

С. В. Мишенёв

ПОСТАНОВОЧНОЕ ФЕХТОВАНИЕ: БЕГЛЫЙ ВЗГЛЯД НА ИСТОКИ

История постановочного фехтования — предмет вполне самостоятельный и глубокий. При ближайшем рассмотрении его вполне можно отнести к отдельной исторической дисциплине. Тем более что для истории театра он кажется слишком незначительным, а для истории фехтования — слишком специфичным. До сих пор не существует ни одной специальной работы на тему постановочного фехтования, и урок, имеющий большое значение для любого современного театрального вуза, оказывается как бы вырванным из общего ряда, не обнаруживая на первый взгляд ни корней, ни традиций. Между тем эти традиции насчитывают несколько тысяч лет...

Первые имитации боя на холодном оружии с заранее выученными движениями исполнялись в форме специфического боевого танца и преследовали сразу несколько целей. Во-первых, это был своеобразный мистический ритуал, обращение к высшим силам. Ритуальная функция наиболее древняя: она восходит еще к танцам первобытных охотников, поражающих копьём нарисованного зверя. Во-вторых, подобный танец являлся видом боевой подготовки, способом изучения приемов и движений, а также одной из форм атлетического тренинга и развития специальной выносливости. Поэтому многие боевые танцы исполнялись не только с оружием, но и в доспехах. В-третьих, танец, исполненный перед битвой, становился прекрасной своеобразной физической разминкой и способом поднятия боевого духа. И наконец, в-четвертых, имитация боя была любимым зрелищем народа, и без таких номеров не обходился ни один праздник.

Один из древнейших критских боевых танцев — Пирриха — был перенят позднее спартамцами. Благодаря этому до нас дошло его описание, сделанное Платоном: «Путем уклонений и отступлений, прыжков в высоту и пригибаний воспроизводятся приемы, помогающие избежать ударов и стрел; пытается танец воспроизводить и движения противоположного рода — стрельбу из лука, метание дротиков и нанесение различных ударов» [1].

После Пиррихи и другие более поздние греческие боевые танцы получили название «пиррические». Однако они отнюдь не копировали друг друга. Каждый боевой танец имел свою ярко выраженную специфику, набор характерных движений, общий пластический рисунок. Танец Геранос — «Журавль», описанный Плутархом, очевидно отличен от Пиррихи: «...танец, где в ритме делались запутанные фигуры, затем участвующие становились в обыкновенном порядке в подражание запутанным ходам и извилинам лабиринта» [2]. Название же танца — «Журавль» — подсказывает, что воины подражали движениям этой птицы, то наклоняясь вниз и приседая на корточки, то вытягиваясь во весь рост.

Одно из древнейших (VII в. до н. э.) изображений танцора на стеле Авла Фелуска — воин в закрытом шлеме с большим щитом и двулезвийным топором — лабрисом. Воин

танцует прямо над воткнутым в землю острием вверх наконечником копья — очень интересная черта, сохранившаяся и до сего дня. Один из национальных шотландских танцев исполняется над лежащими на земле четырьмя палашами.

Более поздний греческий танец Дромос, входящий в программу оркестрики — комплексной духовно-физической подготовки, тоже имеет свои отличительные черты. Согласно описанию Лукиана, Дромос исполняется хороводом, причем между воинами располагались и девушки. Постепенно исполнители боевых танцев объединились в своеобразную профессиональную касту. Вот тогда-то и зародилось сценическое фехтование в современном смысле этого слова. Древнегреческие драматические театры стали приглашать танцоров для постановок и исполнения батальных сцен. Это притом что сами драматурги зачастую были профессиональными бойцами. В надгробной надписи Эсхила сказано, что он был мужественным воином в сражениях с персами, и ни слова о его восьмидесяти пьесах. А Софокл и Перикл участвовали в экспедиции против Самоса [3].

