



Содержание

	<i>А. Попов.</i> Об этой книге
	О театральной пластике
	Режиссура сценического боя
	Техника сценического фехтования <i>Из истории холодного оружия ()</i> <i>Боевая стойка. Передвижения и позиции ()</i> <i>Некоторые сведения о фехтовальном комплексе ()</i> <i>Боевые действия шпагой ()</i> <i>Приемы обезоруживания противника ()</i> <i>Особенности боя на некоторых видах холодного оружия ()</i>
	Бой на кинжалах (ножах)
	Бой без применения оружия <i>Удары кулаком ()</i> <i>Удары ногами ()</i> <i>Захваты и броски ()</i> <i>Падения ()</i>
	О композиционном построении рукопашной схватки
	Приложения

Об этой книге

Мы часто говорим о пластической стороне наших спектаклей, и все-таки уделяем ей недостаточное внимание. К сожалению, режиссеры, как правило, не владеют многими специфическими компонентами сценического движения. Если в спектакле должна быть сцена боя или особые элементы пластики, то мы вынуждены обращаться за помощью к специалистам в области сценического движения. Именно поэтому ценность работы Галины Морозовой для театрального режиссера несомненна. Книга, предлагающая приемы и технику сценических трюков, очень нужное, полезное пособие в повседневной практике театра. Используя предлагаемые автором элементы, режиссеру легче самостоятельно подойти к постановке боя, драки, ввести эффектный движенический трюк.

Но к этому не сводятся достоинства книги Морозовой. Разработка техники боя, пластических трюков в спектакле – не самоцель для автора. Вопросы пластической техники рассматриваются в книге в тесной связи с общими постановочными задачами. Автор, режиссер по профессии, нигде не упускает из виду проблему идейно-смысловой трактовки драматургического произведения и человеческих характеров в спектакле.

Таким образом, прикладное назначение книги подчиняется более широким задачам – задачам воспитания пластической культуры режиссера и актера, высокой требовательности к пластической стороне спектакля.

Я уверен, что знакомство с этой книгой, в которой обобщен большой опыт педагогической и постановочной работы ее автора, а также опыт других специалистов в области сценического движения, будет плодотворным и для самостоятельности и для профессиональных работников театра.

Эти слова были предпосланы первому изданию книги “Сценический бой”, вышедшему в 1970 году. Сегодняшний день – уровень и масштабы развития театрального самостоятельного искусства – вызывает все возрастающую потребность в литературе такого рода. Многие самостоятельные коллективы ставят перед собой очень сложные и трудные задачи, обращаются все чаще к произведениям, требующим от участников высокого уровня сценического мастерства, совершенной техники. В этих условиях интерес к вопросам пластики становится особенно обостренным.

Вот почему новое издание книги Г. Морозовой представляется мне весьма своевременным и крайне важным. Я уверен, что оно так же быстро, как и предыдущее, найдет заинтересованных читателей и будет практически служить делу совершенствования художественного мастерства нашего театра.

*Народный артист СССР,
лауреат Государственной
премии СССР А. Попов*

О театральной пластике

Почему примеры полных, совершенных художественных удач в области пластического решения спектакля в нашем современном театре, в общем, редки? Скажем прямо – потому, что пластическая культура все еще остается нашим слабым местом. Умением проникать в идейное содержание, в духовное, нравственное начало пьесы и роли, создать их интересную, тонкую внутреннюю концепцию владеет сегодня большинство режиссеров и актеров. А вот в сфере конкретного сценического выражения своих замыслов, создания яркого зрительного образа спектакля многие из них беспомощны: мало того, что им неизвестны конкретные средства, приемы пластической театральной выразительности, но они даже не имеют ясного представления о подлинных возможностях сценической пластики.

Так, например, в наши дни часто приходится слышать, что тот или иной актер “не умеет носить костюм”. Речь идет, конечно, не о том, что актер надевает фрак задом наперед, и даже не о том, что выглядит он в нем неизящным и неловким. Речь идет об умении сделать костюм средством характеристики образа, выразить с его помощью такие особенности характера своего героя, которые иначе останутся неизвестными зрителю. Именно такого умения часто не хватает нашим актерам; более того, часто они даже не задумываются о возможности приобрести такое умение.

То и дело раздаются жалобы режиссеров на физическую вялость, малоподвижность, невыразительность актеров, на их неспособность самостоятельно создать интересный пластический рисунок роли. Режиссеры утверждают, что многие их замыслы гибнут в зародыше, наталкиваясь на пластическую неподготовленность актеров, на их неумение выполнить сколько-нибудь необычную, незаурядную мизансцену. Актеры в свою очередь в претензии к режиссерам: те якобы не умеют строить ярких, интересных мизансцен, не умеют подсказать оригинального решения пластической характеристики образа, не владеют всем обширным арсеналом приемов театральной выразительности.

Самое печальное заключается не в том; что обе стороны имеют основания для обвинений, а в том, что сознание своей правоты и чужой вины заслоняет от них главную, коренную причину этих неурядиц. Причина же эта до обидного проста – она коренится в пренебрежении к элементам пластической культуры, к ее техническим основам, к практическим умениям и навыкам.

Такой вывод может разочаровать – ну разве можно связывать какие-то там утилитарные навыки (скажем, навыки владения холодным оружием) с понятиями высшего порядка – например, с пластическим воображением, которое есть особый дар режиссера! Оказывается, можно. Действительно, пластическое воображение – это особый профессиональный дар. Человек, лишенный его, не может быть режиссером. Но воображение режиссера плодотворно работает, только опираясь на некоторый запас знаний, причем знаний не столько умозрительно- философского характера, сколько образно-конкретного, пластически-объемного и даже просто утилитарного. Чтобы увидеть нечто в своем воображении, нужно об этом хоть что-то знать, а еще лучше – уметь делать. И если пластическим воображением человек должен быть одарен от природы, то пластическую культуру надо приобретать в творческом опыте. Пренебрегая отдельными элементами пластической культуры, мы рискуем не только никогда ее не обрести, но и утратить самое представление о ней.

Заботы о проникновении во внутренний мир героев пьесы, в “жизнь человеческого духа” порой настолько поглощают внимание создателей спектакля, что на долю “жизни человеческого тела” его почти не остается. Вот и получается; что самым малознакомым явлением для актера на сцене становится... его собственное тело. То самое тело, вне которого не может существовать “дух” – во всяком случае, на сцене – и сценическая жизнь которого должна выражать, делать зримой все богатство Интеллектуального и эмоционального содержания спектакля. Владелец этого самого тела не умеет им пользоваться, плохо управляет им, туманно представляет себе его возможности. Как же может “дух” взлетать на вершины интеллектуализма, если тело актера беспомощно? Скорей всего, при такой ситуации либо дух этот никуда “не взлетит”, либо взлета его не увидит зритель.

Между тем зритель ждет от спектакля настоящей театральной яркости, пластической яркости, выразительности. Он умеет ценить искусство движения на сцене и благодарно отмечает каждое его проявление, даже в отдельных частностях. Для зрителя самая высокая интеллектуальность актера останется загадкой, если она не получит конкретного, зримого воплощения. Театр же иной раз чересчур надеется на то, что зритель многое “домыслит”, “дорисует” в своем воображении. Однако нельзя забывать, что и зрительской фантазии для успешной работы нужна какая-то база, какие-то данные, предложенные театром. Наконец, надо помнить и о том, что зритель – даже если он тоже чрезвычайный интеллект – приходит в театр в первую очередь смотреть, а не упражнять свою фантазию.

Искусство движения на сцене основывается на многих умениях и навыках, как общего, так и частного порядка. Одни из них способствуют развитию определенных психофизических качеств, другие оснащают утилитарной техникой, практическими навыками. Отделить их друг от друга невозможно; как трудно овладеть утилитарными навыками, не развив в себе предварительно необходимых качеств, так и общие качества трудно развивать в отрыве от конкретных навыков. Предлагаемая вниманию читателей книга, как явствует из ее названия, посвящена частному вопросу пластической техники – приемам сценического боя. Но этот частный вопрос входит в понятие пластической культуры театра, как один из составляющих ее элементов. Поэтому ознакомление с техникой приемов сценического боя

представляется полезным и для тех, кто не предполагает ставить или играть батальные сцены в спектакле. Овладение этим, казалось бы, узкоспециальным материалом существенно расширяет ту самую техническую базу, на которую опирается в своей работе пластическое воображение актера и режиссера. Так, например, умение фехтовать безусловно полезно для актера не только потому, что оно может ему практически понадобиться в сцене боя: оно помогает ему чувствовать себя уверенно в любой роли классического репертуара. Ведь при близком знакомстве со шпагой она перестает быть неудобной, мешающей принадлежностью костюма и становится проводником в мир привычек и интересов воплощаемого образа, помогает живо представить себе его образ жизни, найти внешнюю стилистику его поведения.

Более того, и в современной пьесе, где такое умение, казалось бы, совершенно ни к чему, оно хотя и не впрямую, но все же ощутимо воздействует на пластику актера, обогащая ее своеобразными, интересными красками. Так, например, точность и конкретность движений в фехтовании, их графическая выразительность – навык, полезный не только при исполнении сценического боя, но и во многих других случаях.

Искусство владения своим телом на сцене предполагает чистоту движений, их смысловую определенность, строгую количественную и качественную отобранность. Все должно быть в них точно и конкретно: смысловые оттенки движений, их скорость, сила, величина. Когда пластический рисунок выверен до малейшей подробности, когда в нем не осталось ничего лишнего, ненужного, все становится значительным и выразительным: поворот головы, сдвиг бровей, сжатие пальцев. Каждое движение как бы подается крупным планом, не заслоненное ничем посторонним, и если при этом оно осмыслено и прочувствовано до мелочей – оно выдерживает “проверку на правдивость”, особенно жестокую при таком “укрупнении”. Опыт показывает, что эта выверенность, рассчитанность каждого движения не связывает актеров, а, наоборот, вдохновляет, вселяет в них уверенность. Умение же выверять, рассчитывать свои движения приобретается, между прочим, и в процессе освоения навыков сценического боя.

Пластическая культура режиссерского решения всего спектакля и любой его сцены определяется степенью выпуклости, с которой режиссер сумел материализовать внутренний, психологический смысл каждого момента сценического действия, найдя для него идеально точную пластическую форму. Необычная и рельефная скульптурность, свойственная пластике сценического боя, расширяет представления о выразительных возможностях человеческого тела в статике и в динамике. Техника построения приемов может подсказать режиссеру свежие композиционные идеи, интересный пластический мотив – пусть даже это влияние скажется в сильно переработанном виде, путем дальних ассоциаций. Наконец, боевые приемы дают пример целесообразного отбора пластических средств, учат сочетать лаконизм с предельной смысловой и изобразительной яркостью.

Но и непосредственное практическое применение техники боя в спектакле – тоже вопрос не последней степени важности. Ведь хорошо поставленный на сцене бой существенно украшает спектакль, заметно способствует его успеху. И если столичные и вообще крупные театры могут пригласить для этой цели особого специалиста, то многие периферийные, а тем более народные театры такой возможности не имеют.

А зритель, между прочим, любит смотреть батальные сцены. Он смотрит их с подлинным увлечением. Ему не мешает то прекрасно всем известное обстоятельство, что бой – “не настоящий”, что боевые приемы на самом деле не причиняют никому никакого вреда. Отлично понимая важность того момента, когда противники сходятся лицом к лицу, чтобы померяться силами в самом простом и прямом смысле слова, зритель хочет присутствовать при этом моменте, быть его свидетелем. Вполне естественно, что при этом он рассчитывает увидеть зрелище пластически яркое, полное динамизма и активной действенности – словом, исполненное с большим искусством. Хорошо, если театр может оправдать ожидания зрителей. А если нет?

