхъ. Но подобное совершенное выполненіе ложныхъ ударовъ, конечно, всего болѣе доступно артисту. Вотъ почему этому послѣднему слѣдуетъ точно быть знакомымъ съ механикой построенія простыхъ и сложныхъ ударовъ. Это знаніе нужно ему вдвойнѣ, такъ какъ не только его указанія въ атакѣ — ложны, но и настоящіе удары должны быть фальшивыми, т. е. чтобы зрителю только казалось, что ударъ поразилъ противника, а не на самомъ дѣлѣ поразилъ партнера по игрѣ. Но самое главное при передачѣ артистомъ атаки, конечно, заключается въ выраженіи полнѣйшей осмысленности совершаемаго. Схватка въ историческомъ и классическомъ фехтованіи никогда не является пародіей на сраженіе, а еще меньше актомъ, совершающимся при полнѣйшей потерѣ всякаго самообладанія. Въ обоихъ указываемыхъ случаяхъ нѣтъ возможности думать о вовлеченіи про-

тивника въ то или иное движеніе, въ ту или иную защиту. Поэтому атака и не можетъ быть передаваема на сценѣ тѣми примитивными и наивными движеніями, какими пользуется современная режиссура.



Простые удары—основные.

Анализъ всѣхъ предварительныхъ положеній указалъ уже намъ, насколько артисту необходимо, при изображеніи фехтующихся дѣйствующихъ въ пьесъ лицъ, быть освѣдомленнымъ относительно всего того, что далеко предшествуетъ самому бою и что, на первый взглядъ, кажется такимъ пустячнымъ и простымъ. Въ анализѣ атаки мы видѣли то же самое, — именно, что нападеніе не есть простой бурный актъ, полный беспорядочныхъ и бессмысленныхъ движеній. Теперь въ болѣе подробномъ анализѣ составныхъ частей атаки, мы увидимъ, что кажущаяся простота фехтовальныхъ ударовъ, которыми противники осыпаютъ другъ друга, отойдетъ въ сторону и снова уступитъ мѣсто сложности. Фехтованіе раздѣляетъ свои удары, на двѣ группы, изъ которыхъ первую составляютъ такъ называемые простые, основные удары, а вторую—сложные. Простыхъ ударовъ три категоріи:

1. Прямые удары, — COUP DROIT.
2. Переводы—DEGAGE.
3. Переносы—COUPE.

Сложныхъ ударовъ неопредѣленное количество. Такъ, по методу LAFAUGER' а число такихъ сложныхъ ударовъ исчисляется свыше 12.000. (TRAITÉ DE L'ART DE FAIRE DES ARMS. PARIS, 1825, in 8).

Прямой ударъ состоитъ изъ выпрямленія вооруженной руки и выпада. Исполняется, когда линия атаки открыта, т. е. когда противникъ не закрылся ангажементомъ. Прямые удары можно при-

мѣнять во всѣхъ восьми линіяхъ, т. е. въ прямъ секунду, терцію и т. д.

Переводъ—есть переходъ шпаги изъ одной линіи въ другую. Этотъ ударъ исполняется, когда противникъ закрытъ въ линіи ангажемента. Переводъ примѣнимъ только при ангажементѣ въ линіяхъ: терціи или сексты и кватры.

Переносъ—есть тоже переходъ изъ одной линіи въ другую, но исполняется онъ черезъ верхъ, кончикъ, шпаги противника. Примѣняютъ переносъ, такъ же какъ и переводъ, когда противникъ закрытъ въ линіи ангажемента. Чтобы удачнѣе исполнить переносъ, слѣдуетъ переносить кончикъ своей шпаги черезъ кончикъ шпаги противника лишь съ помощью движенія кисти—вооруженной руки—вверхъ. Переносъ шпагу, выпрямляютъ руку и дѣлаютъ выпадъ.

Примѣчаніе: когда противники находятся на обыкновенномъ другъ отъ друга разстояніи, то предпочтительнѣе пользоваться для перехода изъ одной линіи въ другую переводомъ, но если противники стоятъ сравнительно на близкомъ разстояніи, то слѣдуетъ примѣнять переносъ, такъ какъ при переводѣ на близкомъ разстояніи рука пртивника можетъ помѣшать движенію или же заставить далеко обходить ее и этимъ самымъ замедлить атаку. При переносѣ же приходится проходить пространство лишь шириною въ клинокъ.

Когда смыслъ простыхъ ударовъ достаточно уясненъ нами, само собой вырастаетъ убѣжденіе въ томъ, что, для воспроизведенія боя на сценѣ, артистъ долженъ стремиться къ тому, чтобы схватить

въ каждомъ изъ описанныхъ ударовъ самое существенное, самое характерное. Своимъ подчеркиваніемъ того или другого момента, артистъ рисуетъ характеръ сражающагося лица. Онъ останавливаетъ вниманіе зрителя на такихъ красивыхъ движеніяхъ, которыя ускользаютъ отъ вниманія обыкновеннаго человѣка. И все это, разумѣется, дѣлалось бы драматической школой нашего времени, если бы жизнь продолжала быть въ отношеніи къ оружію такою же, какою она была въ тѣ далекія времена, которыя изображаются теперь на нашихъ сценахъ. Артистъ могъ бы наблюдать самую жизнь и оттуда почерпать необходимое для себя. Но такъ какъ, къ счастью, наши улицы и города полны людьми, невидящими никогда шпаги при своемъ бедра, — то для изученія элементовъ боя, для достиженія красоты фехтовальныхъ движеній мы необходимо должны обратиться къ школѣ сценическаго фехтованія и постараться лично продѣлать каждое движеніе. Ниже составленъ для этого урокъ, соответствующій описанной необходимости. Въ исполненіяхъ движеній урока участвуютъ два лица, потому что только при такомъ условіи цѣль изученія фехтовальныхъ движеній достигается лучше всего. Одинъ изъ занимающихся долженъ исполнять роль учителя, т. е. давать указанныя въ урокѣ команды, другой — исполняетъ ихъ.



Урокъ съ основными ударами.

- A. I. Стать изъ перваго предварительнаго положенія въ
II. боевую позицію, — ангажементъ въ терцію.
III. Шагъ впередъ, — шагъ назадъ.
IV. Выпадъ, — выпрямивъ предварительно вооруженную руку.
V. Стать въ боевую позицію.
- B. I. Стать изъ втораго предварительнаго положенія въ
II. боевую позицію, — ангажементъ въ секунду.
III. Прямой ударъ, — выпрямивъ сначала вооруженную руку.
IV. Стать въ боевую позицію.
- B. I. Стать изъ третьяго предварительнаго положенія въ
II. боевую позицію, — ангажементъ въ кварту.
III. Переводъ, — выпадъ.
IV. Въ боевую позицію.

4. I. Стать изъ четвертаго предварительнаго положенія въ
 II. боевую позицію,—ангажементъ въ септиму.
 III. Шагъ впередь.
 IV. Выпадъ.
 V. Въ боевую позицію.