Известен интересный эпизод из истории раннего сценического фехтования. Боец, который должен был изобразить на сцене состояние боевого экстаза, так вошел в роль, что и в самом деле разъярился и потерял над собой всякий контроль. С лихим боевым кличем он по-настоящему атаковал группу своих сценических партнеров и одержал убедительную победу, нанеся им несколько довольно тяжелых ран. Зрители, правда, не оценили этого подвига во имя Мельпомены. Особенно их раздосадовало то, что остальные бойцы не смогли оказать должного сопротивления герою.

В этом кровавом происшествии можно усмотреть зарождение гладиаторских игр. Но на самом деле истоки гладиатуры следует искать в традициях этрусков, которые одними из первых начали проводить ритуальные бои при погребении знатных соплеменников. Правда, эти бои были не постановочными, а настоящими. Их целью было принести достойную жертву богу подземного царства Фебрису. Этой жертвой становился проигравший.

Первые такие бои изображались на этрусских погребальных урнах еще во второй половине III в. до н. э., хотя очевидно, что сама традиция гораздо древнее. Здесь она нас интересует именно как предшественник римской гладиатуры.

В 264 г. до н. э. при погребении Децима Юния Брута Перы на Бычьем рынке вступили в смертельный бой три пары бойцов. Это и был первый гладиаторский бой в Риме.

Что собой представляли гладиаторские игры? Они относятся к группе боевого фехтования, стало быть, не являются постановочными. Но эти бои, безусловно, демонстрационные, и адресованы уже не богам, а зрителям. Кроме того, при ближайшем рассмотрении выясняется, что отдельные постановочные элементы присутствуют и здесь. Рассмотрим подробнее.

В эпоху расцвета данной традиции обучение в гладиаторских школах отнюдь не ограничивалось преподаванием техники и тактики боя, хотя эти предметы и были основными. Немалая роль отводилась актерскому мастерству, сцендвижению. В программу входило разучивание целого ряда эффектных поз, которыми профессиональный гладиатор должен был в совершенстве овладеть, умея органично вплетать их в канву поединка. Например, совершив какое-нибудь действие, заканчивавшееся разрывом дистанции, боец замирал в героической позиции, а не метался вокруг противника, пытаясь подловить его незаметным движением. Сами же движения требовалось выполнять с идеальной чистотой и завершенностью, а иногда и подыгрывать противнику, помогая ему провести красивый прием.

Особое развитие получила техника условного поражения. Опытные бойцы берегли друг друга и старались наносить такие удары, при которых рана была эффективной, но безопасной. Гладиатор, получивший такой удар, по всем правилам картинно падал на песок и бился в судорогах, пока его не уносили с арены прямо в лазарет.

Иной раз перед зрителями разыгрывались целые спектакли в духе мыльных опер. На арене появлялся худощавый красивый юноша и хорошо поставленным голосом обращался к публике. В своей речи он объяснял, что является свободным римским гражданином, а на арену вышел добровольно ради денег, т. к. ему не на что лечить больного отца — ветерана Пунических войн. Тут из специального хода появлялся противник бедного юноши — огромный косматый варвар, и начинался долгий драматичный поединок. Молодой человек несколько раз оказывался на волосок от гибели, но в результате все же умудрялся нанести великану чудовищный удар в бок. Заливая песок кровью, варвар под восторженные крики толпы падал к ногам торжествующего победителя.

Со временем публику стали все меньше удовлетворять подобные художества. Она требовала настоящих, все чаще массовых боев. Постановочные элементы в гладиаторских сражениях стали исчезать.

От окончательного угасания традицию постановочного фехтования спасло, как ни странно, запрещение гладиаторских игр, последовавшее в 404 г. Благодаря этой, в общем, конечно, гуманной мере без работы и крыши над головой оказались десятки тысяч гладиаторов. Куда было податься людям, не умеющим ничего, кроме как сражаться друг с другом перед публикой? В армию? Да нет — тяжкий труд легионера едва ли подходил этим «актерам и каскадерам». Перед ними было два пути: разбой или продолжение работы по профессии, правда, уже без арен, трибун, объявлений, ажиотажа и славы.