В иных театрах свое неумение ставить и исполнять сцены боя пытаются оправдать определенными принципами: не следует, дескать, придавать сценам боя слишком большого значения, привлекать к ним интерес зрителя (который для убедительности квалифицируют как “нездоровый”) и т.д. Пользуясь этой удобной теорией, многие театры находят радикальный выход из положения в том, что выносят сцены боя за кулисы. Зритель слышит шум боя, видит реакцию находящихся на сцене “свидетелей” и, руководствуясь их комментариями, должен сам, силой своего воображения, нарисовать себе картину битвы. Это, конечно, выход из неловкого положения – во всяком случае, лучше совсем не показывать боя, чем показывать его фикцию, когда не умеющие драться актеры пытаются что-то “изобразить” на глазах у зрителя. (Так, например, выглядит фиктивное фехтование: неловкие, втайне смущенные актеры бессмысленно стучат шпагой о шпагу подобно тому, как “сражаются” дети во дворе под впечатлением фильма “Три мушкетера”.) Однако очень сомнительно, что картина боя, самостоятельно созданная зрителем в воображении, удовлетворит его. Автору этой книги, Например, несмотря на некоторый опыт в постановке боевых сцен, ни разу не удалось представить себе что-то вразумительное на основании звуков, доносящихся из-за кулис. Общее впечатление, что за сценой происходит нечто страшное и непонятное, далеко не равнозначно тому живому, горячему сопереживанию очевидца, которое возникает при виде хорошего сценического боя. Вот почему лишить спектакль сцены боя или не использовать всех

ее возможностей – значит обокрасть самих себя и обделить зрителей, понести значительную художественную потерю.

Таким образом, окончательный вывод представляется совершенно очевидным: знание техники сценического боя решительно необходимо каждому актеру и каждому режиссеру, потому что оно повышает общий уровень их пластической культуры, обогащает своеобразными средствами театральной выразительности, способствует активности пластического воображения – а также и потому, что может найти применение в творческой практике. Причем в отношении практического использования режиссеру оно необходимо даже больше, чем актеру, ибо от него в любой момент может потребоваться не только умение поставить батальную сцену, но и обучить исполнителей технике боевых приемов.

Убеждение в правильности этого вывода и послужило причиной создания книги, предлагаемой вниманию читателей.

Режиссура сценического боя

Возможно, кое-кто, прочитав название этой книги, скажет: “Ах, это о трюковой режиссуре – есть такая специальность, как же... Эффекты, украшающие спектакль, вставные номера... Как говорится, “откинув плащ и вынув шпагу” и так далее”.

Увы, таково довольно распространенное мнение о режиссуре боевых сцен, или, если угодно, о трюковой режиссуре. Оставим пока в стороне причины, по которым это мнение сложилось, и проверим, насколько оно справедливо. Обратимся к драматургии и посмотрим, какое место в пьесах занимают сцены боя, эти, по мнению некоторых, вставные номера.

В хорошей пьесе, у хорошего драматурга сцена боя никогда не бывает малозначительной, случайной – она всегда важна, существенна для всего произведения в целом и неотрывна от него. Разве может быть “проходной” сцена, где конфликт между героями, их столкновение принимает характер открытой физической борьбы и вопрос “кто – кого?” приобретает особую остроту?

На сцены боя в очень многих пьесах приходится кульминационные моменты действия, поворачивающие ход событий в совершенно новом направлении. Примеры, подтверждающие это положение, можно найти в первых же пьесах, которые приходят на память. Так, в “Отелло” совершенное кровопролитие вынуждает Кассио обратиться к Дездемоне с просьбой о заступничестве, что весьма способствует осуществлению дьявольского плана Яго. В “Ромео и Джульетте” депо принимает безнадежно трагический оборот только после стычки, в которой погибли Меркуцио и Тибальт. В “Двенадцатой ночи” сцены боя существенно осложняют отношения между героями и создают новые перипетии действия.

Более того, найдется немало пьес, где сцена боя представляет собой не только кульминационный момент действия, но и его развязку, разрешение всего конфликта. Вновь обратившись к Шекспиру, легко найти примеры таких ситуаций. Сценой боя завершается трагическая история Гамлета. Поединком между Макбетом и Макдуфом практически заканчивается трагедия об узурпаторе шотландского престола. В финале “Ромео и Джульетты” опять – в который раз! – звенят шпаги: Ромео бьется с Парисом за право умереть у гроба любимой.

Но, может быть, в современных пьесах, где действуют люди, более склонные к борьбе силами ума и духа, нежели к физической, сцены боя занимают менее значительное место? Как раз наоборот: непривычные к драке люди вступают в бой лишь в силу крайней необходимости, в решительную минуту – следовательно, сцены боя наверняка приходятся на самые ответственные, кульминационные моменты действия. Вспомним “Вид с моста” А. Миллера – драма эта завершается ударом ножа. В пьесах, современной советской драматургии сцены боя встречаются сравнительно редко, но это тем более показывает, что если они имеются в произведении, то не случайно и не зря. (Например, в пьесе “Два цвета” А. Зака и А. Кузнецова или в “Обелиске” Г. Мамлина.)

Почему же все-таки в театре еще встречается отношение к батальным сценам, как не очень важным, необязательным, почти посторонним в спектакле? Откуда берутся разговоры о “вставных номерах”?

К сожалению, они основываются на имеющей место практике режиссерского решения сцен боя. Случается, и нередко, что режиссеры подходят к постановке этих сцен с узкотехнологических позиций, не вскрыв их драматического содержания, которое далеко не исчерпывается информацией о том, кто кого и где убил. Такой подход влечет за собой отрыв сцены боя от художественной ткани спектакля, ее жанровое и стилевое несоответствие с ним. Получается бой сам по себе, бой ради боя, построенный безотносительно к характеру повествования о судьбах людей, в этом бою участвующих. Самая сцена в этих случаях характеризуется безличием, абстрактностью художественного решения – вот и получается вставной номер, не связанный со спектаклем, а добавленный к нему ради пушей эффектности. Но обычно такой бой, даже если он составлен из самых броских, захватывающих дух приемов, не производит на зрителей по-настоящему сильного и глубокого впечатления.

Излишне говорить, что этот путь режиссёрского решения батальных сцен представляется в корне ошибочным; более целесообразно перейти к описанию другого пути, требующего от режиссера несколько больших забот, но зато более верного и плодотворного.

Работа над сценой боя в спектакле должна начинаться с тщательного анализа ее драматургической основы, с прочтения ее содержания. Боевая ситуация в пьесе всегда в той или иной степени задана автором пьесы. Даже если драматург не предъявляет никаких конкретных требований в отношении хода боя – все равно основные предпосылки боя, начало и результат столкновения не могут быть иными, чем это предусмотрено в пьесе. Но бывает и так, что в пьесе имеются довольно точные указания на ход боевых действий – как в авторских ремарках, так и в тексте персонажей. Поэтому для начала работы над сценой боя вовсе не достаточно беглого знакомства с пьесой. Наиболее правильно, на наш взгляд, работу над созданием замысла сцены боя начинать одновременно с этюдными репетициями (или в период застольной работы).

Пока складывается замысел, меньше всего следует думать о приемах, которыми он может быть осуществлен. Сначала должны определиться общие, так сказать, конструктивные очертания замысла. Они основываются, с одной стороны, на заданиях драматурга, а с другой – диктуются общим решением спектакля; его стилем, жанром, темпо-ритмическим строем и т.д.

В тех случаях, когда у автора в тексте пьесы нет никаких непосредственных данных о боевой ситуации, режиссеру нужно уметь их угадать на основании всего того, что ему известно о происходящих в пьесе событиях, о действующих в ней персонажах. Если же автор делает какие-то специальные указания – надо уметь их понять, найти им отчетливое объяснение.

Примером глубокого и верного проникновения в содержание боевой сцены, приведшего в результате к ее неожиданному, нетрадиционному, и очень интересному решению, может служить режиссура Франко Дзеффирелли в спектакле римской драматической труппы “Ромео и Джульетта” (постановка Ф. Дзеффирелли, фехтование – Никколо Перно) и в одноименном фильме того же режиссера. Большинство режиссеров до Дзеффирелли, очевидно, не задумывались как следует над тем обстоятельством, что у Шекспира в этой пьесе Две сцены боя идут непосредственно одна за другой: первая – между Меркуцио и Тибальтом, вторая – между Тибальтом и Ромео. Обычно их решали, как две части одного боя, отделенные небольшим количеством текста. Сейчас благодаря Дзеффирелли невыгодность такого решения кажется очевидной: ведь вторая из этих двух частей явно важнее первой – а она проигрывает от уравнивания с первой. При одинаковом по характеру построении напряженность боя достигает предела уже в первой части, вследствие чего во второй части не получается необходимого нарастания. Неизмеримо выгоднее, целесообразнее строить обе части боя как два совершенно различных столкновения; если же вникнуть в предлагаемые обстоятельства пьесы, то можно обнаружить не формальные, а более глубокие основания для такого различия.

Дзеффирелли начал, по-видимому, с того, что по-разному объяснил одинаковый исход двух столкновений: первое убийство совершено случайно, второе – в состоянии аффекта. Исходя из того, что герцог запретил дуэли под страхом смертной казни, оба эти объяснения гораздо вероятнее, нежели “заранее обдуманное намерение”. Таким образом, ни Тибальт, ни Меркуцио не стремятся к серьезному кровопролитию, тем более – к смертельному исходу. Их столкновение – дань привычке, нравам, грубая – в духе эпохи – забава, хотя и рискованная, но до известных пределов дозволенная. Бойцы стремятся не убить друг друга, а оскорбить, поставить в унижительное Положение, вынудить к проявлениям слабости, трусости. Этот балаган разыгрывается ими для оравы приятелей, которые его восторженно приветствуют. Недаром же Меркуцио все время паясничает, изощряется в остроумии. И даже миролюбивые заверения Ромео воспринимаются его компанией, как хлесткие остроты, как издевательство над Тибальтом и его сторонниками. Никто не верит, что Ромео всерьез хочет прекратить бой, и это становится причиной трагической случайности: не рассчитав, Тибальт нанес Меркуцио смертельный удар – и сам испугался. Он не хочет поверить в убийство – ведь это означает смертную казнь для него самого – и с великим облегчением видит, что Меркуцио продолжает скоморошничать, а остальные покатываются со смеху. У Меркуцио же нет другого выхода, кроме как выдерживать прежний тон: никто не может, не в состоянии его понять. Хохочет и Ромео, полагающий что Меркуцио ломает комедию, как бывало, очевидно, не раз.

Вот за этот психологический ход, наверное, исполнитель роли Ромео был особенно признателен режиссеру. Он облегчил ему переход от мечтательно-умиротворенного настроения к вспышке слепой, безрассудной ярости. Сыграть следующий за первым боем кусок нельзя, не забыв о Джульетте, о том, что Тибальт – ее брат. Вот тут-то и помогла веселая забава, устроенная Меркуцио: она отвлекла Ромео от мыслей о любимой, о том, что произошло совсем недавно в келье у Лоренцо. Теперь, когда Ромео внезапно понимает, что Меркуцио убит, ничто не мешает вспышке гнева и ненависти. А бешенство, охватившее Ромео, помогает забыть и о герцогском постановлении.

Линия поведения Тибальта при таком решении сцены тоже выстраивается очень интересно и вполне логично. Поначалу Тибальт искал ссоры именно с Ромео (за появление на балу в доме Капулетти), рассчитывая опозорить его, не убивая – что было вполне возможно при явном перевесе сил в пользу Тибальта. Меркуцио, навязавший Тибальту бой, был для него равным противником, и победа над ним “по очкам” вполне устраивала Тибальта. Тем бы, вероятно, дело и кончилось (кому охота идти на

плаху?), если бы не трагическая случайность. Но за смерть Меркуцио еще можно надеяться оправдаться, а за двойное убийство не миновать смертной казни. Поэтому, когда Ромео бросается на Тибальта, тот сначала пытается просто отшвырнуть его, как щенка: он старше, опытнее, сильнее в бою. Однако яростные атаки Ромео в соединении с мыслью об ответственности за смерть Меркуцио дают новый ход его мыслям: все равно отвечать придется, так надо уж покончить заодно и с этим! Тем более, что Ромео виноват кругом: оскорбил честь дома Капулетти, был причиной смерти Меркуцио... Так отбрасывается последняя, сдержанность – и разгорается бой лютой, иступленный, не на жизнь, а на смерть. Приятели пытаются разнять дерущихся – они их отшвыривают; кто-то хватается за Ромео за руки—он вырывается, оставив доброжелателю ключья одежды; сторонники обоих врагов кричат, мечутся и наконец тоже начинают драться между собой... Какой контраст с первой сценой, где Меркуцио и Тибальт с издевательским изяществом демонстрировали изощренное мастерство, к восторгу и веселью окружающих! Контраст убедительный и выгодный, на пользу спектаклю и к чести режиссера. Если бы исход этого боя зависел от соотношения сил – Ромео был бы убит. Дзеффирелли ясно дает нам это понять, и он прав. Ромео помогла слепая, безоглядная решимость, полное забвение самого себя, опасности. Брошенный на землю, почти раздавленный, он нанес решающий удар тогда, когда должен был, казалось, молить о пощаде: не пытаюсь защититься от нависшего над ним страшного удара, Ромео ударил врага снизу и поразил его насмерть.