- Д. I. Стать изъ перваго предварительнаго положенія въ
 II. боевую позицію,—ангажементъ въ сексту.
 III. Переводъ.
 IV. Въ боевую позицію,—ангажементъ въ кварту.

- Е. I. Второе предварительное положеніе.
 II. Боевая позиція,—ангажементъ въ сексту.
 III. Переносъ.
 IV. Боевая позиція,—ангажементъ въ кварту.

Примѣчаніе. Будучи на выпадѣ, а также подымаясь обратно въ боевую позицію, нужно всегда закрывать ту линію, въ которой находится шпага противника.



Защиты.

Часть боя, противоположная атакѣ — есть защита, называемая иначе французскимъ словомъ PARADE. Парадомъ или защитой отстраняють отъ себя наносимый противникомъ ударъ и парализуютъ такимъ образомъ его атаку. Защита исполняется всегда дѣйствіемъ сильной *) части шпаги защищающагося на слабую часть шпаги противника. Защиты, какъ и атаки, могутъ быть простыя и сложныя. Простыми защиты называются тогда, когда онѣ слѣдуютъ за простыми атаками. Сложными—тогда, когда онѣ соответствуютъ сложнымъ ударамъ противника. Существуютъ еще круговыя защиты, при которыхъ шпага противника захватывается снизу и отстраняется въ линію противоположную ея атакѣ. Такъ какъ эти защиты придуманы и были введены только въ классическое фехтованіе, то я не нахожу нужнымъ давать относительно этихъ защитъ какія либо указанія въ этой книгѣ. Желающихъ ближе познаться съ вопросомъ отсылаю къ моему специальному руководству для классическаго фехтованія **).

Всѣ защиты, могутъ исполняться двоякимъ образомъ:

I) защита сопротивленіемъ, такъ называемая оппозиція.

II) защита въ тактъ — PARADE DE TACTE.

*) Клинокъ шпаги раздѣляется на слабую и сильную части. Сильная часть находится между рукоятью и серединой клинка, слабая—между кончикомъ и серединой клинка.

**) А. Люгарь: Руководство классическаго фехтованія французской школы на рапирахъ, съ 30 рус. М. 1903.

Защита первого рода отстраняет шпагу противника, на отбивая ее. Защита эта только закрывает линию атаки. Вторая защита отстригает шпагу противника сухим коротким ударомъ, исполняя это движениемъ кисти и сжатіемъ пальцевъ.

Основныхъ, простыхъ, защитъ — восемь. Всѣ онѣ носятъ тѣ же названія, что и ангажементы, потому что защиты эти находятся какъ разъ въ тѣхъ же линіяхъ.

Исполненіе первой защиты, — примъ: опустить кончикъ шпаги параллельно рукѣ внизъ, поворачивая кисть ногтями пальцевъ впередъ, пронація, и поднимая согнутый локоть. Нижняя часть руки при этомъ должна быть поставлена такъ, чтобы кисть была выше лѣваго глаза, а кончикъ шпаги указывалъ бы на нижнюю линію. Защита примъ примѣняется вообще при атакѣ противника въ лѣвую линію. При атакѣ въ правую верхнюю линію примъ исполняется по иному. Поднимаютъ локоть вооруженной руки кверху въ то положеніе примъ, которое было объяснено выше, пронація. Отъ этого приема получается, что шпага противника отбрасывается въ линію противоположную атакѣ. При исполненіи обоихъ способовъ защиты примъ, корпусъ слѣдуетъ наклонять назадъ, притомъ такъ, чтобы центр тяжести тѣла приходился на лѣвую ногу. Правая нога выпрямлена, лѣвая рука чуть-чуть согнута, кисть отброшена назадъ, къ верху руки, пальцы полусогнуты и ищутъ опоры. См. рис. 13.

Секунда, — дѣлается при атакѣ противника въ нижнюю линію. Исполняется движениемъ шпаги слѣва направо, поворачивая при этомъ кисть вооруженной руки ногтями пальцевъ внизъ, пронація. Нижняя часть руки и шпага находятся въ горизонталь-



Рис. 13. Защита примъ.

номъ положеніи. Иногда при этой защитѣ отступаютъ правой ногой вправо, перенося центр тяжести тѣла на лѣвую ногу. См. рис. 14.

Терція, — при атакѣ противника въ правую верхнюю линію. Исполняется поворотомъ кисти, пальцами внизъ, — пронація, и движениемъ руки направо. Кончикъ шпаги находится на высотѣ глазъ против



Рис. 14. Защита секунда.

ника. Иногда исполняется съ отступленіемъ лѣвой ноги влѣво. Центръ тяжести тѣла—на лѣвую ногу. См. рис. 15.

Квартъ,—при атакѣ въ лѣвую верхнюю линію. Исполняется движеніемъ нижней части руки влѣво. Положеніе кисти вооруженной руки — супинація.



Рис. 15. Защита терція

Кончикъ шпаги—противъ лѣваго глаза противника. Корпусъ не перемѣщаетъ центра тяжести. См. рис. 16.

Секста,—при атакѣ въ правую верхнюю линію. Исполняется движеніемъ вправой нижней части руки и поворотомъ кисти такъ, чтобы пальцы были нѣсколько наверху, ступинація. Кончикъ шпаги находится противъ праваго глаза противника. Тѣло на мѣстѣ, т.-е. не перемѣщаетъ центра тяжести, какъ сказано въ защитѣ кварта.

Квинта,—при атакѣ въ лѣвую нижнюю линію. Исполняется поворотомъ кисти пальцами внизъ, пронація. При этомъ нужно, чтобы шпага съ нижней частью руки находилась въ горизонтальномъ поло-

женіи и нѣсколько поперекъ шпаги противника. Тѣло наклонено впередъ, лѣвая нога выпрямлена, лѣвая рука чуть согнута и слѣдуетъ за движеніемъ тѣла, кисть сжата въ кулакѣ. См. рис. 17.

Рис. 17. Защита кинжга.

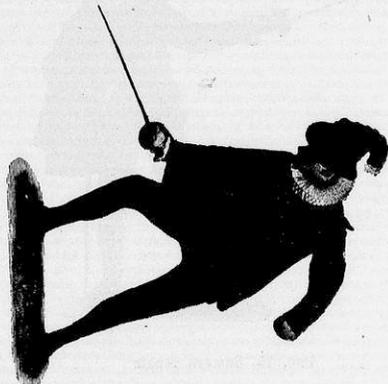
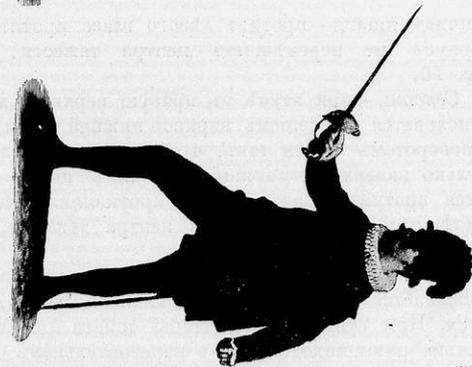


Рис. 16. Защита каврта.