Видимо, бывшие гладиаторы пробовали оба направления, а некоторые, может быть, даже совмещали их. Но в конце концов демонстрация мастерства за деньги, более стабильная, безопасная и привычная, возобладала. При этом доход, приносимый такой работой, оказался весьма значительным. Во всяком случае он позволил бродячим фехтовальщикам не раствориться в массах, а выделиться в особую касту со своим уставом, традициями, правилами и ритуалами.

Более чем через двести лет, в начале VII в. епископ Исидор Севильский пишет о таком типе фехтовальщиков на мечах, используя для их обозначения новый термин — “*campiones*”, образованный от однокоренных слов «кампиген» и «кампиктодор» — так в древнеримской армии назывались учителя фехтования.

Сходный термин появился в немецком языке — “*kampf*” (герой), “*kampf*” (борьба, бой) и “*kampagne*” (военный поход), английском — “*champion*” (борец, защитник, победитель) и даже в русском, где заимствованное из немецкого слово «кампания» означает военное предприятие, а перенятое из английского «чемпион» — победителя спортивных соревнований.

Кроме показательных выступлений, самые жесткие из которых чуть позже получили название *Bluet-Ruer-Fechten*, у отдельных чемпионов была еще одна форма заработка — замещение тяжущихся в судебных поединках. Такой способ доказательства был впервые официально введен в 501 г. герцогом Гандебо Бургундским, а по мнению профессора Ливенсона, неофициально использовался еще в V в. Причем сама процедура поединка очень напоминала показательный бой, в котором боец мог в полной мере показать себя.

На специально подготовленном месте, окруженном барьером или веревкой, ставили друг против друга два высоких сиденья, окрашенные в черный цвет или затянутые

черным сукном. Тяжущиеся садились на них и при всех торжественно клялись в своей правоте и готовности отстаивать ее с «Евангелием в одной руке и мечом в другой». Оружие подбиралось одинаковое, кроме того, бойцы клялись, что на них нет никаких противозаконных доспехов. Тем не менее судьи тщательно осматривали обоих соперников, и только после этого главный судья давал сигнал к бою.

У хорошего кампиона были все шансы получить постоянную работу подобного рода при монастыре, деревне, епископстве, а то и при королевском дворе.

Таким образом, из смеси бизнеса и фехтования родились два законные рода деятельности — путешествия с показательными выступлениями и замещение тяжущихся в судебных поединках, позволяющие безбедно существовать классу простых бойцов.

При этом чемпионы вовсе не стремились к военной карьере. Смертельная опасность в сражениях, тяготы походной жизни, отсутствие постоянного и хорошего заработка, подчиненное, чуть ли не рабское положение по отношению к рыцарям и невозможность раскрыть свои таланты индивидуального бойца — вот судьба рядового воина того времени. Слава и богатство на войне были уделом высшего сословия.

Но именно благодаря такому положению вещей последователи гладиаторов в средневековых армиях не растворились, а создали сообщество, в котором развивали и культивировали свое фехтование, не военное и не рыцарское.

Рассмотрим ту его часть, которая относится к показательным выступлениям. Здесь наблюдается прямое продолжение гладиаторских традиций. Основой боев, вероятно, все же служила импровизационная работа. Однако в эту канву вплетались самые настоящие постановочные элементы с ярким отыгрыванием бросков, ударов, различных акробатических и жонглерских трюков. Постановочным чаще всего оказывался и финал такого поединка — какой-нибудь сложный эффектный прием.

Параллельно развивался жанр комедийного боя. Так, несколько старинных гравюр представляют фехтовальщиков в совершенно неестественных гротескных позах. Существовало мнение, что это карикатуры. Однако реалистичный стиль рисунка противоречит такой версии. Логичнее предположить, что художник изобразил фрагменты реального, но комедийного и, безусловно, целиком постановочного боя.

Среди крупнейших фехтовальных союзов Европы показательно-постановочное направление особенно развивало братство Святого Луки. А наиболее распространенным оружием для таких боев стали шесты, полуторные и двуручные мечи, алебарды и дюсаки. Одним из обязательных номеров была также борьба без оружия.