По приведенному примеру можно судить, насколько глубоким может быть внутреннее содержание сцены, скрытое за авторской ремаркой: “Дерутся. А закалывает Б”. Чтобы обнаружить это содержание, режиссеру необходимо найти как можно более полный ответ на целый ряд вопросов.

Первый вопрос – кто, какие люди участвуют в бою. “Зерно” образа каждого действующего лица, его цели, его сильные и слабые стороны неизбежно проявляются в характере боевых действий. В свою очередь от характера боевых действий зависит весь ход боя, его развитие и результат. Значит, не может быть правильной композиции боя без учета направления, в котором идет работа артистов над образами.

Кроме общих черт характера персонажей весьма важно для точности режиссерского замысла боя верно определить соотношение сил противников, боевые качества каждого из них. Без этого трудно найти общий композиционный ход: да и подлинную причину его исхода можно не уловить за внешними признаками. Она не всегда лежит на поверхности пьесы; победа или поражение не всегда зависят от того, кто из бойцов сильнее или храбрее. Часто для решения вопроса о ходе боя бывает нужно сопоставить многие данные, взвесить самые различные обстоятельства, разгадать намек, брошенный автором. Например, Дон-Жуану легенда и традиция приписывают славу непревзойденного фехтовальщика. Но в “Каменном госте” А. С. Пушкина авторский текст позволяет предположить, что в стычке Дон Гуана с Дон Карлосом перевес на стороне последнего. Давно лелеемая жажда мести, очевидно, заставила Карлоса готовиться к встрече с Гуаном. Возможно, он специально тренировался, отрабатывал какие-то ловкие приемы и т.д. Почувствовав себя способным справиться с врагом, он стал искать его. И когда начался бой, по-видимому, беспечному Гуану пришлось очень трудно. Можно с большой вероятностью предположить, что Гуан был на волосок от гибели. Об этом свидетельствует реплика Лауры: “Ай, ай, Гуан!” Режиссер будет прав, если создаст в бою такую ситуацию, когда Гуан спасет только счастливая случайность.

Как только будет найдена эта внутренняя логика боя, появляются и первые штрихи композиционной формы. Становится ясно, кто из бойцов более ловок, кто более силен, кто более опытен; кто будет вести себя в бою безрассудно, а кто будет трусить; кто способен проявить жестокость, кто – коварство, кто – великодушие. Отсюда вытекает уже нечто конкретное: кто будет активно нападать, а кто – защищаться, и каким образом каждый из них будет это делать. Теперь (но только теперь!) приходит время подбирать боевые приемы в соответствии с возникшим замыслом.

Но в процессе подбора приемов возникают новые вопросы, на которые должен ответить режиссер. От того, когда и где происходит бой, зависят и форма борьбы, и вид используемого оружия, и боевые приемы. Профессиональный разведчик, обезоруживая противника, будет действовать явно иначе, чем грузчик, на которого в портовом кабаке приятель замахнулся пивной бутылкой. Ричард Львиное Сердце вооружен иначе, чем Рюи Блаз. Требование исторической достоверности иногда вызывает неудовольствие режиссеров, тяготеющих к условным формам в театре. Но историческая конкретность вовсе не исключает художественно обоснованной условности. Ведь речь идет не об археологической достоверности, а лишь о той мере исторической точности на сцене, без которой невозможна правда сценической жизни. Если внимательно рассмотреть боевые сцены, особенно те, которые сопровождаются текстом, можно увидеть, как самый характер боя у автора связан с особенностями оружия и боевых приемов, характерных для данной страны, для данной эпохи.

Но нередко отход от исторической точности неизбежен. Время, к которому относится действие пьесы, иногда нельзя определить с полной бесспорностью.

Случается, что автор, описывая события прошедших эпох, вольно или невольно придает им черты современной ему действительности. Например, в “Гамлете” Шекспир как будто обращается к событиям датской истории. Однако обстановка, в которой они разворачиваются, весьма напоминает елизаветинскую Англию. В частности, форма поединка, оружие, приемы (как можно судить по тексту пьесы) скорее соответствуют тому времени, когда Шекспир писал свою трагедию, нежели тому, когда

жил исторический прототип Гамлета. Как же решать эту сцену? Очевидно, правомерны оба решения, в зависимости от общего решения спектакля.

В других случаях отступления от исторической точности диктуются соображениями чисто внешней выразительности. Так, при постановке пьесы, время действия которой относится к XVIII веку, следовало бы ставить бой на легкой колющей шпаге. Но колюще-рубящая шпага предшествующей эпохи гораздо соблазнительнее для постановщика: ее приемы эффектнее, разнообразнее. Колющих ударов в силу их опасности применяется на сцене немного, и, чтобы построить из них интересную фехтовальную сцену, надо обладать незаурядной фантазией и большим постановочным опытом. Иначе сцена может оказаться однообразной, монотонной, мало динамичной – словом, не очень интересной для зрителя. Как же быть, если по смыслу, по жанру пьесы и по предлагаемым обстоятельствам боя от него требуется блеск и фееричность? По-видимому, если постановщику не удастся построить сцену достаточно ярко с применением одних только уколов, он будет прав, введя в бой некоторое количество рубящих ударов.

Подбирая приемы для построения сценического боя, режиссер не может, не должен забывать о жанре спектакля. От жанровой определенности сцены боя в значительной степени зависит, насколько органично она войдет в спектакль. Между тем случается, что сцена боя оказывается единственной в спектакле, не имеющей отчетливого жанрового решения. Особенно в этом отношении не везет комедии. Исходя из справедливой мысли, что в комедии бой должен быть смешным, актеры часто начинают просто комиковать и сбиваются на пародийность. Бой делается смешным, но все-таки иным по жанру, чем весь спектакль: например, в полной лиризма комедии “Двенадцатая ночь” появляется фехтовальная сцена в духе комических лент немого кино. Бывают случаи и еще более печальные: в самый драматический момент жизни героев спектакля в зрительном зале вдруг раздается смех, вызванный каким-то опрометчиво использованным боевым приемом комедийного характера.

Не подлежит сомнению, что жанр боевой сцены во многом определяется характером бойцов. Если актеры, играющие сцену боя, действуют “в образе”, если на боевые действия они переносят сложившиеся между ними в спектакле отношения, если их оценки своих действий и действий противника рождаются от “зерна” каждого характера – сцена уже приобретает определенный жанровый признак. Но режиссер может подчеркнуть жанр сцены построением боевых ситуаций, подбором приемов и общим композиционным решением.

Собственно приемы как таковые в большинстве своем не имеют жанровой определенности. Однако их порядок, а также способ использования могут давать в результате различный эффект – трагедийный или комедийный. Специфически комедийными, так сказать, комедийными априорно, можно считать лишь небольшое количество приемов, которые, собственно, даже не являются приемами в полном смысле слова: шлепки, пинки, щелчки, щекотку. С их помощью нельзя построить всю драку целиком – но в сочетании с другими приемами они придают схватке комедийный оттенок, как бы облегчают ее общий тон.

Основную же роль в жанровой характеристике приемов боя играют сила и скорость движений.

В трагедии и драме поединок между героями никогда не происходит по пустячной причине: даже если внешний повод представляется случайным, за ним всегда скрываются значительные, жизненно важные причины. Людей, сошедшихся для такой схватки, отличают предельная собранность, сосредоточенность и напряженное внимание к действиям партнера. Поэтому, хотя каждое боевое действие в отдельности может быть исполнено с максимальной скоростью, – последовательность этих действий лишена какой бы то ни было поспешности, и вся схватка в целом протекает не очень стремительно. Зато сила, вкладываемая в каждый удар, – предельна, поскольку она диктуется масштабом движущих героями чувств: гнева, ненависти, отчаяния.

Сцена боя в трагедии или в драме часто заканчивается смертью или ранением одного из участников. Этот момент особенно ответствен в жанровом отношении. Здесь одинаково опасно как “перегнуть”, так и “недожать”. В первом случае, то есть когда актер излишне натуралистично изобразит физическое страдание, зритель испытывает неприятное чувство и теряет интерес к сцене. Во втором случае – неубедительно сыгранный роковой момент вызовет у зрителя насмешливое отношение. Поэтому при построении такой сцены необходимо особенно строго соблюдать меру правдоподобия и добиваться максимальной технической чистоты в исполнении приема. Скорость боя в комедии может быть значительно большей, нежели в драме или в трагедии. Она обычно вытекает из общего комедийного темпа спектакля, где интрига связана с быстрой сменой самых разнообразных событий. И причины и цели физических столкновений в комедии позволяют строить комедийную драку как суматошную, суетливую. В свою очередь головокружительная поспешность, с которой дерущиеся обмениваются ударами, делает эту драку скорее забавной, чем страшной, как бы лишает ее элемента серьезной опасности. Комедийный результат может быть достигнут также несоответствием между орудиями боя и силой ударов: человек, не моргнув глазом, выдерживает удары оглоблей, но удар хлопучкой для мух сражает его наповал. Возможно достижение комедийного эффекта и путем несоответствия между действиями бойцов и их отношением к ним – когда бойцы с легкостью и беззаботным видом осуществляют самые ужасающие приемы или, напротив, простой щелчок по носу расценивают как смертельную опасность.

Вообще, неожиданность оценок и приспособлений всегда вызывает веселую реакцию зрительного зала. Этим надо пользоваться при постановке сцен боя в комедиях, применяя в драке самые неожиданные, казалось бы, непригодные для боя предметы, но сохраняя самое серьезное отношение исполнителей к своим поступкам. В комедийном бою уместно большое количество несостоявшихся приемов, ударов, не попавших в цель. При этом спасение от опасности может прийти не в результате ловкости подвергавшегося этой опасности, а в результате чистой случайности, что может сделать боевую ситуацию особенно смешной.

При постановке комедий-памфлетов, водевилей, где сам драматургический материал представляет собой особый, своеобразный способ отражения действительности, режиссеры обычно склоняются к условным формам решения спектакля. Естественно, и сцены боя в таких спектаклях могут носить черты особой, несколько преувеличенной условности. В них может быть уместно так называемое “обнажение приема”, то есть сознательное разрушение иллюзии. Достигается оно разными приемами: нарочитым, подчеркнутым расхождением во времени между нанесением удара и его получением, несоответствием или преувеличением звука (удары озвучивает оркестр или шумовики с помощью каких-либо приспособлений, дающих гротескный эффект) и т.д.

В таких жанрах, как трагикомедия и политический памфлет, возможно применение пародии как постановочного принципа. Приемы пародирования чрезвычайно многообразны и дают комедийные эффекты разнообразных оттенков.

Сцена боя должна кроме всего сказанного иметь определенную композиционную структуру, так сказать, свою маленькую драматургию: в ней должна быть завязка, кульминация и развязка; Если эти моменты выстроены точно, любые перипетии боя на протяжении всей сцены не будут уводить в сторону от сквозного действия и мешать зрителю следить за ходом схватки.

Завязка боя тесно связана с вопросами: почему и зачем противники взяли за оружие? Каковы мотивы каждого бойца и каковы их намерения? Может быть, они только соревнуются в рыцарской доблести, и это не дуэль, а турнир, где каждый, не посягая на жизнь другого, стремится лишь показать свою ловкость в присутствии гостей и дам? В таких случаях боевым действиям предшествуют поклоны, салюты, процедура сравнения оружия, расстановка судей и т.п. Они занимают боевые позиции по всем правилам, они любезны друг с другом: если один из них уронит шпагу, другой учтиво ему ее подаст.

Так, по видимости, начинается бой Гамлета и Лаэрта в финале трагедии. Гамлет должен в девяти схватках трижды коснуться шпагой Лаэрта – и он выиграет соревнование: таковы условия пари, заключенного якобы между королем и Лаэртом. Зрители рассаживаются вокруг места предстоящего боя, предвкушая удовольствие от зрелища; судья – Озрик – занимает свое место; “Начнемте, принц?” – говорит Лаэрт...