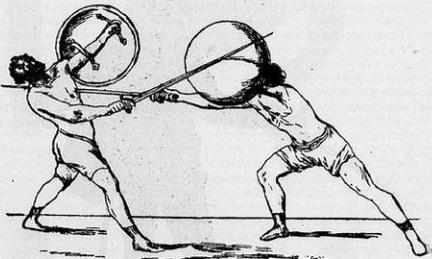
Септима, — при атакѣ въ нижнюю линію. Исполняется тѣмъ, что опускають кончикъ шпаги внизъ съ полукруглымъ движеніемъ шпаги справа налѣво. Кисть руки — супинація. Корпусъ наклоняется нѣсколько назадъ, присѣдають немного на лѣвую ногу. Правая нога выпрямлена.

Октава, — при атакѣ въ нижнюю линію. Исполняется опусканіемъ кончика шпаги внизъ и вправо. Кисть въ положеніи супинація. Корпусъ держится такъ же, какъ и въ предыдущей защитѣ, но только перегнуть нѣсколько впередъ. См. рис. 18.



Рис. 18. Защита октава.

При исполненіи всѣхъ восьми защитъ нельзя переходить периферическихъ линій, которыми называются тѣ линіи, что образуютъ мысленную рамку около груди. Неисполненіе этого послѣдняго условія влечетъ за собой нерашливість въ фехтовальныхъ движеніяхъ и излишнюю потерю энергіи на прохожденіе совершенно ненужныхъ пространствъ.



Урокъ основныхъ защитъ.

Такъ какъ изученіе защитъ нагляднѣе всего представляется тогда, когда защита дѣлается въ отвѣтъ на ударъ, то въ прилагаемомъ урокъ помимо защитъ, присутствуютъ также и удары.

1. Изъ перваго предварительнаго положенія.
2. Стать въ боевую позицію, ангажементъ терція.
3. Отбить шпагу, прямой ударъ, — выпадъ.

Примѣчаніе. Отбить шпагу — **ВАТЕМЕНТ** — что нужно отстранить шпагу противника такъ, чтобы можно было нанести ударъ прямо, т. е. въ ту сторону, съ которой находится шпага нападающаго.

Быстро возвращаясь, послѣ нападенія, въ боевую позицію, слѣдуетъ принять оборонительное положеніе такъ, чтобы шпага противника была всегда захвачена какимъ либо ангажементомъ.

4. Въ боевую позицію, — обратно.
5. Взять защиту примъ.
6. Въ боевую позицію, — ангажементъ терція.

Переводъ примъ, — кисть руки въ положеніи примъ.

- Въ боевую позицію, — кварта.
- Взять защиту секунда.
- Въ боевую позицію, — секста.

Переносъ — выпадъ.
Въ боевую позицію, — кварта.

Взять защиту терція.
Въ боевую позицію, — секста.

Ударъ секунда, — выпадъ, направить кончикъ шпаги въ правый бокъ противника.

Въ боевую позицію, — секста.

Взять защиту кварта.

Въ боевую позицію, — кварта.

Отбить шпагу, — ударъ септима, — опустить кончикъ шпаги полукруговымъ движеніемъ въ лѣвую сторону противника.

Въ боевую позицію, — кварта.

Взять защиту квинта.

Въ боевую позицію, — кварта.

Переносъ, отбить шпагу, выпадъ.

Въ боевую позицію, — кварта.

Взять защиту секста.

Въ боевую позицію (секста).

Отбить шпагу со стороны, противоположной скрещиванію.

Прямой ударъ, — выпадъ.

Въ боевую позицію, — кварта.

Взять защиту септима.

Въ боевую позицію, — кварта.

Двойной ангажементъ, — прямой ударъ.

Въ боевую позицію, — секста.

Взять защиту октава.

Въ боевую позицію, — кварта.



Отвѣтные удары.

Въ дѣйствительномъ фехтованіи защиты никогда не примѣняются только однѣми: ихъ всегда сопровождаетъ отвѣтный ударъ. Отбивъ атаку противника, защищающійся тотчасъ же послѣ защиты спѣшитъ нанести противнику ударъ именно въ то время, когда атакующій уходитъ въ позицію и не успѣлъ достаточно хорошо закрыть линію ангажемента. Защита и отвѣтный ударъ слѣдуютъ чрезвычайно быстро другъ за другомъ. Такъ что два движенія составляютъ какъ бы одно. Отвѣтный ударъ называется еще иначе рипостомъ. Отвѣтные удары бываютъ простыми и сложными и состоятъ изъ тѣхъ же самыхъ ударовъ, изъ которыхъ состоитъ атака. Но разница между отвѣтными ударами и ударами обыкновенными въ томъ, что отвѣтные удары наносятся безъ посредства выпада, т. е. противникъ самъ находится еще на выпадѣ.

Контръ-отвѣты.

Контръ-отвѣтами называется вторая атака, слѣдующая послѣ защиты и отвѣтныхъ ударовъ. По-французски такая атака называется контръ рипость.

Урокъ отвѣтныхъ ударовъ.

Для болѣе нагляднаго представленія тѣхъ элементовъ, изъ которыхъ состоятъ каждая схватка, артисты и режиссеры найдутъ во второй части урока маленькую схему теоретическаго боя. Первая часть подготовительная ко второй.

1. Стать изъ второго предварительнаго положенія въ боевую позицію.

2. Взять защиту прямъ, — пронація.

"	"	секунда	"
"	"	терція	"
"	"	кварта, — супинація.	
"	"	квинта, — пронація.	
"	"	секста, — супинація.	
"	"	септима	"
"	"	октава	"

3. Огвѣчать прямымъ ударомъ, — безъ выпада.



Урокъ контръ-отвѣтныхъ ударовъ.

1. Стать изъ третьяго предварительнаго положенія въ боевую позицію.

2. Отбить шпагу, прямой ударъ, — или же переводъ или, переносъ въ нижнюю или верхнюю линію.

3. Взять защиту секунда или кварта.

4. Ударъ прямъ, — послѣ защиты секунды или септими.

" секунда, — послѣ защиты сексты или терція.

" терція, — послѣ сексты или октавы.

" кварта, — послѣ квинты или септими.

" квинта, — послѣ кварты или септими.

" секста, — послѣ секунды или октавы.

" септима, — послѣ кварты или септими.

" октава, — послѣ кварты или септими.