Широко практиковались и боевые танцы. Только в отличие от древних средневековые танцы практически утратили свое значение как форма тренировки. Они приобрели черты своеобразного эстрадного номера, исполняемого на праздниках для зрителей. Один из наиболее известных танцев с оружием — Буффон, первое упоминание о котором относится к XIII в. Надо полагать, что существовали разные варианты Буффона, но его классическая схема была рассчитана на четырех человек с мечами и щитами.

Танцы могли исполняться отдельными мастерами, а могли входить в программы выступлений фехтовальных союзов, которые все больше приобретали черты закрытых тайных корпораций.

Однако в XVI в. ситуация изменилась. Монополия союзов на фехтовальное искусство во всех его проявлениях постепенно утратила силу. Все большее значение в Европе приобретали отдельные фехтмейстеры, прежде всего немцы и итальянцы.

В то бурное время искусство фехтования переживало сильнейшие трансформации. Новое оружие — рапира и шпага — вызвало к жизни десятки новых стилей ведения боя. Реторта химика — вот что представляла собой боевая культура Европы той эпохи. Четкие и опробованные направления старых боевых систем, которые культивировали союзы, утратили былую актуальность, а новые фехтовальные школы со стройными теориями и концепциями еще не зародились. Каждый мало-мальски значительный фехтмейстер XVI–XVII вв. провозглашал собственные идеи, свой стиль, а при благоприятном стечении финансовых обстоятельств фиксировал размышления на бумаге, издавая учебник. Эпоха фехтмейстеров — вот как можно было бы охарактеризовать те насыщенные десятилетия, несмотря на то что технические границы основных мировых школ уже наметились.

Основным полем деятельности фехтмейстеров было преподавание. Собственно, по большому счету их конкурентная борьба и сводилась к борьбе за учеников. Ученики обеспечивали маэстро финансово, их количество было прямо пропорционально популярности его стиля, что, естественно, порождало и обратную взаимосвязь и со временем давало возможность издать учебник — вещественное подтверждение правильности избранного пути.

Одним из способов привлечения учеников были все те же показательные выступления. История постановочного фехтования продолжалась!

Примером служит так называемая «прогрессия Мароццо» — композиция для четырех человек, вооруженных баклерами и тяжелыми шпагами. Стоя по углам квадрата, исполнители делали навстречу друг другу двенадцать ритмичных шагов, с каждым шагом меняя положение рук, после чего вступали в некое подобие постановочного боя.

Создатель этого номера — известнейший итальянский фехтмейстер Ахилло Мароццо — описал его в своем трактате “Opera Nova dell’Arte delle Armi” в 1536 г.

Другой постановочной работой фехтмейстеров стали батальные сцены в театре. Для этих целей в шекспировском «Глобусе», например, хранился целый арсенал самых разнообразных доспехов и оружия.

Функция театральных постановщиков перешла и к фехтмейстерам Нового времени — фехтовальной эпохи, которую можно было бы назвать эпохой школ. После бурного развития и повсеместного распространения в XVI–XVII вв. фехтовальные стили к началу XVIII столетия оформились в несколько устойчивых мировых школ, среди которых выделялись итальянская и французская. Последняя доминировала и в России. Демонстрационное фехтование также не ограничивалось здесь только театральными постановками. 10 августа 1778 г. газета «Прибавление к Санкт-Петербургским ведомостям» поместила следующее объявление: «...В каждое первое воскресенье всякого месяца имеет быть у него собрание, коего первое будет сего августа 19 дня, где охотники искусство свое показывать будут. Желающие быть зрителями, через сие почтенно к тому приглашаются». Это объявление о первых соревнованиях по фехтованию в зале Б.Фишера. Идея соревнований вовсе не ограничивалась механическим выявлением победителя. Элементы постановки присутствовали и здесь! Начиналось все с демонстрации салюта — сложной системы приветствия противника, судей и зрителей. Со временем техника салюта стала насчитывать минимум тридцать два строго определенных движения. Это на шпаге. А существовали еще специальные способы приветствия палашом, саблей и даже палкой!

Следующим номером программы были ASSO — вольные бои на три укола. Этот вид пользовался такой популярностью, что ASSO проводились не только в спортзалах, но и в светских салонах, и даже на сценах театров.