Но это – только видимость. В действительности Лаэрт выходит на турнир с Отравленной шпагой и ищет случая опарапать Гамлета, чтобы яд проник принцу в кровь. Лаэрт не стремится выиграть соревнование: для него важны не те удары, которые засчитают судьи, а тот единственный удар, который решит судьбу Гамлета. При этом Лаэрт еще колеблется... А Гамлет ничего не знает и стремится одержать верх в соревновании. Поэтому Гамлет все время атакует и, видимо, успешно: Лаэрт, занятый своей целью, защищается небрежно. Ситуация меняется, когда королева выпивает отравленное вино. Теперь Лаэрту просто необходимо убить Гамлета, и как можно скорее. Он переходит в наступление и наносит роковой удар. Появление крови внушает принцу подозрение, что дело нечисто: у противника не тупое тренировочное оружие, а острый клинок. Он решает отнять у Лаэрта шпагу любым способом, может быть, даже нарушив правила турнирного этикета. И снова резкий перелом в бою: Лаэрт, получив взамен своей тупую шпагу Гамлета, смертельно боится отравленного клинка в руках принца и панически отступает, уже не помышляя о нанесении ударов. Бой с этого момента теряет всякую видимость невинного соревнования в фехтовальном искусстве.

Бой может завязаться и в результате внезапного нападения – без предупреждения, “из-за угла”. В этих случаях борьба идет не на жизнь, а на смерть; здесь нет места ритуалу и рыцарским приемам. Разбойник или наемный убийца не стесняется в средствах; вполне понятно, что и подвергнувшийся нападению защищается всеми доступными средствами. Скорее всего, что первый здесь будет активно атаковать, а второй – обороняться и отступать. Но ведь может быть и так, что наемный убийца или подневольный человек, которому приказали совершить убийство, сам боится того, на кого напал. И как только элемент внезапности не приносит успеха, ситуация боя может радикально измениться.

Сцена боя занимает в спектакле считанные секунды, от силы – три-пять минут. Эти секунды или минуты наполнены для актеров такой интенсивной физической деятельностью, что необходимо чрезвычайно экономно, расчетливо расходовать силы. Обычно неопытный постановщик увлекается и сочиняет слишком длинный бой. Вдобавок, стремясь к максимальной эффектности зрелища, он требует от актеров непрерывности и большой скорости боевых действий. К его огорчению, актеры не только устают значительно раньше, чем приблизится финал боя, но и весь бой почему-то выглядит вялым и монотонным, хотя актерам буквально некогда перевести дух. Как же исправить положение? В чем допущена оплошность?

Очевидно, сцена не имеет ясной темпо-ритмической структуры, а складывается по принципу простого нанизывания приема на прием. Между тем убедительно и эффектно выглядит не та сцена, где

события следуют друг за другом в бешеном темпе, а та, где стремительные броски чередуются с медленным маневрированием, где напряженные паузы служат подготовкой яростной атаки – словом, сцена, где темп и ритм боевых действий не есть что-то механически заданное, а отражают внутреннюю логику боевой ситуации. При этом не только актеры меньше устают, но и внешняя, зрелищная сторона боя заметно выигрывает. Те куски боя, которые по замыслу режиссера должны протекать стремительно, выигрывают именно от контраста с теми, где ход боевых действий замедляется, а паузы выглядят особенно напряженными, когда они наступают после активного, быстрого движения. Не случайно в большинстве случаев темпо-ритм боя носит характер нарастания – от завязки к кульминации. Это чаще всего соответствует логике боевых отношений и, кроме того, разумно с точки зрения расходования сил участников боя. Целесообразно в начале боя не нагружать актеров физически трудными приемами, прибегая их силе на кульминационный момент боя.

Возможна и любая другая темпо-ритмическая схема боя – например, с бурной завязкой, более спокойным течением боя в середине и новым нарастанием к финалу. Эта схема вполне оправдана в случае, когда один из бойцов поначалу был слишком уверен в быстрой и легкой победе, но встретил неожиданно сильный отпор. Поэтому после неудавшейся атаки бойцы начинают маневрировать, присматриваться друг к другу, и как только один из них находит подходящий момент, он бросается на врага и наносит решающий удар.

Кульминационный момент боя лучше всего отделять от всей сцены паузой, во время которой актеры сосредоточивают свои силы и внимание для исполнения решающего приема. Зритель в это время переживает момент напряженного ожидания: его как бы предупредили, что сейчас произойдет самое главное. Он за это благодарен театру: значит, ему покажут честную, чистую работу. Если же развязка наступает внезапно, у зрителя остается ощущение, что его обманули, нарочно отвлекли внимание, чтобы он не увидел самого главного.

Если бой связан с текстом, то продолжительность его, вполне понятно, определяется временем, необходимым для произнесения текста. Однако такая продолжительность может оказаться непосильной для актеров. В этих случаях надо разбить сцену боя на несколько частей, отделенных паузами, в течение которых могли бы отдохнуть артисты. Паузы следует заполнить действиями других персонажей или построить переходы для бойцов, во время которых они могли бы перевести дыхание или произнести текст. Так, кстати, делает Шекспир в сцене боя Гамлета с Лаэртом: королева подзывает к себе Гамлета, чтобы обтереть ему лицо, слуги подают вино, Озрик в паузах боя судит о результатах удара и т.д. Когда репликами обмениваются сами бойцы, желательно, чтобы реплики не всегда приходились на паузы: интереснее, когда какие-то слова совпадают с ударами (при условии, что шум боя не будет заглушать звучание слов). Например, оскорбления, которыми осыпает Тибальта Меркуцио, явно произносятся в пылу боя, сопровождают удары – это чувствуется даже в ритме речи Меркуцио.

Наибольшую трудность для постановщика и исполнителей представляют сцены боя со стихотворным текстом. Так как они встречаются только в исторических пьесах, то бой представляет собой фехтование на шпагах или мечах. Мало того, что фехтование требует от актеров максимальной затраты физических сил, но еще и стихотворный текст диктует определенный ритм боя. Здесь режиссеру часто приходится идти на добровольное ограничение своей фантазии во имя сохранения стиха, испробовать множество вариантов композиции, пока будет найден удовлетворительный во всех отношениях. Особенно важные строки лучше всего произносить в паузах между ударами, для остальных слов надо подбирать такие приемы, где звон оружия не помешает зрителям расслышать текст. Сцены боя со стихотворным текстом требуют очень большого количества репетиций. Схема боя (порядок приемов) должна быть заучена актерами до полуавтоматизма: малейшая заминка может сбить актера, и он спутает текст.

Выше было сказано, что работу над замыслом сцены боя надо начинать одновременно с первыми репетициями. Когда же завершается эта работа? Только к моменту генеральных репетиций сцена боя приобретает те окончательные – очертания, в которых увидит ее зритель. В процессе репетиций в замысел режиссера неизбежно вносятся поправки и уточнения. Актеры, занятые в сцене, могут внести свои предложения, и если эти предложения целесообразны и интересны, режиссер должен их принять. Часто такие предложения возникают на последних репетициях, когда на сцене уже полностью установлены декорации: станки, мебель. Вообще, мизансценировка боя только теперь может быть доведена до конца, так как только теперь выясняется точно, каким пространством могут располагать бойцы, где они свободны в передвижениях, а где ограничены сценической обстановкой. Но зато готовые декорации могут подсказать новые интересные возможности. Даже при построении замысла режиссер не может не учитывать таких деталей оформления, как двери, лестницы, столы, стулья. Их можно использовать для создания оригинальных приемов, интересных трюков. Актеры любят применять различные бытовые предметы для нанесения ударов и для защиты, использовать естественные укрытия и т.п. – это помогает им запомнить схему боя, так как боевые приемы не идут бесконечной чередой, а образуют небольшие сочетания, отделенные друг от друга какими-то яркими трюками. И когда актеры начинают репетировать бой в декорациях – они сами находят множество остроумных приспособлений и интересных мизансценических решений.

Кроме того, на последних репетициях проверяется техническая чистота тех приемов, которые должны создать зрительную иллюзию при помощи определенных ракурсов, Необходимость скрывать моменты имитации диктует окончательное расположение бойцов на сцене – спиной к зрителю, вполоборота, правым боком и т.д. Режиссер проверяет эффект, сидя в зрительном зале, и вносит поправки.

Но и после премьеры режиссер не имеет права забывать о сцене боя. Хотя техника сценического боя основана на определенных правилах безопасности, почти полностью исключая несчастные случаи, – вероятность таковых не следует оставлять без внимания. Особенно это касается сцен борьбы с применением оружия – шпага, мечей, кинжалов. В случае ввода новых исполнителей режиссер должен проверить их подготовленность и не допускать исполнения сцены без репетиций. Если в сцене боя кто-то допустит опасную неточность, актеры обязаны сообщить об этом режиссеру, а режиссер должен назначить специальную репетицию, чтобы исправить ошибку и исключить возможность ее повторения.

Мизансценирование боя, в котором участвуют только двое, не представляет особой сложности, ибо предпринимается последовательностью избранных приемов и художественным оформлением сцены. Тут невозможны, да и не нужны какие-либо рекомендации. Что касается массового боя, в котором на каждой стороне дерется целая труппа бойцов, то он может представлять известные композиционные трудности, связанные с ограниченностью сценической площадки, малочисленностью исполнителей и т.д. Однако театральная практика накопила некоторый опыт по части преодоления этих трудностей. Наиболее эффективные способы композиции массового боя стоят того, чтобы их здесь привести.

Многофигурная композиция чаще всего – что вполне естественно – распадается на несколько одновременно происходящих схваток между двумя-тремя участниками. Значит, речь идет о том, как разместить дерущиеся группы: во-первых, они не должны мешать друг другу, во-вторых, в целом создавать одну общую картину боя.

Наиболее простой способ распределения боевых групп в массовом бою – распределение по принципу параллелизма. Каждая пара или тройка (двое против одного) бойцов имеет свою собственную боевую композицию и исполняет ее независимо от других пар или троек. В этом случае и их мизансценическое размещение на сценической площадке неизбежно будет параллельным, то есть боевые передвижения пар будут происходить по параллельным линиям, не пересекаясь, так как только в этом случае пары не будут сталкиваться и мешать друг другу. Параллельное размещение боевых групп требует довольно большого пространства; количество участников должно быть настолько большим, насколько это возможно – иначе не создается впечатление массового боя.

Как вариант параллельной композиции можно рассматривать композицию, построенную по принципу “фон и солисты”. В этом случае на первом плане или в центре сценической площадки дерутся одна-две пары, для которых строятся наиболее эффектные сочетания приемов. За ними, на втором плане, разыгрываются еще несколько боевых композиций – обычно несложных, – призванных придать бою массовость, масштабность. Само собой разумеется, что солистами в большинстве случаев оказываются основные герои пьесы.

Последовательная композиция применяется обычно в случаях, когда надо создать впечатление массового боя при наличии очень небольшой площадки, когда на сцену нельзя вывести одновременно несколько дерущихся пар. Пары или тройки, ведя бой, поочередно появляются из-за кулис на сцену и каждая, исполнив свою “партию”, освобождает площадку для следующей пары или тройки. Боевые композиции в этих случаях имеют характер некоторой незаконченности: как будто бойцы начали драться еще за кулисами и будут продолжать бой, уйдя со сцены. На сцене остаются только “трупы”.

Очень продуктивным композиционным способом является способ комбинирования. В этом случае пары не остаются неизменными на протяжении боя, а распадаются и образуют новые сочетания. Комбинация приемов для каждой пары при этом способе должна оканчиваться выводением из строя (хотя бы временным) одного из бойцов. Победители вступают в бой между собой; в свою очередь пострадавшие, оправившись от удара, могут начать драку с новым противником. Этот способ особенно выгоден, когда надо создать впечатление массового боя при небольшом количестве участников. Мизансценически такой бой очень разнообразен и динамичен: направление движения пар и их местонахождение могут все время меняться в связи со сменой участников. При этом количество применяемых боевых приемов может быть совсем невелико: изменяя состав боевых пар и ракурс, можно прибегать к повторению комбинаций, которые будут восприниматься как новые.

