

С. В. Мишенев

## КЛАССИЧЕСКОЕ И ПОСТАНОВОЧНОЕ ФЕХТОВАНИЕ. ИСТОРИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ СОВМЕЩЕНИЯ В МЕТОДИКЕ ОБУЧЕНИЯ АКТЕРОВ

В настоящее время предмет «сценическое фехтование» входит в программу курса пластической выразительности и носит вспомогательный характер. Зачастую это боевое искусство преподают именно специалисты по пластике, не имеющие ни специального образования, ни специальных знаний в области фехтования. Однако, когда актер театра или кино сталкивается с необходимостью исполнения фехтовальной сцены, навыки и умения, которые он сумел приобрести в своем учебном заведении, выходят на первый план. А если учитывать возрастающее значение зрелищной составляющей в актерском искусстве, то стоит признать, что роль сценического фехтования в современном мире нуждается в некоторой переоценке.

Официальная история постановочного (сценического) фехтования началась в России в 1910 г. одновременно с изданием первого русского учебника сценического фехтования. Автор этого труда — потомственный французский фехтмейстер на русской службе Александр Люгар — был выдающимся учителем и практиком французской классической школы, преподававшим все наиболее актуальные виды фехтования своего времени — саблю, рапиру, штык, а также приемы боя саблями против противника, вооруженного штыком. По всем видам фехтования в первое десятилетие XX в. он издал собственные учебники. В 1903 г. увидела свет его первая книга «Руководство классического фехтования на рапирах французской школы» [1] (в 1910 г. в Санкт-Петербурге она была дополнена и переиздана). Сразу после этого были опубликованы «Руководство классического фехтования на эспадронах французской школы» [2], «Фехтование на штыках» [3] и, спустя небольшое время, «Пособие военным инструкторам для преподавания штыкового боя в войсках по системе, принятой на офицерских фехтовальных курсах М.гр. корпуса» [4]. Своеобразным обобщенным итогом этих трудов стала книга «Практическое фехтование на шпагах, саблях и штыках» [5].

В 1909 г. фехтовальная карьера Люгара неожиданно сделала резкий поворот. Известный театральный деятель Сергей Иванович Зимин пригласил его в свою оперу для постановок батальных сцен<sup>1</sup>, которых, как известно, в оперном репертуаре достаточно много.

Опера С. И. Зимина регулярно обращалась к новому репертуару, незнакомому русской сцене, а также славилась своим новаторским подходом к решению творческих задач. В этом смысле приглашение к сотрудничеству профессионального бойца и учителя фехтования вполне соответствовало традициям молодого театра.

---

*Мишенев Сергей Викторович*, ст. преп., Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: smishenev@mail.ru

<sup>1</sup> На самом деле точная дата приглашения Люгара для работы в театре неизвестна. Но в предисловии к своему учебнику он пишет: «Пробыв год в среде постановочного состава оперы С. И. Зимина <...> я пришел к убеждению о необходимости занести весь опыт <...> на страницы предлагаемого руководства» [6, с. 3]. Поскольку первое издание вышло в 1910 г., я делаю вывод о том, что работа в опере началась в 1909 г.

© С. В. Мишенев, 2013

Казалось, Люгар, пришедший, образно говоря, прямо с поля боя, мог предложить сцене лишь прикладную фехтовальную классику. Однако фехтмейстер проявил настоящую творческую активность, более того, он выступил против безоговорочной доминанты классики в театральном мире. Он обратил внимание на то, что актеры в большинстве своем знакомы лишь с фехтованием классическим. Причем даже те из них, которые действительно хорошо фехтуют, не вполне способны использовать свои навыки на сцене. «...В настоящее время театральный вопрос о фехтовании на сцене находится в очень первичной стадии своего развития, между тем как понятие о фехтовании свойственно большинству интеллигенции» [6, с. 5].