Примѣчаніе. Всѣ эти контръ-отвѣты можно дѣлать и безъ выпада. Но тогда упражненіе продѣлавается два раза подрядъ, при чемъ въ первой половинѣ контръ-отвѣтъ дѣлается безъ выпада, а во второй съ выпадомъ. Примѣненіе подобнаго приема двойной атаки особенно выигрышно бываетъ на сценѣ, потому что оберегаетъ артисту силу и увеличиваетъ эффектъ схватки.

Урокъ спеціальныхъ ударовъ.

Крузе — CROISER — особый приемъ изъ класса ударовъ. Состоитъ въ томъ, что сильной частью своей шпаги захватываютъ слабую часть шпаги про-

тивника, и полукруговымъ движеніемъ шпагу свою переводятъ изъ верхней линіи въ нижнюю, — или наоборотъ. При исполненіи этого движенія рука нападающаго выпрямляется и не позволяетъ клинку своей шпаги отойти отъ клинка шпаги противника до самаго окончанія движенія.

Анвелопэ, — ENVELOPE, — тоже самое, что и круазе, только исполняется полнымъ круговымъ движеніемъ. Захвативъ шпагу противника, ее не выпускаютъ до самаго конца движенія.

Нужно замѣтить, что оба эти приема употребляются только тогда, когда противникъ выпрямилъ руку со шпагой.

Остановка, — COUP D' ARRET, — приемъ тоже относящійся къ классу ударовъ. Онъ характеренъ тѣмъ, что одновременно составляетъ защиту и атаку. Исполняется этотъ приемъ въ то время, когда противникъ дѣлаетъ широкіе переводы и, въ особенности, когда онъ наступаетъ, не закрываясь. Въ урокъ будетъ показано, какъ дѣлается остановка.

Круазе.

1. Стать изъ второго положенія въ боевую позицію, ангажементъ секста.
2. На мою выпрямленную руку, — я угрожаю.
На мое указаніе.
3. Круазе.
4. Стать въ боевую позицію, — кварта.

На мое указаніе, — я угрожаю круазе, кварту.
Стать въ боевую позицію, — секста.

На мое указаніе.

Взять защиту сексту.

Отвѣтить указаніемъ.

Я беру защиту и снова указываю, — угрожаю.

Круазе, — сексту.

Стать въ боевую позицію.

Опустить шпагу: салютъ. Исполненіе салюта показано ниже.

Анвелопэ.

Стать въ боевую позицію, — со второго предварительнаго положенія въ сексту.

Я угрожаю прямо.

Анвелопэ, — сексту.

Боевая позиція въ сексту.

Я угрожаю переводомъ.

Анвелопэ въ кварту.

Боевая позиція въ кварту.

Я угрожаю переносомъ.

Взять защиту секста; отвѣчать прямо.

Я взявъ защиту сексту и снова угрожаю переносомъ.

Анвелопэ, — въ кварту.

Встать, опуская шпагу.

Салютъ.

Остановка, — кварта.

Стать изъ 3-го положенія, — кварту.

Я дѣлаю переносъ.

Взять защиту сексту.

Отвѣчать прямо.

Я взялъ защиту сексту и дѣлаю переводъ.

Остановка: выпрямите вооруженную руку, направляя шпагу прямо на меня. Перенесите центр тяжести тѣла на лѣвую ногу, назадъ.

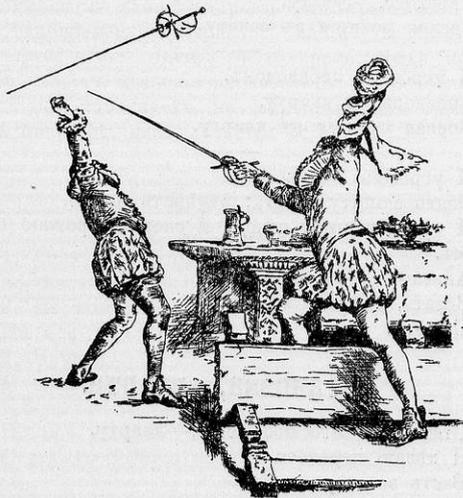
Остановка, — секунда.

Стать изъ 4-го положенія въ боевую позицію.

Переводъ, — выпадъ.

Я беру защиту секста и наношу прямой ударъ.

Остановка: выпрямите руку, направляя шпагу мнѣ въ правый бокъ, переступите нѣсколько лѣвой ногой влѣво и отклоните тѣло въ ту же сторону.



Обезоруженіе противника.

Обезоруживаютъ противника двумя способами. Первый приемъ относится къ движеніямъ въ секунду. Исполняется онъ въ то время, когда противникъ наноситъ ударъ во внѣшнюю линію, т. е. въ кварту. Защищающійся беретъ тогда, какъ бы, защиту кварту. Онъ кладетъ свою шпагу почти сверху шпаги противника и дѣлаетъ кистью движеніе впередъ, чтобы перевести свою шпагу въ положеніе защиты секунды. Движеніе дѣлается чрезвычайно быстро и рѣзко, отчего шпага противника обыкновенно выбивается изъ рукъ.

Второй способъ выбиванія шпаги называется обезоруженіемъ въ терцію. Исполняется онъ при атакѣ противника въ терцію. Взявши защиту кварту, дѣлаютъ переносъ и въ тоже время хлещутъ своей шпагой по шпагѣ противника движеніемъ руки въ терцію, впередъ и очень сильно.

Салютъ.

Шпагу съ вооруженной рукой поднимаютъ кверху, при чемъ дѣлаютъ шагъ впередъ. Движеніе начинается правой ногой, лѣвая чуть-чуть придвигается и, какъ бы, замираетъ въ началѣ своего движенія: она немного полусогнута, носокъ касается пола, пятка отстаетъ отъ пола. Лѣвая рука полусогнута и нѣсколько въ сторону. Поднятая вверхъ шпага становится вертикально передъ собой такъ, чтобы рукоять приходилась на высоту подбородка.



Рис. 20. Салют, первое движение.



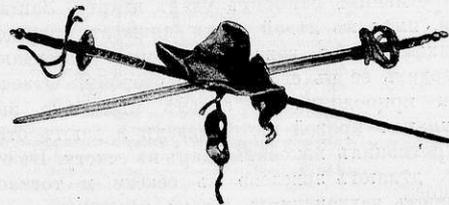
Рис. 21. Салют второе движение.

Послѣ этого снимаютъ шляпу и одновременно опускаютъ шпагу, перенося центр тяжести тѣла на лѣвую ногу.

PHRASE D'ARMES

Фраза изъ ударовъ.

Въ заключеніе всего анализированнаго механизма боя необходимо сказать, что красивымъ боемъ бой всегда считался и теперь считается тогда, когда противники оспариваютъ другъ у друга победу не посредствомъ простыхъ или коварныхъ ударовъ, а путемъ примѣненія въ бою сложныхъ атакъ и защиты. Каждый такой сражающийся старается отвѣчать желаніямъ противника и стремится угадать то, что онъ задумалъ, конечно, надѣясь, въ концѣ концовъ, не допустить себя до пораженія. Такое взаимное дополненіе другъ друга и такой согласный бой, говорятъ, состоитъ изъ PHRASE D'ARMES, т.-е. бой составленъ какъ-бы изъ фразъ подобно литературному произведенію. Разумѣется, что красивые пластическія положенія не забываются во время боя ни однимъ изъ противниковъ.