Очень плодотворным является и способ, который можно назвать монтажным. Заключается он в попеременном привлечении внимания зрителей к разным группам бойцов, дерущихся в разных секторах сценической площадки. Все группы или пары начинают бой одновременно, но у каждой из них есть центральный, наиболее эффектный момент схватки. В этот момент данная группа привлекает к себе внимание зрительного зала шумом, сильным движением или еще каким-нибудь образом. Иногда это делается с помощью света, иногда внимание зрителей направляют участники других боевых групп – репликами, жестами, проявлением интереса к тому, что происходит в солирующей группе. По окончании эффектного момента внимание перебрасывается тем или иным способом на новый объект. Мизансценически все группы должны быть отчетливо отделены одна от другой. Обычно их “привязывают” к каким-то заметным деталям декоративного оформления: одна группа дерется в дверях,

другая – у окна, третья – на лестнице, четвертая – у стола и т.д. Этот способ напоминает композицию “фон и солисты”, но в данном случае сольные “партии” исполняются поочередно каждой группой, и не только на первом плане, а на разных точках сценической площадки.

Описанные способы композиции массового боя никак не исчерпывают всех возможностей постановщика и приводятся здесь только в качестве примеров, которые могут помочь начинающему режиссеру преодолеть сомнения и неуверенность, естественные при первых опытах постановки боя. И надо добавить, что все эти способы редко встречаются “в чистом виде” – гораздо чаще режиссеры берут наиболее целесообразное для каждого конкретного случая из многих способов, не заботясь о том, можно ли как-нибудь сформулировать получившийся в результате “мизансценический принцип”. И в конце концов композиционную стилистику боя определяют вкус режиссера, изобретательность его фантазии, его индивидуальный творческий почерк.

Техника сценического фехтования

Сценическое фехтование есть не что иное, как специально приспособленное для нужд театрального искусства утилитарное фехтование – искусство боя на холодном оружии.

Приемы сценического боя аналогичны приемам подлинного боя, и разница состоит только в том, что в реальной жизни бойцы применяли эти приемы без предварительного согласования с противником, а на сцене они согласованы и отрепетированы всеми участниками схватки. Эта строгая согласованность диктуется не только необходимостью оградить актеров от опасных неожиданностей, но и требованиями художественного порядка. Развитие сценического боя должно соответствовать драматургической логике и делать эту логику очевидной для зрителя. Вообразим на минуту, что актеры в фехтовальной сцене начнут действовать не по заранее продуманному и согласованному плану, а импровизационно, как в настоящем бою. Не случится ли так, что Тибальт “заколет” Ромео вместо того, чтобы пасть от его руки? Играющий Тибальта актер может оказаться более ловким и сообразительным в бою; наконец, ему может помочь случайность. Если же при явном преимуществе он даст себя заколоть, памятуя о предназначенной ему по пьесе судьбе, то может повергнуть в недоумение зрителей. Совершенно ясно, что сценический бой должен быть специально организован, то есть поставлен в виде определенного ряда последовательных действий и хорошо отрепетирован. Что касается самих действий оружием, то они должны соответствовать аналогичным действиям в подлинном бою.

Было время, когда актеров не надо было специально обучать этим действиям. Фехтовальное искусство было распространенным бытовым навыком вплоть до конца XIX века. Естественно, что многие актеры того времени применяли на сцене известные им боевые приемы, разыгрывая в спектаклях боевые ситуации.

В наше время фехтование существует лишь как вид спорта. Но спортивное фехтование XX века сильно отличается от боя на холодном оружии в средние века или в эпоху Возрождения. Уже потому, что и спортивное оружие и правила спортивного боя в наше время существенно отличаются от имевших место в историческом утилитарном бою, действия современного фехтовальщика не могут создать картины, похожей на подлинный исторический бой. Но этого мало. Цели спортивного фехтования и фехтования сценического совершенно различны, поэтому навыки владения спортивным оружием не соответствуют художественным требованиям, а часто и прямо противоположны им. Так, например, закономерное в спорте стремление к предельной экономичности движений лишает их зрелищной выразительности, делает их часто почти неуловимыми для зрителя. Поэтому для сценического фехтования характерно совершенно обратное стремление – сделать движения более крупными, увеличить их амплитуду (в пределах, допустимых целесообразностью), чтобы зритель мог их отчетливо видеть, понимать, оценивать. Так же обстоит дело и со скоростью движений и многими другими навыками.

С другой стороны, изобрести какое-то специальное “театральное” фехтование невозможно, поскольку все лучшее, наиболее целесообразное уже было придумано за те века, когда человек жил, не расставаясь со шпагой. Значит, актеру остается только одно: изучить приемы утилитарного боя на холодном оружии и затем применять их в бою сценическом. Разумеется, учитывая характер их будущего применения, изучать их следует сразу же с позиций театрального искусства, а не с позиций жизненной потребности.

Таким образом, не подлежит сомнению, что сценическое фехтование во всех случаях является условным боем. “Бой этот совершенно условен. В сценическом бою действуют не противники, а партнеры, взаимно помогающие друг другу возможно выразительнее и правдивее сыграть поставленную фехтовальную сцену”.

Однако условность сценического боя вовсе не исключает для актера возможность правдивого существования в предлагаемых обстоятельствах пьесы и роли; ведь она не больше, чем естественная

условность театрального искусства как художественного отражения жизни. Такой бой не реален, но вполне реалистичен. Его условность не мешает актеру подлинно и глубоко ощущать весь ход боя, переживать его.

Одно из проявлений “магического если бы” на сцене состоит в том, что актер способен воспринимать каждый момент роли, каждый момент сценического действия не как что-то хорошо известное, даже выученное наизусть, а как нечто совершенно неизвестное до сего момента, случившееся только что, сейчас, здесь. И в бою на шпагах, прекрасно помня выученную и отрепетированную схему боя, актер может и должен воспринимать каждое боевое действие партнера как полную неожиданность для себя, а свое ответное действие – как только что родившееся в ходе боя. Надо добавить, что вид нацеленного в сердце острого стального клинка очень способствует возникновению нужного самочувствия: воображение с чрезвычайной живостью рисует возможные последствия, и возникает вполне реальное ощущение опасности. Поэтому где-где, а в сценическом бою налицо все условия для Органичного существования и веры в предлагаемые обстоятельства пьесы и роли.

Что касается зрелищной яркости, эффектности фехтовальных сцен – она предreshается тем обстоятельством, что шпага является одновременно и средством нападения, и средством защиты. Клинки бойцов все время приходят в соприкосновение, скрещиваются в различных положениях: и при разведывательных действиях (перемена соединений), и при действиях на оружие, и при нанесении уколов и ударов (клинок атакующего наталкивается на клинок защищающегося). Именно этот эффект непрерывного сталкивания, скрещивания шпаг и воспринимается иногда несведущими людьми как содержание фехтовальных действий; они пытаются его воспроизвести, стуча шпагой о шпагу без конкретной цели поразить противника или защититься – так получается фикция, видимость фехтования. Такой “бой” в равной степени неинтересен ни актерам, ни зрителям, ибо он лишен как смыслового, действенного содержания, так и яркой пластической формы.

Из истории холодного оружия

История холодного оружия и искусства владеть им охватывает огромный отрезок времени – от древнейших времен до начала XX века. Вполне естественно, что на протяжении столь долгого времени холодное оружие не оставалось без изменений – оно совершенствовалось, изменялось вместе с человеческим обществом, которое его создало и пользовалось им, под влиянием требований, возникавших на каждом новом этапе развития этого общества.

Сведения об оружии даже тех эпох, которые нашли широкое отражение в драматургии, мы можем ограничить пределами того, что возможно практически осуществить на сцене. В итоге выясняется, что для деятелей современной сцены почти не представляет интереса стрелковое оружие, некоторый интерес представляет оружие на древках, но самый большой интерес – клинковое оружие.

К оружию клинкового типа принадлежат мечи, шпаги, кинжалы, сабли. Если учесть все разновидности каждого из названных видов, получится довольно большой и разнообразный список. Отдельные виды и разновидности заметно отличаются друг от друга размерами, назначением, способом употребления, внешними особенностями формы. Однако конструктивная схема у них одна и та же – от античного меча до буденновской сабли. Примечательно, что эта схема – то есть основные черты строения, – будучи однажды найденной, оставалась фактически неизменной на протяжении веков как единственно целесообразная, наиболее точно отвечающая назначению оружия данного типа. Стоит познакомиться с этой схемой, чтобы в дальнейшем, говоря об отдельных частях того или иного оружия, не прибегать к повторным объяснениям.

Схема строения холодного оружия клинкового типа складывается из двух частей: клинка, то есть собственно боевой части оружия, и эфеса – части, обеспечивающей удобство пользования клинком.

Клинок – это полоса металла, остро отточенная по краям, которые называются лезвиями. Если клинок имеет только одно лезвие (как, например, у сабли), то противоположный лезвию край называется обухом и часто имеет некоторое утолщение. Клинок может иметь прямую форму (у большинства разновидностей меча и шпаги), изогнутую (у сабли) и даже волнообразную (двуручные мечи XVI века – так называемые фламберги). Конец клинка в большинстве случаев суживается, создавая острие, предназначенное для нанесения уколов. Клинок холодного оружия поздних эпох (шпаги, рапиры) имеет тонкий упругий конец, а ближе к рукояти становится более тяжелым и жестким. В соответствии с этим в нем различают две части: сильную (ближнюю к эфесу) и слабую (от середины до острия). Непосредственно примыкающая к эфесу утолщенная часть клинка называется пяткой.

Эфес состоит из рукояти, гарды и противовеса. Рукоять бывает металлическая, деревянная, костяная, роговая и др. Форма ее диктуется максимальным удобством, необходимым при боевых действиях оружием в одной или обеих руках.

Гарда – металлическое прикрытие, защищающее боевую руку от поражения клинком противника. В оружии ранних эпох гарда представляла собой простую крестовину – полосу металла, закрепленную между рукоятью и пяткой клинка (поперек него); концы полоски часто имели утолщения. Многие виды оружия имели гарду с концами, изогнутыми в сторону острия клинка. Позднее наибольшее

распространение получили корзинчатые и чашкообразные гарды, от которых произошла гарда современного спортивного оружия.

Противовес – это утолщение на конце рукояти. Благодаря ему холодное оружие ранних форм не выскальзывало из руки по инерции при размахе. Назначение противовеса в шпаге более обширно: он уравнивает оружие в руке, помогает им управлять, делает его более удобным в обращении. В современном спортивном оружии роль противовеса выполняет гайка, с помощью которой клинок свинчивается с эфесом.

Такова общая схема строения клинкового оружия, отчетливо видимая в первом же историческом примере, к которому мы обращаемся в соответствии с намеченным кругом интересов – в мече античного воина.

Воин Древней Греции был вооружен мечом длиной около полуметра и шириной в 3-4 сантиметра. Бронзовый клинок этого меча имел два остро отточенных лезвия, но не имел острия – конец его был закруглен. Деревянная или костяная рукоять длиной до 10 сантиметров имела крестообразную гарду. Держали меч, зажав рукоять в правом кулаке, на левую руку надевали круглый щит для защиты тела и головы. Вне боя меч носили в ножнах, висевших вертикально около левого бедра, немного спереди. Римский воин античного периода имел более длинный меч – от 50 до 70 сантиметров, с обоюдоострым клинком. Железный римский меч имел конусообразное острие – им можно было наносить уколы. Щиты в римском войске были главным образом прямоугольные, слегка выпуклые.

Следующий значительный этап в развитии холодного оружия клинкового типа связан с рыцарским мечом средних веков. Средневековый меч имел длину до одного метра, ширину – от 3 до 8 сантиметров. Клинок имел два лезвия и острие; гарда была крестообразной формы. Меч носили в ножнах на поясной портупее, в вертикальном положении около левого бока.

Конные рыцари, составлявшие основу войска до конца XV века, имели кроме этого меча еще один – длинный и тяжелый, висевший у луки седла и поэтому называвшийся «прилучным». У него было еще и второе название – «меч в полторы руки», так как им можно было действовать и двумя руками (рукоять его имела в длину 15-20 сантиметров). Применялся еще и третий меч – *кончар*, с длинным узким трех- или четырехгранным жестким клинком, специально предназначенный для пробивания кольчуги.