Таким образом, с приходом Александра Люгара в театр сценическому фехтованию предстояло сделать лишь самые первые шаги. Достаточно сказать, что и сам термин «сценическое фехтование» ввел в употребление именно Люгар. Результатом этих первых шагов стал новый учебник «Школа сценического фехтования на шпагах, шпагах с кинжалами, саблях и бой на ножах». Изданный в 1910 г., он оказался настолько востребованным, что практически сразу (в этом же году) выдержал второе издание.

Основная идея Люгара — отделение классического фехтования от театральной практики — на тот момент действительно была передовой. «...Многие приписывают классическому фехтованию еще и другую цель. Именно, существует мнение, что фехтование это помогает, будто бы, артисту изображать тех действующих лиц, которые на сцене должны быть вооружены. Но такое убеждение чрезвычайно ошибочно, потому что на самом деле классическое фехтование не может быть полезно для специальных целей, выдвигаемых театральным искусством и требованиями новейшей эстетики. По крайней мере относительно большей части этих требований» [6, с. 7]. Создание нового предмета — сценического фехтования — оказалось насущной необходимостью, с которой Люгар вполне профессионально справился. Он рекомендовал принять классическое фехтование как базовую форму, с тем чтобы на последнем курсе учебного заведения, обладая хорошей технической базой и знаниями об особенностях реального боя, студенты могли уже специализироваться в области сценического фехтования: «И если бы, наконец, мечта моя исполнилась и фехтование в театральных школах стало бы на должную высоту, то к последнему курсу можно было бы прибавить и изучение сценического фехтования» [6, с. 98].

По замыслу Люгара, именно так должно было возникнуть необходимое гармоничное соотношение прикладного и сценического фехтования в методике обучения актера. В результате выпускники такого курса, исполняя фехтовальную сцену, могли оперировать приемами сценического боя, опираясь в своей игре на физическую и эмоциональную память бойца и двигательный навык реальной, прикладной техники. Интересно, что именно в это время К. С. Станиславский как раз работал над своей системой, одной из основных составляющих которой также стали *память* актера, обращение к реально пережитому опыту.

К сожалению, эта деятельность автора не получила дальнейшего заметного развития. В последующие годы опера С. И. Зимина фактически перестала существовать, а сам Александр Люгар, вероятно, вернулся к более актуальному на тот момент прикладному фехтованию.

Следующей заметной вехой в области развития этого искусства стало издание в 1948 г. «Сценического фехтования» Ивана Эдмундовича Коха [7]. Ввиду совершенной уникальности этого труда — он стал первым и единственным учебником сце-

нического фехтования в СССР — сценическое фехтование И.Э.Коха было принято повсеместно в качестве определенного эталона. Несмотря на периодическое появление новых лидеров и идей в этой области (оружиевед Леонид Ильич Тарасюк, театральный педагог Борис Аркадьевич Немировский, каскадер и постановщик трюков Николай Николаевич Ващилин, спортсмен и каскадер Владимир Яковлевич Баллон и некоторые другие специалисты), по Коху работали практически все советские театральные вузы.

Между тем, создавая свою программу, Иван Эдмундович преследовал, скорее всего, совершенно иные цели. Стоит обратить внимание на тот факт, что послевоенное поколение студентов, с которыми он начал работать, нуждалось в оперативном и довольно простом методическом пособии, которое позволяло бы в короткие сроки сформировать навык элементарного и универсального сценического боевого взаимодействия. И.Э.Кох фактически создал азбуку сценического фехтования, учебник для первого класса, изложив самые основные законы фехтовальной грамоты. Вряд ли он сам позиционировал свой труд как завершённую, исчерпывающую энциклопедию. Например, следующая его книга, «Основы сценического движения» [8], значительно превосходит «Сценическое фехтование» и по объёму исторического материала, и по многообразию педагогических приемов, и по методической оснащённости.