Шпага, кинжалъ и плащъ.

Фехтованіе, въ которомъ кинжалъ и плащъ имѣютъ очень важное значеніе, относится къ временамъ Генриха III, т. е. къ XVI столѣтію. Въ это время безчисленныя и безконечныя дуэли, истреблявшія цвѣтъ французскаго дворянства, велись обыкновенно въ маскарахъ, что давало поводъ ставить вмѣсто себя наемнаго браво или какого нибудь вистъльника, для котораго всѣ способы сраженія были хороши, лишь бы только противникъ былъ отправленъ на тотъ свѣтъ. Поэтому въ бой введены были кинжалъ и плащъ—предметы, можно сказать, предательскіе.

Кинжалъ держали въ лѣвой рукѣ и служилъ оцѣдинаково какъ для отраженія ударовъ, такъ и для нанесенія. Такъ какъ въ то время въ бою участвовали еще и секунданты, то сраженіе нерѣдко превращалось во всеобщую свалку, въ которой кинжаломъ было очень удобно дѣйствовать. Суть дѣла при фехтованія съ кинжаломъ или плащемъ настолько ясна, что нѣтъ надобности подробно и много распространяться на этотъ счетъ. Достаточно ограничиться слѣдующими примѣрами.

Противникъ наноситъ ударъ кверху. Защищающійся, взявъ въ лѣвой рукѣ кинжалъ, опущенный кончикомъ внизъ, захватываетъ шпагу нападающаго и отводитъ ее въ свою лѣвую сторону. Отведенная шпага приподнимается затѣмъ нѣсколько вверхъ. Отступая правую ногу назадъ и даютъ отвѣтъ.

Противникъ наноситъ ударъ въ сексту. Въ отвѣтъ на это дѣлаютъ энвелопа въ сексту и тотчасъ же передаютъ захваченную шпагу противника своему кинжалу въ лѣвую руку, который отводитъ шпагу влево, какъ говорилось въ предыдущемъ примѣрѣ.

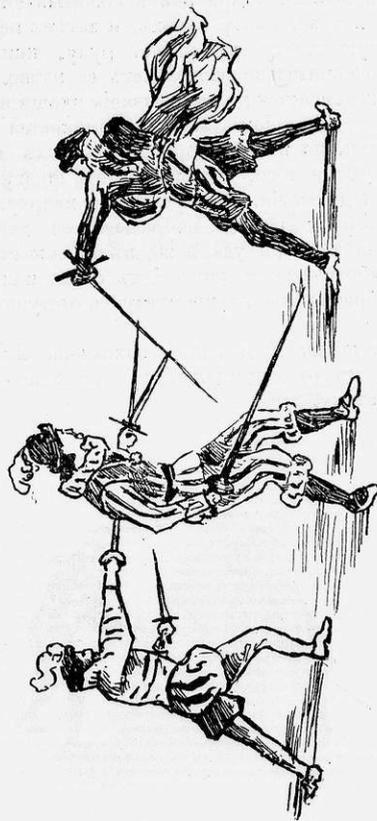
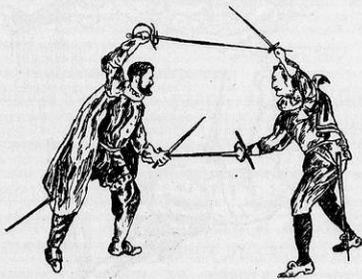


Рис. 22. XVI вѣкъ (эпоха Генриха III) Шпага, кинжалъ и плащъ.

При нанесеніи удара внизъ захватываютъ шпагу приѣмомъ круазе, снизу вверхъ, и затѣмъ передаютъ захваченную шпагу въ лѣвую руку, кинжалъ въ которой окончательно отстраняетъ ее влѣво.

Что же касается до накидыванія плаща на шпагу противника, то приѣмъ этотъ примѣняется больше для защиты, но въ нѣкоторыхъ случаяхъ плащѣмъ пользуются для того, чтобы запутать шпагу противника и ея движенія. При ударѣ въ кварту, т. е. въ лѣвую сторону плащъ набрасывается движениѣмъ справа налево. При ударѣ же въ правую сторону— плащъ набрасывается движениѣмъ слѣва направо. Во время набрасыванія плаща слѣдуетъ отступать лѣвой ногой.

Когда шпага противника захвачена кинжаломъ или плащѣмъ, то защищающійся немедленно переходитъ въ атаку.



СЦЕНИЧЕСКОЕ ФЕХТОВАНІЕ НА САБЛЯХЪ.



Общее понятіе.

Задача сценическаго фехтованія на сабляхъ представляется нашему вниманію менѣе трудной послѣ того, какъ артистъ хорошо ознакомится съ фехтованіемъ на шпагахъ. Общія замѣчанія, которыя можно было бы сдѣлать въ отношеніи сабельной схватки, не будутъ, конечно, касаться главныхъ и основныхъ положеній, установленныхъ въ предыдущемъ отдѣлѣ. Измѣненія коснутся только деталей. Такъ, бой на сабляхъ долженъ быть изображаемъ на сценѣ такимъ, какимъ онъ бываетъ въ жизни, т. е. не спортивнымъ классическимъ, эспадроннымъ а житейски практическимъ, т. е. не сложнымъ а простымъ. Для ознакомленія съ первымъ фехтованіемъ отсылаю интересующахся къ специальному руководству, для второго—теорія сведена школою сценическаго фехтованія къ основнымъ наиболѣе характернымъ и простымъ ударамъ и защитамъ.

Предварительныя положенія, боевая позиція, фехтовальные шаги.

Для сценическаго фехтованія на сабляхъ рекомендуется примѣнять тѣ же предварительныя положенія, что были описаны для фехтованія на шпагахъ. Боевая позиція, шаги впередъ и назадъ, выпадъ—остаются также тѣми же. Перемѣна начинается съ ангажемента.

Ангажементъ.

Изъ всѣхъ ангажементовъ, указанныхъ въ предыдущемъ отдѣлѣ, слѣдуетъ примѣнять въ сабельномъ фехтованіи лишь ангажементъ въ терцію. Только этотъ ангажементъ берется нѣсколько выше, чѣмъ для шпаги. Положеніе вооруженной руки въ этомъ ангажементѣ яснѣе всего видно на рисункѣ № 11 боевая позиція, но какъ я упомянулъ только что берется нѣсколько выше.



Удары.