Пехота в XIV-XV веках имела на вооружении большой, тяжелый двуручный меч. Длина этого меча 170-200 сантиметров, ширина 4-6 сантиметров. Клинок плоский, обоюдоострый, с острием, очень упругий. Рукоять с крестообразной гардой имела длину до 70 сантиметров. В походе двуручный меч носили на правом плече. Кроме него пеший воин носил при себе также короткий меч и кончар. Двуручным мечом были вооружены ландскнехты – солдаты-профессионалы наемных войск. С некоторыми изменениями двуручный меч оставался на частичном вооружении до конца XVI века.

В первой четверти XVI века холодное оружие еще остается господствующим. Однако вошедший в употребление пластинчатый доспех сделал рыцаря почти неуязвимым для рубящего оружия, и на первый план начало выдвигаться оружие, наиболее эффективное при уколах; Меч стали суживать к острию, чтобы он мог проникать в скважины между пластинами. Пробовали усилить режущие качества клинка, изменяя его форму, – появились искривленные и волнообразные клинки (фламберги). В конце концов, с середины XVI века рубище-колющий меч стал уступать место шпаге. В середине XVI века встречаются шпаги переходной формы; эфес у них уже шпажный, а клинок, как у меча. Одним из переходных видов была двуручная шпага, просуществовавшая очень недолго.

Шпага XVI века имела клинок, предназначенный для нанесения уколов и ударов: плоский, обоюдоострый, шириной около трех сантиметров у основания, суживающийся к острию. Общая длина шпаги доходила до 140 сантиметров. В XVI веке встречаются шпаги с выдвигаемым клинком, который можно было увеличивать по желанию. Длина рукояти могла достигать до 25 сантиметров.

В конце XVI века окончательно сложилась форма шпажного эфеса. Для защиты кисти правой руки стали использовать различные сложные системы дуг, дужек, колец и полуколец. Одним из наиболее распространенных типов гарды стала корзинчатая, состоявшая из нескольких полуколец, расположенных одно над другим. Второй широко распространенный тип гарды – гарда в виде глухой или прорезной чашки. В дальнейшем изменения гарды шли в основном по пути ее облегчения.

На боевых действиях шпагой в первое время сильно сказывались традиции рыцарского меча. В знаменитой своим консерватизмом Англии почти до середины XVI века бой на шпаге вели с применением круглого щита. Однако щит был средством пассивной обороны, и во второй половине века от него отказались, вооружив левую руку дагой.

Дага – дополнительное к шпаге оружие для левой руки. Она имела форму короткой (20-50 сантиметров) шпаги, колюще-рубящей или только колющей. Клинок даги, предназначенной для уколов и ударов, был плоским до 3 сантиметров шириной, клинок колющей даги был четырехгранным, шириной в 1 сантиметр. Эфес даги помимо широкой гарды снабжен металлическим щитком, идущим от гарды к противовесу полностью закрывающим кисть руки. Носили дагу без ножен, за поясом.

Почти одновременно с дагой в качестве оружия для левой руки стали употреблять специальный кинжал. Гарда такого кинжала представляла собой крестовину с сильно загнутыми в сторону острия концами – для захвата оружия противника. Кроме обычных клинков около 30 сантиметров длиной встречались клинки-трезубцы для захвата и поломки оружия противника. Клинок этот разделялся на три

части нажатием на пружину. Кинжал для левой руки носили в ножнах за поясом спереди с правой стороны. В XVII веке кинжал как оружие для левой руки почти полностью вытеснил дагу.

Рапира – шпага с узким клинком, служившим только для нанесения укола, была в употреблении с середины XVI века. (Есть свидетельства, что рапирой пользовались уже в Древнем Риме, во времена императора Нерона.) До середины XVII века рапира играла роль главным образом парадного оружия, а также служила для упражнений в фехтовальном искусстве и состязаний. Довольно скоро ею стали пользоваться как дуэльным оружием, а с середины XVII века в Западной Европе повсеместно отказались от колюще-рубящей шпаги и перешли на шпагу с колющим клинком – рапиру. В XVIII веке рапира стала легче и короче; в таком виде она просуществовала еще двести лет, служа дуэльным оружием даже в начале XX века.

Сабля была принята на вооружение войск в середине XVII века как холодное оружие для кавалерии. Там она вытеснила шпагу – более дорогую и требующую большего искусства в боевом применении. Сабля имеет изогнутый клинок с одним лезвием и острием. Эта форма клинка была позаимствована европейцами у народов Азии и Ближнего Востока. Гарда сабли поначалу была чашкообразной, затем ее заманили двумя овальными щитками, а к концу XVII века – плоскими щитками. Кавалерийская сабля конца XIX-начала XX века имеет дугообразное защитное приспособление – это металлическая полоса, соединяющая крестовину с противовесом и прикрывающая кисть боевой руки с внешней стороны. Оружие на древках было основным вооружением пехоты в XV веке. Наиболее распространенными видами считаются алебарды и пики.

Алебарда – комбинированное оружие, соединявшее в себе целых три вида: топор (для раздробления пластинчатого доспеха), копьё (проникавшее в скважины доспеха и пробивавшее кольчугу) и короткий крюк, которым можно было стащить всадника с седла или ранить коня. Древко алебарды и копья имело длину от 2 до 2,5 метра, диаметр – от 3 до 5 сантиметров. Размеры и форма топора алебарды были очень разнообразны. В походе алебарду носили на правом плече в наклонном положении.

С середины XVI века оружие на древках стало терять свое боевое значение и превращаться в декоративно-парадное.

Древковым оружием широко пользовались народные ополчения – крестьянские войска и отряды горожан. Помимо захваченного в бою древкового оружия профессиональных войск восставшие крестьяне были вооружены орудиями труда – косами, вилами. На основе боевого опыта этим предметам придавали новые формы – так появились боевые косы, боевые цепи. Некоторые виды крестьянского вооружения оказались настолько эффективными, что были заимствованы профессиональными войсками. Например, таково происхождение моргенштерна, родившегося в Германии в эпоху крестьянских войн. Это род копья с наконечником в виде плоского клинка, у основания которого расположены острые иглообразные шипы, кольцом окружающие древко.

Боевая стойка. Передвижения и позиции

Боевая стойка (рис.1) – основное положение тела фехтовальщика в бою. В положении боевой стойки фехтовальщик угрожает противнику, наступает на него, защищается и отступает. Это положение тела сложилось исторически, как наиболее целесообразное для ведения боя. Художественное впечатление, производимое сценой боя, во многом зависит от того, насколько точно актеры соблюдают положение боевой

Рис.1. Боевая
стойка со шпагой

на протяжении всей сцены. Поэтому обучение фехтованию начинается именно со тренировок и в репетициях на качество боевой стойки следует обращать особое

внимание
Начинать обучение следует с постановки ног. Правая нога ставится вперед на расстояние, примерно равное длине двух ступней бойца; носок направлен прямо вперед. Левая нога разворачивается на пятке носком влево, под прямым углом к Правой стопе. Каблук левой ноги должен находиться на одной прямой с носком и каблуком правой.

Тяжесть тела распределяется равномерно на обе ноги. Затем сгибаются оба колена: правое – так, чтобы оно находилось по вертикали прямо над пяткой, левое – так, чтобы оно оказалось над носком левой стопы. Туловище развернуто правым плечом вперед и абсолютно вертикально или чуть наклонено вперед. Плечи сохраняют горизонтальное положение.

Левая рука округло поднята вверх: плечевая часть располагается горизонтально, предплечье вертикально (под тупым углом к плечу). Кисть мягко свисает вниз, к голове.

Правая рука направлена вперед, над правой ногой; локоть согнут так, чтобы кисть приходилась на уровне груди. Кисть развернута ладонью вверх; от локтя до туловища – примерно 15-20 сантиметров.

Эта стойка соответствует технике, принятой во французской фехтовальной школе, которая в XVIII веке заняла доминирующее положение в Западной Европе, вытеснив главенствовавшую ранее итальянскую школу. Однако основные черты боевой стойки правой ногой вперед сложились уже в конце

XVI века (эта заслуга приписывается итальянскому фехтмейстеру Жиганти). В разное время и в разных школах применялись стойки, несколько отличавшиеся силуэтом одна от другой и от описанной выше. Но отличия касались только некоторых деталей, не меняющих существа в положении тела фехтовальщика: расстояния между стопами, распределения веса тела, углов сгибания колен и правой руки и т.д. Ничего, радикально меняющего положение тела, в них нет, поскольку это положение наиболее целесообразно в бою на шпагах.

В Древней Греции и в Риме была принята стойка левым боком к противнику. В средние века и вплоть до середины XVI века левосторонняя стойка преобладала – она типична для двуручного оружия и для фехтования на шпагах со щитом и с дагой.

Осваивая классическую стойку, каждый фехтовальщик вносит в положение боевой стойки некоторые малые индивидуальные изменения, вызванные особенностями его телосложения, темперамента и т.п. Это вполне закономерно и не требует поправок; но ничем не обоснованные искажения или небрежность в боевой стойке следует решительно искоренять. Положение боевой стойки принимается по команде “К бою!”.

Способ держать шпагу в руке зависит от формы рукояти. Наиболее распространенными являются два типа рукояти – французский и итальянский.

Шпага французского образца имеет простую рукоять без поперечника. Рукоять кладется на ладонь правой руки, развернутую кверху, – так, чтобы большой палец прижимался вдоль ее боковой грани, противоположной лезвию. Указательный палец сгибается и охватывает рукоять второй фалангой, не упираясь сгибом в дно гарды. Остальные пальцы сгибаются и прижимают своими подушечками рукоять к ладони. Таким образом, рукоять оказывается зажатой в углублении ладони, вдоль большого пальца. Противовес, которым заканчивается рукоять, находится над лучезапястным суставом правой руки.

Эфес шпаги итальянского образца имеет поперечный стержень, вследствие чего шпага держится несколько иначе. На ладонь, развернутую кверху, кладется рукоять так, чтобы поперечник оказался в горизонтальном положении. Большой палец накладывается на верхнюю грань рукояти и заходит за поперечник почти до дна гарды, но не касаясь его. Указательный и средний пальцы продеваются снизу в отверстие между гардой, рукоятью и поперечником, указательный при этом, сгибаясь, подкладывается под верхнюю часть рукояти, у ее соединения с гардой, а средний накладывается на поперечник. Остальные два пальца охватывают рукоять ниже поперечника и прижимают ее к ладони.

Шпага должна составлять одну прямую с предплечьем правой руки. Если эту прямую мысленно продолжить, она должна заканчиваться на уровне глаз противника. Не следует держать конец шпаги слишком высоко – тогда она “смотрит в небо” и не производит впечатления угрозы противнику. Но опускать конец вниз надо не за счет опускания вниз кисти, а за счет изменения сгиба локтя. Локоть, кисть и конец шпаги – три точки одной прямой.

Передвижения в бою – шаги вперед, назад и в стороны, прыжки и повороты – совершаются определенным образом, по известным правилам, помогающим сохранить при передвижениях положение боевой стойки. Почти все передвижения состоят из двух последовательных действий, одно из которых – подготовительное, второе – основное. При обучении по разделениям они исполняются по команде “И раз!”: при слове “и” исполняется подготовительное движение, при слове “раз” – основное.

Шаг вперед начинают правой ногой. Ее выносят вперед за счет разгибания колена и ставят пяткой на то место, где прежде стоял носок, причем пола касается только пятка – носок поднят кверху. Это – подготовительное движение, исполняемое по команде “и”. На вторую часть команды “раз” – носок правой ноги опускают на пол, стопу ставят в положение боевой стойки, колено снова сгибается. Одновременно левую ногу, не меняя ее положения, переставляют вперед на расстояние, необходимое для восстановления боевой стойки. По своему характеру – это резкие, четкие движения. Пространственно это передвижение небольшое. Для слитного исполнения всего действия подается команда: “Шаг вперед!”.

Шаг назад начинают левой ногой. Ее отодвигают назад на 15-20 сантиметров за счет разгибания колена (команда “и”). Положение левой стопы (под прямым углом к правой) при этом не меняется. По команде “раз” левое колено снова сгибают, а правую ногу подтягивают назад на то же расстояние – то есть в положение нормальной боевой стойки. Правое колено при переносе ноги не разгибается. Как и при шаге вперед, движения исполняются резко, четко. Команда для исполнения действия – “Шаг назад!”