Главными же особенностями работы И.Э.Коха (в сравнении с учебником Люгара) стали отчетливая адаптация сценической школы к нуждам студентов, не имеющих опыта классического фехтования, и решительный отказ от практического (прикладного) навыка в пользу сценического изображения. «Спортивные фехтовальные движения при постановке исторических спектаклей оказались совершенно непригодными» [7, с.11], — повторяет он истину, констатированную ещё Люгаром. Однако решение, которое принял Кох, оказалось противоположным позиции его предшественника. Если основатель российской сценической школы беспокоился о том, что актёры имеют приличное представление о классическом фехтовании, а некоторые даже фехтуют, но не могут изобразить это на сцене, предлагая разделить обучение на прикладную и сценическую часть, то советский мастер решительно отказался от прикладной составляющей в методике обучения актёра.

В середине XX в. место классического фехтования заняло более условное, спортивное. В то время оно продолжало сохранять в себе большинство *внутренних* признаков вооружённого единоборства — борьбу идей, эмоций, инициатив, ритмов, опыт общения с противником... Это же констатируют ведущие советские спортивные педагоги: «Спортивное фехтование в наше время утратило непосредственное прикладное значение, так как движения фехтовальщика не имеют прямой связи с боевыми и трудовыми движениями, а спортивное оружие мало похоже на боевое.

Однако способность к выполнению разнообразных точных движений в часто меняющейся обстановке тренировки и боя, необходимость осуществлять свои замыслы в борьбе с помощью оружия вполне заслуживают того, чтобы характеризовать фехтование как вид спорта, дающий ценные прикладные навыки и умения...» [9, с.7]. Иван Эдмундович Кох, ориентировавшийся в первую очередь на формирование у студентов стойкого и безопасного двигательного навыка, провозгласил совершенную непригодность фехтовального спорта в актёрской учебной практике: «...Ясно, что существующее в настоящее время в большинстве театральных школ спортивное фехтование никак не разрешает подлинных задач фехтования на сцене...» [7, с.10].

В результате деятельности И. Э. Коха сценическое фехтование как самостоятельный вид признали и спортивные учебники. В 1967 г. заслуженный мастер спорта СССР Константин Трофимович Булочко публикует собственную классификацию видов фехтования [10, с. 8], где четвертым видом (после спортивного международного, национального и спортивно-прикладного фехтования) он называет сценическое фехтование. Причем К. Т. Булочко обращает внимание на тот факт, что проводится оно «на историческом холодном оружии», которое подразделяется на колющее, рубящее и колюще-рубящее. В последних двух случаях — с применением средств защиты.

Предмет, который создал И. Э. Кох, подразумевал исключительно доверительное изучение наборов фехтовальных приемов студентами, с использованием собственного воображения при исполнении готовых фехтовальных партитур, т. е. без учета памяти бойца. А это, в свою очередь, привело к тому, что программа сценического фехтования Коха, базирующаяся на стройной системе Школы (Школа фехтования выделена автором в особую, начальную главу), привнесшая значительную ясность в вопросы техники, систематизации и классификации приемов, с точки зрения подлинности внутреннего действия понесла заметные потери. На мой взгляд, именно отказ от памяти бойца отдалил (правильнее сказать, поставил особняком) эту методику от многих прогрессивных достижений в области актерского искусства своего времени. Прежде всего от достижений системы К. С. Станиславского.

Стоит отметить, что идея доверительного изучения без проверки собственным навыком индивидуального урока, свободного поединка или соревнования в принципе может работать достаточно эффективно. Но только при одном решающем условии: педагог такой системы должен иметь собственный прикладной опыт. Именно так и было в практике Ивана Эдмундовича Коха. Будучи фехтовальщиком высокой квалификации (Кох неоднократно становился призером и чемпионом Ленинграда на рапирах и шпагах, трижды — призером чемпионатов СССР, а также изучал и преподавал боевое фехтование, в частности штык), он умел обучить своих студентов, корректируя и наполняя их фехтовальную технику своим опытом и памятью. Таким образом, его система, по большому счету, готовила не преподавателей, а исполнителей, и была лишена эффекта самовоспроизведения. Впрочем, вероятно, в то время это не противоречило идее ее создания.