Сабельные удары исполняются посредствомъ размаховъ, потому что при такихъ движеніяхъ клинокъ сабли легче всего выполняетъ свое назначеніе рубить. Ударъ получаетъ громадную силу вслѣдствіе инерціи движенія и не останавливается на одномъ мѣстѣ, на одной точкѣ лезвія. Размахъ заставляеть лезвіе скользя вѣсми своими точками по мѣсту сопротивленія. Отъ этого получается то, что сабельнымъ размахомъ перерѣываются въ моментъ такіе предметы, которые трудно разрѣзать обыкновеннымъ способомъ. Размахи бываютъ горизонтальные и вертикальные. Горизонтальные дѣлаются слѣва направо и справа налѣво. Вертикальные, боковые, исполняются сверху внизъ. Хотя всѣ сабельные удары сопутствуемы бываютъ размахомъ, но есть одинъ ударъ, который походитъ на ударъ шпаги и исполняется безъ размаха.

Ударовъ на сабляхъ школа приводитъ для сцены четыре: прима, секунда, терція и кварта.

Ударъ примъ наносится по головѣ сверху.

- „ секунда, колющій наносится въ грудь.
- „ терція—по правой сторонѣ головы или шеи.
- „ кварта—по лѣвой сторонѣ головы или шеи.

Для исполненія горизонтальнаго размаха, напри- мѣръ, при ударѣ кварта, вооруженную руку помѣщаютъ надъ головой, кисть въ положеніи терціи, пронація. Для удара перемѣщаютъ руку такъ, чтобы сабля описала горизонтальный кругъ надъ головой. Кисть руки во время движенія слѣва направо ставить въ положеніе супинаціи.

Горизонтальный размахъ направо начинается съ положенія руки супинація и оканчивается положенія пронація. Подобнымъ размахомъ наносится напри- мѣръ ударъ терція.

Вооруженная рука помѣщается для размаховъ высоко надъ головой.

Для вертикальнаго размаха вооруженную руку переносить немного за плечо, правое или лѣвое, и съ этого положенія рубить, начиная движеніе сверху внизъ. Остріе сабли должно быть, конечно, обращено въ сторону удара.



Рис. 24. Выпадъ.



Рис. 26. „Прямь-оборотная“.

Защита секунда. Съ ангажемента въ терцію опускають кончикъ сабли внизъ за саблю противника, старающагося нанести колющій ударъ, — затѣмъ движеніемъ круазе-секунда *) отстраняють саблю противника вправо внизъ. На колющій ударъ можно брать еще защиту кварта, если колющій ударъ не наносится особенно низко.

Защита терція. Положеніе фехтующагося въ боевой позиціи съ ангажемента въ терцію само по

*) Тотъ же самый приемъ, что указавъ былъ для шпаги.

себѣ уже выражаетъ эту защиту: удары отбиваются какъ на шпагахъ, только съ большей силой.

Защита терція оборотная. Исполняется поворотомъ кисти руки вправо, пальцами вверхъ и одновременнымъ поднятіемъ вооруженной руки кверху, нѣсколько выше головы и впередъ. Рука находится сбоку, направо. Кончикъ сабли опущенъ такъ, чтобы сабля составляла съ рукою острый уголъ. См. рис. 27.



Рис. 27. „Терція-оборотная“.

Защита кварта. Исполняется поворотомъ кисти вооруженной руки навстрѣчу удара, т. е. движе-

нием изъ терція въ кварту. Рука нѣсколько выше обыкновенной кварты на шпагахъ.



Рис. 28. Защита „Кварты оборотная“.

Защита кварта оборотная. Для исполненія слѣдуетъ опустить кончикъ сабли внизъ, поворачивая въ то же время кисть ногтями пальцевъ вверхъ и поднимая согнутый локоть движеніемъ влѣво. Рукоять находится какъ разъ надъ головой. Левіе навстрѣчу удара. Сабля съ корпусомъ образуютъ нѣкоторый уголъ. См. рис. 28.

Отвѣтные удары.

Послѣ защиты прима и прима-оборотная дѣлаютъ тотчасъ же отвѣтные удары, сливая два движенія— защиты и отвѣта,—въ одно. Хотя образующееся положеніе позволяетъ рубить плечо противника, но принято рубить голову, т. е. съ защиты терція и кварты наносятъ ударъ примъ. Рубка плеча очень эффектный ударъ и носитъ свое специальное названіе бандероль. Этимъ ударомъ какъ бы желаютъ перерубить противника по діагонали, начиная съ лѣваго плеча. Противъ удара бандероль берутъ защиту примъ или кварту—оборотную. Послѣдняя лучше.

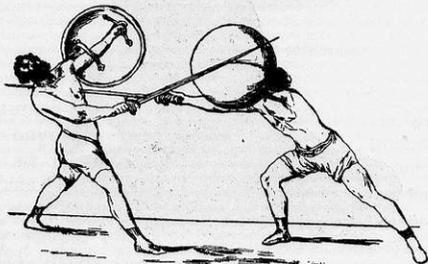


Исполняются отвѣтные удары такъ же, какъ и удары атаки—розмахомъ, но розмахъ въ отвѣтахъ долженъ быть короче.

Въ сценическомъ фехтованіи слѣдуетъ больше примѣнять контръ-отвѣты, потому что эти приемы создаютъ иллюзію горячаго боя. Что же касается до описанія контръ-отвѣтовъ, то общая схема ихъ такова же, что и данная для боя на шпагахъ. Поэтому артистъ, усвоившій начала боя на шпагахъ не нуждается уже въ урокахъ.

Бой на мечахъ.

Бой этотъ ведется по школъ фехтованія на сабляхъ. Если фехтующійся имѣетъ щитъ, то щитъ этотъ примѣняется въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ слѣдуетъ брать головныя защиты. Такимъ образомъ, головныя защиты берутся щитомъ.



Бой на ножахъ (наваха).

Несмотря на кажущуюся для перваго взгляда бѣдность оружія и приемовъ,—бой на ножахъ принадлежитъ къ числу наиболее заинтересовывающихъ зрителя. Причиной здѣсь служитъ легко-доступная пластика и ясность замысловъ борьбы. Однако, простотою не слѣдуетъ злоупотреблять и нужно очень опасаться, чтобы воспроизводимый на сценѣ бой не



Рис. 30. Предварительное положеніе или вызовъ.

походилъ на тѣ пѣтушινные скачки и наскоки, которые дѣлаются во время боя на ножжахъ парижскими апашами и испанскими бродягами.

Нижеслѣдующій рисунокъ показываетъ позицію, предшествующую боевой позиціи. Это своего рода предварительное положеніе въ боѣ на ножжахъ. Позицію эту иначе можно было бы назвать подготовкой или вызовомъ на бой. См. рис. 30.



Рис. 31. Боевая позиція.

Рисунокъ 31 изображаетъ ту боевую позицію, въ которую переходятъ изъ предварительнаго положенія, показаннаго на предыдущемъ рисункѣ, слѣ-

дующимъ образомъ: отступаютъ правой ногой назадъ, дѣлая при этомъ поворотъ на право. Послѣ этого слѣдуетъ наступленіе.