Двойной шаг вперед начинают левой ногой. Передав вес тела на правую ногу, левую выносят вперед и ставят впереди правой, сохраняя прежнее развернутое положение стопы. При этом движении правая пятка отрывается от пола. Оба колена согнуты; команда – “и”. Затем выносят вперед правую ногу и ставят ее в положение боевой стойки – по команде “раз”. Двойным шагом преодолевается значительное расстояние; движения носят характер более мягкий, чем при простых шагах, – это настороженное приближение. Команда для всего действия – “Двойной шаг вперед!”

Двойной шаг назад начинают правой ногой. По команде “и” правую ногу заносят назад за левую, сгибают в колене и ставят на пол не всей стопой, а носком. По команде “раз” правую ногу опускают на пол всей стопой, а левую отставляют назад за правую в положение боевой стойки. Команда для действия в целом – “Двойной шаг назад!”

Скачок назад аналогичен по технике движения двойному шагу назад, но исполняется в виде прыжка. Отталкиваются от земли левой ногой в тот момент, когда правая заносится назад за левую. Прыжку помогает резкое движение корпуса назад: оно ускоряет и увеличивает прыжок. Приземление после прыжка – в положение боевой стойки, причем правая нога касается пола несколько раньше, чем левая. Прыжок практически делается в одно движение по команде: “Скачок назад!” (“и раз”). По смыслу – это стремительный уход от опасности, отступление.

Подскок вперед не типичен для боя на шпагах, но употребим в бою на саблях и в кинжальном бою. Это шаг вперед, выполненный в виде подскока. Начинают его быстрым движением правой ноги вперед, одновременно отталкиваясь от пола левой. Все действие выполняется очень быстро по команде “Подскок вперед!”. Приземление происходит сначала на правую ногу, потом на левую.

Шаг вправо начинают правой ногой. По команде “и” правую ногу переставляют вправо, сохраняя положение стопы. По команде “раз” левую ногу переставляют вправо на такое же расстояние и восстанавливают положение боевой стойки. Характер движений – отрывистый, четкий; колени сохраняют согнутое положение во время передвижения.

Шаг влево аналогичен шагу вправо, но начинается левой ногой, которая переставляется влево на некоторое расстояние (обычно на 20-30 сантиметров). Затем передвигается влево правая нога, до восстановления боевой стойки.

Поворот кругом совершают на правой ноге, левым плечом вперед. Тяжесть тела передается на правую ногу, и одновременно левую ногу отрывают от пола, а корпусом начинают движение поворота левым плечом вперед (команда “и”). По совершении поворота на 180 градусов левую ногу опускают на пол на расстоянии от правой, нормальном для боевой стойки (команда “раз”). Колени обеих ног сохраняют согнутое положение во время всего движения. Правую руку по команде “и” сгибают в локте, устанавливая шпагу в вертикальном положении концом вверх, перед лицом бойца (положение “подвысь”). При завершении поворота правую руку возвращают в положение боевой стойки. Команда для исполнения действия в целом – “Кру-гом!”

При перемене стойки вперед (рис.2) тело фехтовальщика приобретает более свободное положение, чем в классической стойке. Действие по перемене стойки совершается одним движением. Тело разворачивают левым плечом вперед, вынося вперед левую ногу. Правая стопа разворачивается носком вправо, под углом (не обязательно прямым) к левой стопе. Расстояние между стопами – примерно

как в нормальной боевой стойке, колени слегка

со ла на Рис.2. Перемена стойки со шпагой опускают вниз, вдоль тела и почти выпрямляют; кисть поворачивают горону тела. Шпага принимает почти горизонтальное положение с острием, в сторону противника. Левую руку, сжав кулак, опускают вперед на уровень груди – так, что предплечье прикрывает грудь. Команда – “Стойку вперед перемени!” Эта стойка типична для фехтования на двуручном оружии всех видов и вообще для ранних этапов развития фехтовального искусства почти до конца XVI века.

Повторная перемена стойки вперед возвращает телу положение нормальной боевой стойки: вперед выходит правая нога, носком вперед; тело разворачивается правым плечом вперед, шпага поднимается в положение “к бою”, левая нога разворачивается носком влево.

Перемену стойки назад осуществляют за счет разворота правым плечом назад. Правую ногу отставляют назад за левую. Все тело принимает положение, как при перемене стойки вперед. Команда – “Стойку назад перемени!” Из стойки левым плечом вперед возвращаются в классическую, совершив повторную перемену стойки назад или перемену стойки вперед. В обоих случаях восстанавливается нормальная боевая стойка.

Выпад (рис.3) – движение, которым сопровождается нанесение уколов и ударов. Это – атакующее движение, движение нападения. Выпаду предшествует замах для удара или показ укола (команды будут указаны при описании боевых приемов). Сам выпад исполняется по команде “Коли!” или “Руби!”.

Рис.3. Укол с выпадом

левой ноги, отрывают правую стопу от пола и бросают тело вперед; правая стопа к, чтобы правое колено оказалось согнутым под прямым углом, а левая нога илась от бедра до пятки. При этом левая стопа неподвижна, прижата к полу всем свальщика несколько наклоняется вперед. Левая рука откидывается назад и распрямляется, приняв горизонтальное положение ладонью вверх. Вес тела после приземления правой ноги оказывается перенесенным в основном на правую ногу. Правая рука в этот момент наносит укол или удар.

Возвращаются с выпада в положение боевой стойки, переставив правую ногу назад, на расстояние, нормальное для боевой стойки. Делают это резким движением, оттолкнувшись правой ногой от пола, а левую – сгибая в колене. Левая рука вскидывается вверх, занимая положение, присущее ей в боевой стойке. Следует учитывать, что это движение левой руки помогает фехтовальщику вернуться с выпада в боевую стойку. Возвращение с выпада в боевую стойку совершается одним движением, по команде “К бою!” или “Закройсь!”.

От качества выпада зависит впечатление, которое производит в бою фехтовальщик. Резко и четко выполненный выпад, сильно сокращающий расстояние до противника, создает впечатление активности, опытности в бою, мужественности. Выпад, при котором левое колено не до конца распрямлено, а правая нога лишь незначительно продвинулась вперед, создает впечатление слабости, нерешительности, неопытности бойца. Однако и слишком длинный выпад, когда правое колено оказывается согнутым под тупым углом, неудобен: с такого выпада труднее возвращаться в стойку, и боец проигрывает в скорости и маневренности боя. Эти неправильности в исполнении выпада могут применяться для достижения комедийного эффекта в бою, когда надо показать неловкость, неумелость фехтовальщика, но только после того, как актер научится совершать выпад по всем правилам.

Боевая линия противников. Бойцы в фехтовании стоят лицом друг к другу в положении боевой стойки, правым плечом навстречу противнику. Их правые стопы и левые каблуки стоят на одной прямой, которая называется боевой линией противников. Расстояние между ними по этой линии называется дистанцией. Если расстояние между ними таково, что каждый может коснуться другого острием шпаги, вытянув правую руку, – дистанция называется ближней. Если противника можно достать шпагой при помощи выпада – дистанция называется средней. Дальней дистанцией называется такая, когда даже с помощью выпада противника поразить нельзя, а нужно сначала сделать некоторое количество шагов.

Наиболее употребительна в сценическом бою средняя дистанция. При такой дистанции шпаги партнеров скрещиваются на расстоянии одной трети от острия клинков.

Сохранение дистанции в процессе боя – весьма важная задача для фехтующих на сцене. С первых занятий актеров следует приучать к тому, что менять дистанцию можно только в те моменты боя, где это специально предусмотрено постановщиком. В остальных случаях, если один из бойцов делает один или несколько шагов вперед, партнер должен одновременно с ним сделать столько же шагов назад. Существует разумное и справедливое правило, что за сохранение дистанции в каждый момент боя отвечает тот из бойцов, кто в этот момент отступает. Навык соблюдения верной дистанции требует довольно продолжительной тренировки – он должен войти в привычку. Поэтому постановщик должен уделять достаточное внимание выработке этого навыка у актеров. Тренировать его надо уже в процессе обучения технике, до того как начнется работа над сценой в спектакле.

Позицией называется положение вооруженной руки и оружия по отношению к телу бойца, соединением – положение шпаги по отношению к шпаге противника. Для различия их определяют порядковыми номерами, причем нумерация позиций и соединений совпадает. В сценическом фехтовании наиболее употребительны шестая и четвертая позиции и соответствующие им соединения. Их описанием можно ограничиться – такого количества вполне достаточно для построения боя, и оно не составит большой сложности для запоминания.

В шестой позиции вооруженная рука находится в положении, описанном при характеристике боевой стойки. Кисть руки находится на уровне груди и развернута ладонью на три четверти вверх. Согнутый локоть отстоит от тела на 15-20 сантиметров. Шпага составляет одну прямую с кистью и предплечьем.

В шестом соединении шпаги скрещиваются таким образом, ото шпага противника находится справа от шпаги каждого бойца.

Четвертая позиция во всем сходна с шестой, кроме положения кисти: здесь кисть повернута ладонью влево, так что большой палец правой руки оказывается сверху. Вся рука передвинута несколько влево.

В четвертом соединении шпага противника оказывается слева от шпаги бойца.

Перемена соединения при наступлении в подлинном бою имеет значение разведки, проверки готовности противника к защите. Для сценического боя это действие очень выгодно, так как придает передвижениям актеров характер активности, боевой напряженности. Тренируя актеров на сохранение дистанции при передвижениях, можно довольно быстро добавить к передвижениям перемену соединения по команде: “С шагом вперед соединение перемени!” (или “С двойным шагом...”).

Перемена соединения совершается кистью руки в момент шага или двойного шага вперед. (Отступающий при шагах назад сам соединения не меняет, а подчиняется действиям наступающего.) Кисть руки опускается вниз так, чтобы конец шпаги прошел под клинком противника, описав небольшой круг. Шпага, оказавшись по другую сторону клинка противника, скрещивается с ней уже в новом соединении. Начало движения кисти совпадает с подготовительным движением в передвижении (команда “и”), момент скрещивания шпаг в новом соединении совпадает с окончанием основного движения шага или двойного шага вперед (команда “раз”). Недопустимо менять соединение переносом своей шпаги через острие шпаги противника (поверху).

Некоторые сведения о фехтовальном комплексе

Для того чтобы фехтовальная сцена вошла в спектакль как его органическая часть, недостаточно одного знания исполнителями боевых приемов фехтования. Артист должен уметь обращаться со шпагой и до и после боя, как с предметом хорошо знакомым и привычным. Помимо собственно боевых действий в прежние эпохи существовало множество бытовых движений, так или иначе связанных с использованием шпаги. В книге И. Э. Коха “Сценическое фехтование”, на которую мы уже ссылались и которая до сих пор остается единственным пособием в этой области, они определены в совокупности, как действия и движения фехтовального комплекса.

В самом деле, для того чтобы вступить в бой, надо прежде всего обнажить шпагу. И лучше, если это будет сделано не как придется, а в соответствии с правилами, принятыми в те времена, когда споры и недоразумения разрешались в бою на шпагах. По сведениям, почерпнутым из исторических источников, способов обнажать шпагу было немало; Различие между этими способами – далеко не формальное, оно вытекает из взаимоотношений участников схватки, из характера боя. Поэтому здесь будет изложено несколько разных способов обнажать оружие и вступать в бой.

Но и кроме действий по извлечению шпаги из ножен есть еще ряд действий, представляющих интерес для постановщика и исполнителей сцены боя. Приветствия, исполняемые при помощи шпаги, клятвы на оружии, передача оружия другому лицу при аресте или сдаче в плен и другие подобные им действия – все это не может быть безразлично артисту, так как помогает не только исполнению самой фехтовальной сцены, но и общему решению роли в пьесе классического репертуара.

И. Э. Кох включает сюда – и весьма закономерно – так же способы ношения плаща и шляпы, поклоны и иные действия из области бытовых привычек, манер и правил этикета. Но включить эти бесспорно необходимые сведения в данное пособие не представляется возможным. Дело в том, что изложение этого материала повлекло бы за собой обращение к обширной теме быта, костюма, этикета и манер различных слоев общества в различные эпохи и в разных странах. А это выходило бы уже слишком далеко за рамки задач, поставленных в данном пособии.