К настоящему времени обе школы сценического фехтования — Александра Люгара и Ивана Эдмундовича Коха — уже не занимают доминирующих позиций в Российских театральные вузах. Первая действительно устарела. Современное общество крайне далеко от тех реалий физического воспитания, которые сопровождали жизнь студента сто лет назад. И прежде всего потому, что современный абитуриент, приходя в вуз из школы, в подавляющем большинстве случаев не имеет никакого представления о фехтовании. Ни о сценическом, ни о классическом, ни даже о спортивном.

Со школой Коха все не так однозначно. Сказать, что она устарела, по нашему мнению, несколько неправильно. Ведь она была актуальна для *своего времени* и создавалась не ради консервации элементарных техник, а для дальнейшего долгого, глубокого и всестороннего развития. Именно такое развитие, судя по всему, должно было бесконечно продлевать жизнь коховской системы сценического фехтования. Однако развития не произошло. Изданные за последние годы учебники [11–13] представляют собой лишь более пространную передачу уже изложенного материала и, на наш взгляд, не отвечают ни требованиям современного творчества, ни требованиям прогресса в целом.

Между тем тот факт, что такие требования существуют, что они действительно актуальны, не вызывает сомнений.

Например, совершенно очевидно, что сценическое фехтование уже давно перестало быть сценическим в прямом смысле этого слова. И если в 40-е годы XX в. действительно можно было выдвинуть концепцию сцены в качестве главенствующей, то сегодня с ней будет успешно конкурировать как минимум еще одна реальность — реальность кино. Причем кино современного. Предлагая собственные выразительные возможности, это искусство требует новых художественных идей и технологических навыков, которые далеко выходят за пределы старинных театральных законов. Но ясной концепции новых условий существования фехтования в новых учебниках нет. Отсутствуют также классификации видов фехтования и фехтовального оружия, необходимые определения, адекватная терминология, систематизация постановочных боев, элементы современных методик, эксперимент, поиск, новизна. Отсутствуют многие другие признаки *развивающейся* творческой дисциплины.

Кроме того, новые учебники сценического фехтования совершенно обходят стороной (или преподносят на самом примитивном уровне) такой важный пласт фехтовальной культуры, как история вида. Причем в контексте именно фехтования этот предмет явно выходит за пределы теоретических знаний, претендуя на широкие возможности практического (в кино или в театре) воплощения. И если Кох, создавая свою программу, вполне мог опираться на некий фехтовальный классицизм, на набор обобщенных универсальных техник, то особенности сегодняшней зрелищной культуры и искушенность современного зрителя запросто могут потребовать от постановщика или исполнителя совершенно неожиданного объема специальных знаний и навыков. И эти знания касаются не только исторических стилей боя, но и многочисленных национальных школ, исчезнувших, исчезающих или существующих ныне.

Но самое главное — то, что новые учебники так и не изучили, не раскрыли потенциальные возможности методикой, о сущности которой писал еще Люгар и от которой отказался Кох. Речь идет о синтетической методике, объединяющей выразительные достоинства постановочного фехтования и правдивость подлинной, прикладной классики.

Объем и обзорный характер нашей статьи не предполагают детального анализа такого синтеза. Однако даже поверхностный, беглый осмотр убеждает в очевидном его превосходстве перед старыми (устаревшими) методиками и, как следствие, в необходимости серьезного изучения и последующего внедрения в практику театральных вузов.

Приведем лишь несколько примеров.

1. Практика прикладного классического фехтования создает у будущих актеров набор правильных двигательных и, главное, эмоциональных стереотипов. Работая над постановочным поединком, актер в поиске точного внутреннего действия сможет опираться не на фантазию, а на собственный опыт, *память*, «свои собственные пережитые чувства и мысли» [8, с. 250], что позволит воплотить один из ключевых элементов системы К. С. Станиславского в сценическом поединке.