Наступленіе производится осторожными шагами влѣво или вправо, смотря по тому, куда задуманъ ударъ. Шаги служатъ кромѣ наступленія еще и для того, чтобы поддерживать между противниками должное разстояніе и предупреждать всякія неожиданности. Шаги поэтому дѣлаются въ сторону противоположную той, которая принята противникомъ для наступленія. См. рис. 32.



Рис. 32. Шаги въ сторону наступленія и выжиданія.

У д а р ы.

Удары обыкновенно наносятся съ быстрымъ прыжкомъ, который дѣлается или впередъ, или вправо, или влѣво.

Ударовъ всего четыре: примъ, секунда, терція, кварта.

Ударъ примъ исполняется движеніемъ ножа сверху внизъ, въ верхнюю часть тѣла. На рисункѣ этотъ ударъ понятенъ и безъ объясненій. (См. рис. 33).



Рис. 33. Ударъ Примъ и защита.

Секунда наносится въ правый бокъ. Движеніе ножа идетъ слѣва направо. (См. рис. 34).



Рис. 34. Ударъ Секунда и защита.

Терція—больше отвѣтный ударъ. Послѣ того какъ нападеніе противника было отбито, поворачиваются на правой ногѣ приблизительно на три четверти круга (лѣвая нога заносится при этомъ назадъ), и затѣмъ движеніемъ ножа слѣва направо наносятъ ударъ противнику въ область груди, вверхъ или внизъ, въ лѣвую сторону тѣла. Ударъ терцію можно примѣнить какъ остановку, но тогда атака противника уже не отбивается, а просто дѣлается описанный поворотъ на правой ногѣ. (См. рис. 35).



Рис. 35. Ударъ Терція и защита.

Ударъ кварта наносится при тѣхъ же обстоятельствахъ, что и ударъ терція, только повсроть дѣлается не на правой ногѣ, а на лѣвой. Ножемъ бьютъ въ правую сторону тѣла. (См. рис. 36).



Рис. 36. Ударъ Кварта и защита.

З а щ и т ы

Защиты посятъ тѣ же названія, что и удары. Исполняются онѣ слѣдующимъ образомъ.

Защита прямъ имѣеть три способа. Первый—отраженіе ударовъ вооруженной рукой, т.е. вооруженная рука идетъ на встрѣчу руки противника и становится такъ, чтобы быть поперекъ этой руки, чѣмъ и парализуется ударъ. (См. рис. 33).

Второй способъ защиты прямъ заключается въ томъ, что ударъ принимается на плащъ, который наматывается обыкновенно передъ боемъ на лѣвую руку. (См. рис. 35).

Третий способ примь исполняется посредством перемьны мьста, т.-е. переходомъ вправо впередъ, закрываясь плащемъ. Этотъ способъ, конечно, самый легкій. Перемьна мьста дьлается посредствомъ прыжка.

Защита секунда исполняется также, какъ и первый способъ примы, т.-е. вооруженной рукой, которая движеніемъ сверху внизъ ложится поперекъ атакующей руки и отводитъ ее вправо внизъ. (См. рис. 34). Эта защита исполняется также прыжкомъ влѣво и впередъ.

Защита терція исполняется лѣвой рукой. Намотанный на ней плащъ подставляютъ подъ ударъ, который противникъ направляетъ въ лѣвую часть вашей груди. Отличіе этой защиты отъ второго способа защиты примь заключается въ томъ, что защита сопровождается движеніемъ правой ноги впередъ и въ сторону направо. При этомъ отвѣчаютъ обыкновенно ударомъ примь или терціей.

Защита кварта, такъ же, какъ и предыдущая, исполняется лѣвой рукой, но правая нога при этомъ идетъ въ сторону назадъ.



МУЗЫКА ДУЭЛЕЙ.



**Общая замечания къ дуэльнымъ сценамъ изъ оперы:
„Фаустъ“, „Гугеноты“, „Кармень“.**

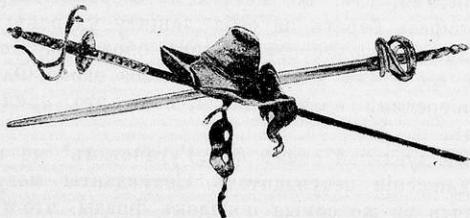
При составленіи дуэльной сцены къ „Фаусту“ не принято было во вниманіе постоянное совместное съ Фаустомъ участіе Мефистофеля, и дуэль составлена только для двухъ лицъ. Причиной этому служить то обнаруженное практикою обстоятельство, что басы, обыкновенно являются на сценѣ самымъ консперативнымъ элементомъ. Поэтому составить дуэль для трехъ лицъ значило-бы сдѣлать совершенно неисполнимую сцену. Между тѣмъ какъ на самомъ дѣлѣ дуэль въ оперѣ „Фаустъ“ должна вестись тремя лицами, т.-к. по Гете и по словамъ оперы Мефистофель беретъ на себя защиту ударовъ, представляя атаку Фаусту. Такимъ образомъ, Мефистофель все время долженъ держаться около Фауста, а не посрединѣ сражающихся, какъ это принято на сценѣ.

Въ дуэльной сценѣ къ „Гугенотамъ“ не показаны движенія секундантовъ. Секунданты могутъ исполнять тѣ же самыя порядки фразы, что и фразы главныхъ дуэлистовъ, только измѣнивъ порядокъ, т.-е. вмѣсто первой исполнять третью, вмѣсто третьей—первую.

Дуэль въ „Кармень“ должна вестись стремительно и бурно. Музыка написана такъ удачно, что болѣе выигрышнаго мѣста и представить себѣ нельзя. Только послѣ дѣйствительно сильнаго впечатлѣнія отъ схватки зритель въ состояніи воспринять замѣчательныя фразы спасеннаго торредора. Кармень должна во время остановить ударъ Хозе, а не дѣ-

лать такъ, какъ дѣлается обыкновенно: Хозе и тор-
реодоръ стоятъ нѣсколько мгновений въ повѣ.

Вообще художественность исполненія требуетъ
отъ артиста и режиссера напряженія всѣхъ умствен-
ныхъ и физическихъ силъ, а не одного только ум-
ствованія, какъ бы исказить автора подъ видомъ
того, что одно лишнее, а другое длинно. Сцена
должна давать полное художественное впечатлѣнiе,
и это дѣло публики отсюда уже судить, что лишнее,
а что—нѣтъ.



Фаустъ.

Сцена дуэли.

муз. Гуно

III актъ.

Фаустъ-Валентинъ Мефистофель.

Му - за - до Чув.. Стрелочкаго шлага.
въ мноту

В. угрож. прам. удар. Ф. отбив. четвертой и отбив. прам. удар. В.
отбив. кварт. в удар. прам. Ф. заци. кварт., дѣя. круже въ секунду. Расколзас и снова скрочи
кнотъ шлага.

ff *fp*

В утробе переносимы. Ф. защ. терция и отс. секунду. В. отбав. секунду и дъя. прам. ударь Ф. защ. кварта и круто въ секунду.