Многие известные фехтмейстеры, демонстрируя свое мастерство, организовывали целые гастрольные туры. Одним из наиболее впечатляющих был проект итальянской фехтовальщицы госпожи Боголини. В 1827 г. она посетила Петербург, где представила великолепные бои, как с русскими мастерами клинка, так и с гостем Северной Столицы легендарным французским маэстро Огюстеном Франсуа Гризье. Можно не сомневаться, что это был поистине высший пилотаж!

А как же обстояли дела в классическом театральном репертуаре?

Надо сказать, что фехтование в то время являлось обязательным предметом во всех высших учебных заведениях, и каждый культурный человек очень неплохо был знаком с «рапирной наукой». Неплохо — это как минимум. Во многих же случаях представители интеллигенции сами великолепно фехтовали. Например, Александр Сергеевич Пушкин не прекращал тренировки, даже находясь в ссылке. А ведь именно этот социальный слой и составлял основную массу посетителей театров. Так что создатели спектаклей стояли перед очень непростой задачей. Попробуйте-ка поставить бой, к примеру, Тибальта и Ромео, когда у вас полон зал фехтовальщиков!

К решению проблемы подходили с двух сторон. Во-первых, сами актеры в то время проходили соответствующую подготовку, сильно отличавшуюся от тех немногих часов сценического фехтования, которые сегодня входят в курс сцендвижения. А во-вторых, к работе над постановкой привлекались самые настоящие фехтмейстеры. Например, французский мэтр Алекс Вальвиль в 1805 г. осуществил постановку батальных сцен в трагедии В. А. Озерова «Фингал» на сцене Александринского театра в Петербурге. В дальнейшем он преподавал свое искусство в Царскосельском лицее, затем получил пост главного фехтовального учителя гвардии. А Александр Люгар, автор учебников по фехтованию на рапире и на штыках, так увлекся постановками, что написал и третью книгу, посвященную сценическому фехтованию [4].

Но вскоре постановочное фехтование перестало быть только сценическим.

Новую эру открыло искусство кино. «Из всех искусств важнейшим для нас является кино», — сказал Ленин, и был абсолютно прав. А самым эффектным, самым зрелищным материалом этого искусства, безусловно, являются бои на холодном оружии. Эту аксиому прекрасно знали создатели кинематографа. Поэтому ученый Жорж Демени, удививший мир движущейся картинкой в 1890 г., избрал героем своего микроскопического фильма (всего двенадцать кадров) не кого-нибудь, а именно фехтовальщика, который исполнил перед объективом киноаппарата великолепный выпад¹. Именно этот выпад и открыл эру кинематографа.

Всего через семь лет Л. Люмьер снял целый киноэпизод в жанре «aksion» под названием «Убийство герцога Гиза». Основой экшена послужило, естественно, фехтование.

В 1900 г. на парижской выставке впервые была произведена попытка соединить кинематограф и фонограф. Звук записали на валик фонографа, расположенный возле экрана. Специальный оператор у кинопроектора прослушивал запись по телефону и вручную регулировал движение ленты. Демонстрация произвела фурор. Неудивительно, ведь гвоздем программы были баллада о дуэли из «Сирано де Бержерака» с участием

¹ Сейчас эти кадры можно видеть во многих книгах по истории кино.

Коклена старшего и поединок Гамлета и Лаэрта в исполнении восхитительной Сары Бернар (Гамлет) и классика французской школы фехтования Пьера Минье (Лаэрт).

Фехтовальные сцены заняли одно из центральных мест в лентах немого кино. Это были и классические театральные пьесы, и экранизации популярных исторических романов Дюма, Сабатини, Скотта, Хоупа, и киноверсии фольклорного наследия, например фильм «Робин Гуд». Особым успехом пользовались «мотивы» романа Дюма «Три мушкетера».

В 1908 г. итальянская кинофирма «Чинес» дебютировала великолепной пятнадцатиминутной постановкой «Трех мушкетеров», которая имела успех во всем мире.