2. Индивидуальный боевой опыт поможет актеру практически изучить приемы фехтования. Практически осваивая фехтовальную технику, актер самостоятельно определит подлинные составляющие в собственных макро- и микродвижениях, безошибочно отделив их от ложных, выдуманных «фехтовальноподобных» изображений.

Правильный навык при этом коснется всего содержания курса, начиная с точного, мастерского удержания оружия и заканчивая позициями любой сложности.

3. Боевая практика поможет актеру найти правильный двигательный ориентир не только в отдельно взятых технических приемах, но и во всей комбинаторике фехтования. Только боевой опыт способен досконально изучить, прозондировать все реальные возможности движений оружия в бесчисленных комбинациях фехтовальных фраз. Этот уровень освоения техники открывает для исполнительского мастерства совершенно новые горизонты, связанные с дистанционной и темпоритмической борьбой, динамикой, инициативой, волей и многими другими важными для бойца качествами.

4. С вопросами боевой практики тесно связано и понятие скорости. В процессе состязательного поединка учащийся овладевает скоростями, неизвестными большинству актеров. Между тем поединок, исполненный на высокой, приближенной к реальной, скорости, смотрится не только более правдоподобно, но и более выразительно, захватывая зрителя своим контрастным по отношению к остальному действию ритмическим состоянием.

5. Кроме того, практика боя способна раскрывать постановочную фантазию актера, причем исключительно в правильном, правдивом направлении. Работа с противником (вместо привычного для актерского опыта партнера) таит в себе запас специфического вдохновения, являющегося продуктом боевого воодушевления, азарта и позитивной спортивной злости. Некоторые элементы хорошего классического поединка могут в чистом виде перейти в хореографическую партитуру постановочного боя или подтолкнуть постановщика к новой интересной, выразительной и при этом правдоподобной идее.

6. Очевидно, что чрезвычайно важной составляющей прикладной классики выступает искусство защиты. А в актерской практике это напрямую связано с техникой безопасности. Овладевая реальными приемами атаки и защиты, актер обеспечивает себя правильными рефлексам. Бесспорная практическая сторона этого навыка — способность реагировать настоящей защитой на реальную угрозу, которая может возникнуть в сценическом поединке.

7. Искусству защиты в арсенале прикладной классики вторит и искусство атаки, будь то рубящий удар или более опасный укол. Только научив студента наносить удар (укол), мы можем рассчитывать, что он сможет вполне контролировать свое оружие. Эта истина кажется парадоксальной лишь на первый взгляд. Хорошо известно, что спортсмены высокого класса наносят более легкие удары и уколы (как на уроках, так и в боях), чем начинающие бойцы, так как контролируют свое оружие и свои атаки, а заодно и свое эмоциональное состояние.

8. Классическое фехтование уже в процессе традиционного фехтовального обучения (работа на мишени, индивидуальные уроки, упражнения с партнером и монитором) знакомит учащегося с точностью, в частности, с таким особенным явлением, как конструктивная точность. Актер, практикующий классическое фехтование, обладает несравнимо большей точностью, чем тот, кто занимается исключительно сценическим боем. Эта точность вновь адресует нас к актуальным вопросам техники безопасности, качество которой растет пропорционально увеличению точности движений бойцов. Кроме того, высокая точность исполнителей обеспечивает более ясный рисунок боя, добавляя ему специфическую выразительность. Очевидно также, что исполнители, обладающие высокой точностью действий, способны воплощать более сложные двигательные партитуры, расширяя арсенал боевой хореографии.

9. Интересной идейной переключкой оказывается актерское мастерство и такой специфический блок фехтовальной техники, как финт (обман). Известно, что, исполняя ложную атаку или ложную защиту, боец, используя лишь ограниченные демонстрационные возможности приема, способен добиваться настоящей веры и соответствующей реакции своего противника. И это несмотря на то, что сам противник в это же время предельно собран и сосредоточен именно на разделении, дифференциации истинных и ложных действий оппонента. Использование таких мощных возможностей в сценическом бою, несомненно, воздействует и на зрителя, вызывая самое искреннее сопереживание.