Расстогая и слова сращивать шпата.

ff sf

В утробе прам. ударь Ф. защ. кварта и отс прам В. защ. кварта и ударь. септима. Ф. защ. септима и отс. прам. В. защ. кварту и круто въ секунду и перейти въ прам. Меф. защ. терция сверху. Ф. выпрямляеть вооруж. руку вверх.

ff

В. негнётся на шпату Фауста и ударить. Вотъ ты нынъ немцъ-рой не жидов и жи

ff

Tempo moderato

Буреноты 3^я актин

Сцены дуэлей. муз. Менцербера.

Сверху шпата въ секунду С-Три прямой ударь Фаусту защ. прам и отбавъ секунда.

sf

Allegro vivace

С-Три защ. секунда и прамой ударь Фаусту защ. кварта и отбавъ прамой сращивающияся)

sf

мож по расчотприте, сколь ко верте ира? кто та

С.-Тори Секст Анвлёна передает ипсил при приближен на киноткала и прямой удар Дуэль зам прили Тасолотел (срошко отажа ипсил)

ки е? кто таиндеть? скд

С.-Тори прямой удар. Дуэль зам киноткалом и удар прили

жи те ре го зреть на го

С.-Тори зам Квинту Дуэль отступают.

вамс, тот зреть не - та емь
сросе

Срелу в квинту(штану) Дуэль перенос С.-Тори зам Секст анвлёна в терцию и удар в септиму

то ви му?

Дуэль зам септиму по С.-Тори переход в ирми Дуэль анвлёна сексту рас передоми ипсил на киноткала и ответ прямо

о у жас во ро ланство
вострый зреть

С.-Тори зам киноткалом и ответ терции Дуэль зам киноткалом

по во напаша су-ге-но-зи на ка-то-му ка

Сирену итапи во секунду С-Тори прямой удар Пауль замц
прими и ответь секунды

затис и ус мн-ни е-во-ну-ди

С-Тори замц секунда и прямой удар Пауль замц Квирта
и ответь прямо

томс мн-ни кто

С-Тори замц. Кинжалом и ответь Септими. Пауль замц
септими и ответь прямо

во-ру-бу-во-са-за-мн-ни

С-Тори Сирену анбвсн перепада итапи противника на
кинжал и прямой удар Пауль замц, прими Паско-стел
Качи Нарки и секунда-Рис. во

ис-мн-на-во-те

Сиренуваот итапи во секунду Пауль прямой удар С-Тори
замцтотн терция поднимает итапу вверх и наступая на
вой ногой одновременно поддерживая своим кинжалом ита-
пу противника освобождает свое итап понести удар Прими
Пауль отбивает кинжалом С-Тори прыгает шаг вперед пра-
вой ногой или затруждает Паулю освободит свое итапу,
становясь вплотную к нему. При появлении договорщиков
С-Тори отскакивает в сторону. Пауль и его секунда отбива-
ли отступают за кинжал

Кармень. Бой на ножахъ.

муз. Бизе.
III актъ.

Лу Лу становится в стойку. *оба* шаг влево прыжок вперед и удар прии. *де* руку прии. *оба* прыбе назад.

tutti forza

оба шаг влево шаг влево и удар селуца *де* руку селуца *оба* прыбе назад.

оба шаг влево *де* шаг вперед и удар прии. *де* руку, терцу ответ прии. *де* руку прии. перемах со скрещен. назад.

оба шаг вправо и шаг вперед *де* удар прии. *де* руку, терцу и руку терцу ответ прии. *де* руку прии.

ОНОГОКИБЕ

ff нажимает на водружен руку *де* которая подается вправо вниз при обратном движении сопоставления нож. *де* ложится и залам удар прии.

Red. Кар. Мень, удерживая руку

По стой простой Ло *де*

collo voce

Заключение.

Передавъ обществу мой опытъ въ вопросѣ о сценическомъ фехтованіи, не могу не обратить вниманія читателей еще на одну обнаружившуюся для меня подробность, подробность, можно сказать краеугольную, именно — на недостатокъ преподаванія фехтованія въ консерваторіяхъ и театральныхъ школахъ. Практика занятій съ артистами показала мнѣ, что преподаваніе фехтованія въ школахъ не оставляетъ ни малѣйшаго слѣда въ ученикахъ. То незначительное время, которое удѣляется въ училищахъ фехтованію, даетъ себя знать какъ разъ именно на сценѣ. И это не только по отношенію къ оружію. Фехтованіе, какъ извѣстно, развиваетъ въ человѣкѣ пластику, свободу и легкость движеній и искореняетъ дурныя привычки въ жестахъ и манерѣ держать себя. Вотъ этими всего болѣе вредящими артисту сторонами физическаго развитія школы свѣршенно пренебрегаютъ, и ученики долго остаются въ совершенномъ порабощеніи у порока.

Поэтому я снова, какъ и въ прежнихъ моихъ трудахъ, настаиваю на томъ, чтобы школы удѣляли фехтованію больше времени. Этотъ расходъ вознаграждаетъ сторицею даже во время школьнаго обученія, не говоря уже о работѣ на сценѣ.

И если бы, наконецъ, мечта моя исполнилась и фехтованіе въ театральныхъ школахъ стало бы на должную высоту, то къ послѣднему курсу можно было бы прибавить и изученіе сценическаго фехтованія. Это значительно облегчило бы работу режиссеровъ, и актеру оставалось бы только вспоминать пройденное въ школахъ.

КОСТЮМЕРНАЯ ОПЕРЫ С. И. ЗИМИНА.

ПРИНИМАЮТСЯ
ЗАКАЗЫ
НА КОСТЮМЫ.
ПРОКАМ
КОСТЮМОВ
КОСТЮМЫ
ИСПОЛНЯЮТСЯ
ПО
ЭКИЗАМ
ХУДЕЖНИКОВ
ОПЕРЫ
И
ПОД ИХ
ЛИЧНЫМ
НАБЛЮДЕНІЕМ



КУЗНЕЦКІЙ ПЕР.,
д. СОЛОДОВНИКОВА
(3-й этажъ). —
ЗАКАЗЫ ПРИНИМАЮТСЯ
КАКЪ ВЪ КОНТОРѢ
ТЕАТРА,
ТАКЪ И ВЪ МАСТЕРСКОЙ.

А ТАКЖЕ ИСПОЛНЯЮТСЯ ПО РИСУНКАМ ЗАКАЗЧИКОВ.
ЗАВѢДУЮЩИИ
МАСТЕРСКИМИ МУЖСКОЮ П. Е. ЯКУБОВЪ.
ЖЕНСКОЮ И. М. СЛАВЦОВА.