В 1909 и 1912 г. фильмы с таким названием снимают во Франции. После Первой мировой войны французы продолжают развивать любимую тему. В 1921 г. на экраны выходит целый сериал (двенадцать серий) «Три мушкетера» с Эме Симоном Жирардом в главной роли. Ободренные шумным успехом проекта, его создатели на будущий год снимают новый фехтовальный сериал — двенадцатисерийное продолжение предыдущего — «Двадцать лет спустя».

В том же 1921 г. «Трех мушкетеров» снимают и американцы с Дугласом Фербенксом в главной роли. Поскольку сам Фербенкс был весьма посредственным фехтовальщиком, он впервые в мире пригласил для постановок батальных сцен специалиста со стороны — бельгийского фехтовальщика Генри Дж. Уттинхоу.

Наконец, в 1922 г. Макс Линдер создает одноименную пародию на фильм Фербенкса, в которой бои поставил известный фехтмейстер Фред Кэвенс. Следующей вехой в истории кино стало озвучивание картин по усовершенствованной технологии. Слава первопроходца принадлежит здесь известной кинокомпании «Уорнер Бразерс». В середине 1920-х гг. эта компания находилась на грани полного банкротства. И тогда руководство фирмы рискнуло пойти ва-банк. Вложив огромную сумму, продюсеры выпустили в 1926 г. фильм «Дон Жуан» с полным звуковым сопровождением.

Технология проката картины была весьма оригинальной. Вначале перед зрителями выступил один из боссов Голливуда с зажигательной речью из трехсот двадцати пяти слов. А сама демонстрация картины несколько раз прерывалась для исполнения эстрадных номеров лучших американских музыкантов и певцов. В результате этого в высшей степени рискованного проекта — полный триумф. Фирма «Уорнер Бразерс» была спасена и продолжает работать до сего дня.

Помимо звукового эффекта зрителей подкупили и прекрасные фехтовальные сцены, снятые во дворце Борджия. Бой на рапирах и дагах между Джоном Барримором (которого со спины дублировал Кэвенс) и Монтагю Лав был самым длинным за всю историю кино предыдущего периода. Кроме того, это был один из первых фильмов, где в полной мере использовалось искусство монтажа, что значительно повысило эффект восприятия фехтовальных сцен.

Казалось бы, новые ресурсы должны были бы подтолкнуть постановочное фехтование к достижению новых высот зрелищности и выразительности. Но утрата прикладной значимости холодного оружия каким-то непостижимым образом пагубно отразилась на кинематографе и театре... Постановки боев становятся откровенно серыми. Это вызывает почти мгновенное падение зрительского интереса, что, в свою очередь, приводит к тому, что батальные сцены все реже возникают в кино и на театральных сценах. И то, что так хорошо начиналось, продолжается в XX в., мягко говоря, неважно.

Но не заканчивается! Пусть крайне редкие, но по-настоящему удачные постановки, как, например, в американском фильме «Скарамуш» 1954 г., по-прежнему очаровывают зрителей. Несмотря на полное низвержение с высот широкой популярности и забвение в течение нескольких десятилетий, фехтование на старинном оружии именно сейчас начинает обретать новое дыхание. Романтика плаща и шпаги возвращается на театральные подмостки, а кинорежиссеры все меньше довольствуются набором традиционных каскадерских трюков, которыми часто подменялось настоящее мастерство боя. Наконец, в 60-е годы XX в. во Франции зародился новый вид спорта — артистическое фехтование.

А это значит, что история постановочного фехтования продолжается!

Литература

1. Платон. Сочинения: в 3 т. / под ред. А. С. Лосева, В. С. Асмуд. М., 1968–1972. Т. 1–3.
2. Плутарх. Тесей / пер. В. Алексеева // Плутарх. Избр. жизнеописания: в 2 т. М., 1986. Т. 1.
3. Кун Л. Всеобщая история физической культуры и спорта. М., 1982. 399 с.
4. Люгар А. Школа сценического фехтования на шпагах, шпагах с кинжалами, саблях и бой на ножах. М., 1910. 80 с.

Статья поступила в редакцию 19 января 2011 г.