10. Наконец, выученный по подобной методике и практикующий ее актер, будучи фехтовальщиком-практиком, вполне способен самостоятельно сохранять и при необходимости передавать свое фехтовальное мастерство следующим поколениям студентов, которые, пропуская полученные знания через фильтр собственной практики, с большой долей вероятности избегут ложных, тупиковых путей в хитросплетениях фехтовальной техники. Или того, что Кох называл Школой фехтования. Таким образом, ценность этой синтетической системы состоит в возможности ее самовоспроизведения, что должно быть свойственно любому полноценному живому организму.

Думаю, что даже одного пункта было бы достаточно, чтобы подумать над разработкой и испытанием элементов этой системы в практике обучения актера. Учитывая тот факт, что таких пунктов мы насчитали десять, ее актуальность представляется еще более насущной.

Интересно было бы также отметить возможные позитивные влияния подобной системы тренировок на практику прикладного фехтования, классического или даже современного спортивного. Подобная возможность тоже совершенно не исследована. Отчасти это происходит потому, что методики спортивного фехтования (по крайней мере отечественного) вообще не отличаются подвижностью, отчасти — потому, что цели и задачи постановочного фехтования действительно слишком далеки от целей и задач реального поединка. Однако, если попытаться расширить традиционные методические рамки, можно заметить, что качества, которые развивают постановка и исполнение боя, могут оказаться связаны с качествами, необходимыми настоящему бойцу. Некоторые из них зеркально повторяют тренировочные преимущества, которые мы уже отметили, говоря о той пользе, которую получает театр. Другие — вполне самостоятельные. Приведем примеры.

1. Исполнение сценического боя развивает специальную выносливость, близкую по характеру движений к специфической выносливости спортсмена фехтовальщика, но превосходящую ее по разнообразию и (в эпизодах) длительности нагрузок. К примеру, подмечено, что специалисты, практикующие оба вида фехтования, во время репетиций постановочных боев устают значительно больше, чем во время реальных поединков и подготовки к ним. Эта выносливость, кстати, имеет отношение не только к физическому, но и к эмоциональному состоянию бойца.

2. Постоянный поиск новых и зачастую оригинальных хореографических решений, при сохранении фундаментальных признаков классической школы, приучает бойца к нестандартному фехтовальному мышлению, позволяя создавать сложные, непредсказуемые тактико-технические конструкции или находить нетипичные, эффективные выходы из сложных или опасных ситуаций.

3. Этому же способствует более сложная комбинаторика хореографии сценического боя, тренируя у спортсмена более богатый двигательный навык. Образно говоря, мышцы бойца, тренированного таким образом, способны поспевать за мыслью.

4. Способность актера выделять главное и концентрироваться на нем, не отвлекаясь на внешние помехи, напрямую связана с вопросами психофизической устойчивости спортсмена.

5. Умение убеждать, окрашивая подлинным внутренним действием любое внешнее движение, несомненно, усилит такой технический раздел прикладного фехтования, как финты (обманы)<sup>2</sup>. Не исключено, что именно знаменитая формулировка театрального мира «Не верю!» способна отшлифовать финт бойца до полного совершенства.

6. Такие навыки актерской профессии, как изучение персонажа, анализ его характера, эмоций, привычек, особенностей, максимальное раскрытие внутреннего содержания образа, предоставляют богатейшее поле для экспериментов в области идеомоторной тренировки спортсмена. Интересно, что навык актерского перевоплощения хорошо известен в некоторых традиционных боевых искусствах. Адепты таких школ находят ключи боевой эффективности именно в игровых техниках, используя для подражания, игры и полного погружения в образ рассказы о легендарных героях или биографии известных чемпионов. Достаточно развитые формы подобных методик зафиксированы, например, в древних китайских и кельтских источниках.

7. Наконец, поиски в области актерской профессии за последние сто лет позволили открыть такой запас внутренних техник, которые поставили актерское мастерство в один ряд с самыми глубокими психологическими, духовными практиками. В этой области современное спортивное фехтование испытывает наибольший дефицит находок. Между тем высокоразвитые боевые искусства ориентированы (и были ориентированы с древности) в первую очередь именно на развитие духовной составляющей бойца. Работа с духом, разнообразные медитативные практики, поиски в области человеческой энергетики, характерные для большинства восточных боевых школ, при ближайшем рассмотрении оказываются созвучными большинству идей системы К. С. Станиславского.

**Подытожим сказанное.** Официальная история сценического фехтования в России невелика — ей чуть больше ста лет. И начиналась эта история с прогрессивной идеи Александра Люгара о соединении практик классического (прикладного) и сценического фехтования. В силу социальных потрясений, которые испытывала Россия в то время, автор не смог продолжить свою работу в этом направлении.

Следующей значительной вехой в истории сценического фехтования стало издание учебника Ивана Эдмундовича Коха, который предложил собственную программу подготовки студентов, не имеющих классического или спортивного фехтовального образования. Благодаря ряду методических достоинств, а также ввиду отсутствия конкуренции именно эта программа и возобладавала в дальнейшем.

Таким образом, первоначальная идея Александра Люгара, подразумевающая соединение в процессе обучения актера двух видов фехтования, так и осталась невыполненной и неразработанной.

Между тем идея Люгара представляется нам не только интересной, перспективной, но и вполне современной. Более того, создание специальной системы, синтетической методики обучения, объединяющей прикладное и постановочное фехтование,

---

<sup>2</sup> Обман (фр. *Feinte*) — угроза движением оружия или тела, совершаемая фехтовальщиком с целью вызвать противника на определенную защиту, чтобы нанести укол (удар) в открывшуюся часть его тела.

открывает новые творческие перспективы, прежде совершенно недоступные как актерам, исполняющим боевые сцены, так и постановщикам боев.

Таким образом, идея объединения прикладного классического и сценического фехтования в единую обучающую систему выглядит как минимум перспективной и вполне может претендовать на дальнейшую серьезную научную разработку и испытание в практике театральных вузов.

#### Литература

1. Люгар А. Руководство классического фехтования на рапирах французской школы. М., 1903. 80 с.
2. Люгар А. Руководство классического фехтования на эспадронах французской школы. М., 1904. 62 с.
3. Люгар А. Руководство фехтования на штыках. СПб.: В. Березовский, 1905. 72 с.
4. Люгар А. Пособие военным инструкторам для преподавания штыкового боя в войсках по системе, принятой на офицерских фехтовальных курсах московского гвардейского корпуса. М., 1908.
5. Люгар А. Практическое фехтование на шпагах, саблях и штыках. М.: [Б. и.], [б. г.].
6. Люгар А. Школа сценического фехтования на шпагах, шпагах с кинжалами, саблях и бой на ножах. М.: тип. «Печать и гравюра», 1910. 80 с.
7. Кох И. Э. Сценическое фехтование. Л.; М.: Искусство, 1948. 292 с.
8. Кох И. Э. Основы сценического движения. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1970. 566 с.
9. Фехтование. Учебник для институтов физической культуры / под общ. ред. В. А. Аркадьева. М.: Физкультура и спорт, 1959. 485 с.
10. Фехтование. Учебник для институтов физической культуры / под общ. ред. К. Т. Булочко. М.: Физкультура и спорт, 1967. 431 с.
11. Кох И. Э. Сценическое фехтование: учебник для театральных вузов. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, 2008. 435 с.
12. Тышлер Д. А., Мовшович А. Д. Искусство сценического фехтования: учеб. пособие. М.: СпортАкадемПресс, 2004. 272 с.
13. Тышлер Д. А., Мовшович А. Д. Сценическое фехтование: техника ведения боев, пластика движений и батальная режиссура: учеб. пособие. М.: Академический Проект; Культура, 2011. 238 с.

Статья поступила в редакцию 20 сентября 2012 г.