Поэтому придется ограничиться только сведениями о тех действиях, которые непосредственно связаны с применением оружия – то есть лишь некоторыми сведениями из области фехтовального комплекса, что и подчеркнуто в названии главы. Отдельные замечания и сведения по этому вопросу будут добавлены также при описании техники и в приложении.

Носить шпагу без ножен, с обнаженным клинком не было принято никогда и нигде, кроме подмостков сцены в наше время. Объяснить этот недопустимый с точки зрения реальной жизни способ носить шпагу можно только бедностью реквизиторского цеха или полным пренебрежением иных театров к исторической достоверности. В действительности шпага всегда помещалась в ножнах, прикрепленных к португее. По способу носить португею можно было отличить военного человека от придворного и вообще дворянина, не состоящего на военной службе. Военные носили наплечную португею – широкий ремень, надетый наискось от левого бедра через правое плечо. У левого бедра в португею вдевались ножны. Неслужилые дворяне и придворные охотнее пользовались поясной португеей – ремнем, охватывающим талию, с петлей, в которую вдевались ножны. Шпага висела у левого бедра несколько наклонно, так что эфес выдавался чуть вперед, а нижний конец ножен немного приподнимался над полом сзади.

Обнажали шпагу, прежде чем принять положение “к бою”. Первый из способов вынимать шпагу из ножен носит, так сказать, “нейтральный характер” – фехтовальщик в нем не проявляет рьяного стремления в бой, однако и перспектива схватки не является для него неожиданностью. Все действие совершается за два счета: “раз” – боец совершает поворот налево, становясь правым плечом к противнику, но не приставляет пока правую ногу к левой; правой рукой он берется за рукоять шпаги. “Два” – рука выхватывает шпагу и, описав ею вертикальный круг в воздухе, вдоль плоскости тела, останавливается в наклонном положении над правой ногой так, чтобы конец шпаги находился в 50—60 сантиметрах от пола. Одновременно правую ногу приставляют к левой под прямым углом, каблук к каблуку. Приставлять ногу следует с небольшим батманом, то есть сначала слегка отбросить ногу вперед, а затем резко опустить на пол. Левую руку после того, как шпага вынута из ножен,

отбрасывает немного назад-влево, чтобы она приняла наклонное положение, симметрично правой руке. Обе руки совершенно прямые, ладони развернуты наружу. После освоения техники движений для выполнения этого действия подается команда “За шпаги!” (на первую часть действия) и “Вынуть шпаги!” (на вторую часть). Положение, в котором оказывается тело с обнаженной шпагой в руках, является исходным для боевой стойки (рис. 4).

Второй способ обнажать шпагу носит более активный, так сказать, агрессивный характер. Боец хватается за шпагу одновременно с движением вперед: левая

нога выносится вперед и ставится на пол развернуто, носком наружу, а правая рука кладется на рукоять шпаги.

Эти движения осуществляются по команде “Вперед левой за шпаги!”. По команде “Вынуть шпагу!” правую ногу приставляют к левой в положение, описанное в предыдущем способе, а шпагу вынимают таким же образом. Часто после столь активного начала не становятся в описанную позу, исходную для боевой стойки, а сразу переходят в положение “к бою”. В этом случае по команде “Вперед левой за шпаги!” выступают вперед левой ногой и хватаются за шпагу. Затем по команде “К бою!” боец стремительно выносит вперед правую ногу сразу в положение боевой стойки, правой рукой он выхватывает шпагу и приводит ее в боевое положение, а левую руку вскидывает наверх.

В ответ на такое агрессивное поведение бойца его партнер может вынуть свою шпагу третьим способом – “отступая”. По команде “Назад левой за шпаги!” левую ногу отставляют назад, разворачивая носком влево, и берутся за эфес шпаги правой рукой. По команде “Вынуть шпаги!” обнажают шпагу, описанным выше способом, а правую ногу приставляют к левой под прямым углом, с небольшим батманом. Если противник сразу становится в положение “к бою”, то ногу не приставляют, а сгибают колени до положения боевой стойки и приводят в боевое положение правую руку сразу же после обнажения шпаги. Левую руку поднимают вверх.

Если нужно обнажить шпагу на ходу, то за оружие берутся одновременно с шагом левой ноги. Следующим движением приставляют ногу и оказываются в положении, исходном для боевой стойки, с обнаженной шпагой в руке. Можно и сразу принять положение “к бою”: одновременно с шагом левой ноги руку кладут на эфес шпаги, а затем правую ногу выносят вперед в положение боевой стойки, шпагу вынимают из ножен и ставят в боевое положение правую руку, а левую поднимают вверх. При обучении этому приему подается команда: “Столько-то шагов вперед, за шпагу, вынуть шпагу” (или – “к бою”). Так как надо, чтобы боец брался за рукоять шпаги под шаг левой ноги, удобно делать нечетное количество шагов три, пять.

В случае, когда идущий человек внезапно встречается с опасностью, применяется обнажение шпаги с прыжком назад. Восприятие опасности вызывает остановку в движении, причем удобнее, если в этот момент правая нога окажется впереди. Затем делают скачок назад, во время которого правой рукой хватаются за шпагу. Приземляясь после скачка, тело принимает положение боевой стойки с выхваченной из ножен шпагой. При обучении этому приему дают команду: “Четыре шага вперед, остановиться, скачок назад, к бою”.

Существует и особо торжественный способ становиться в боевую стойку. Он употребим в тех случаях, когда бой носит характер рыцарского соревнования в фехтовальном искусстве, турнира или официальный дуэль в присутствии свидетелей и секундантов. При этом сначала противники становятся в исходную позу, обнажая шпаги первым из описанных здесь способов. Затем они обмениваются салютом, который будет описан ниже. Наконец, становятся в боевую стойку способом, который имеет рабочее название “в четыре счета – к бою”. На счет “раз” правую руку из исходного положения наклонно вниз поднимают в положение наклонно вверх. Рука при этом составляет со шпагой одну совершенно прямую линию. На счет “два” правую руку сгибают в локте и опускают вниз, описывая концом шпаги полукруг вертикали, пока шпага не примет горизонтального положения с концом, направленным назад, левее левого бока фехтовальщика. Кисть правой руки при этом разворачивается ладонью кверху. Одновременно левую руку сгибают в локте и прикладывают к клинку сверху тыльной частью (ладонь смотрит наверх). Таким образом, руки и шпага вместе составляют как бы кольцо, причем шпага “перечеркивает” тело фехтовальщика на уровне таза. На счет “три” это “кольцо”, не размыкаясь, поднимается вверх и устанавливается над головой: теперь уже левая рука оказывается снизу от клинка.

На счет “четыре” правую руку опускают вперед в положение боевой стойки, правую ногу выносят вперед и сгибают колени. Левая рука остается поднятой вверх, куда она пришла на счет “три”. Салют (рис. 5а,б)

– приветствие обнаженной шпагой – исполняется из исходного положения, причем могут быть проявлены разные степени почтительности. Наиболее простой

с: ом: “раз”– руку со шпагой сгибают в локте, кисть подносят к лицу, да шпаги при этом оказывается у подбородка, а острие направлено
ра
ве
ск
Рис. 5 (а,б). Салют
руку распрямляют вперед – вниз, в наклонное положение, а голову
мого лица: “три”– голову поднимают, оставляя руку в том же
положении, из которого был начат салют. Теперь можно становиться в боевую стойку или убрать оружие в ножны.

Более сложный салют включает движения ног. По команде “раз” правой ногой делают шаг вперед и подносят шпагу к лицу, как в предыдущем способе; “два”– вес тела передают на левую ногу и сгибают ее в колене, как бы “углубляя поклон” (рука действует так же, как в простом салюте); “три”– все тело принимает исходное положение, причем правую ногу подставляют назад к левой, а не наоборот.

Наконец, в особо торжественных случаях исполнялся салют с коленопреклонением. Действия правой рукой при этом салюте те же, что и в первых двух вариантах. Но по команде “раз”, делая правой

ногой шаг вперед, одновременно становятся левым коленом на пол. Дальнейшие действия исполняют стоя на колене и заканчивают поклон стоя на колене. В этом же положении часто и убирают шпагу в ножны, и лишь затем встают во весь рост. Убирать шпагу в ножны следует из положения правой руки наклонно вверх, при сомкнутых ногах. Если перед этим боец стоял в положении боевой стойки, то предварительно проделывают действие, которое называется сбором. Сбор делается в два счета: по команде “раз” поднимают наклонно вверх и выпрямляют правую руку, по команде “два” выпрямляют колени и приставляют правую ногу к левой.

Затем начинают убирать шпагу в ножны. Первым движением поворачивают кисть правой руки ладонью вниз, от себя. Потом, сохраняя руку выпрямленной, опускают конец шпаги вниз, к левому бедру, к отверстию ножен; левой рукой берутся за ножны, чтобы помочь этому действию. Третье движение – опускают клинок в ножны, сгибая правую руку в локте и одновременно разворачивают тело левым плечом вперед, не приставляя, однако, ноги (первая часть поворота направо). Четвертым движением приставляют левую ногу к правой в свободную позу, а правой рукой ударяют по эфесу, “досылая” шпагу в ножны так, чтобы пятка клинка вошла в специальный зажим, держащий шпагу в ножнах.

Клятвы на оружии приносили только с обнаженной шпагой. Следовательно, перед клятвой шпагу извлекали из ножен тем или иным способом. Затем руку со шпагой вытягивали вперед, наклонно вверх или наклонно вниз. Голову при этом держали поднятой немного вверх. Такое положение тела сохраняли в течение времени, пока произносили (или слушали, как кто-то произносит) клятву. Имелся и другой способ клясться на шпаге: держа ее перед собой за клинок обеими руками так, что эфес приходился на уровне лица. Локти рук при этом согнуты. Часто по окончании клятвы целовали клинок шпаги.

Отказ от боя тоже имеет свой приемы. Если шпага только немного выдвинута из ножен, а тело находится в одном из подготовительных к боевой стойке положений (в начале поворота, левой ногой вперед или левой ногой назад), то для заявления о нежелании драться достаточно загнать шпагу обратно в ножны ударом правой руки по эфесу и приставить ногу в свободную позу – лучше движением назад. Если бойцы стоят в боевой стойке, то о нежелании продолжать бой заявляют двойным ударом правой ноги в пол. Это действие так и называется – “стучать”. После него исполняется сбор, затем может быть исполнен салют, а затем шпагу убирают в ножны.

При сдаче в плен или аресте шпагу можно передавать как обнаженной, так и в ножнах. Передача шпаги в ножнах совершается двумя руками: нижний конец ножен кладут на ладонь левой руки, затем правой рукой немного подбрасывают вверх эфес и ловят на ладонь клинок ниже эфеса. Затем руки с лежащей на них в горизонтальном положении шпагой вытягивают по направлению к тому, кому ее вручают. Если хотят выразить особое уважение к тому лицу, становятся на левое колено и наклоняют голову в тот момент, когда протягивают шпагу. Шпагу в ножнах передавали и одной правой рукой: слегка подбросив ее правой рукой, ловили за клинок под гардой и протягивали ручкой вперед. Обнаженная шпага передавалась только таким способом. При этом эфес подбрасывали вверх от себя; чем больше размах движения подброса, тем более “дерзкой” выглядела такая передача. Шпагу можно и не передать, а перебросить другому лицу. При этом шпагу тоже подбрасывают вверх эфесом, ловят за клинок ниже гарды и затем бросают другому. Лететь шпага должна почти вертикально, концом вниз, а рукоятью чуть вперед. Партнер ловит ее за клинок ниже гарды или – при большой ловкости – сразу за рукоять.

Боевые действия шпагой

Современный артист в отличие, скажем, от артиста эпохи Возрождения, не владеет приемами утилитарного боя на холодном оружии. Однако среди актеров могут быть спортсмены-фехтовальщики, знакомые с техникой современного спортивного боя на рапирах, шпагах, эспадронах. Поэтому сразу же следует внести ясность в вопрос о соответствии техники и терминологии сценического фехтования – технике и терминологии современного спортивного фехтования.

Боевые действия холодным оружием можно разделить на три основных раздела:

- 1) действия наступления;
- 2) действия обороны;
- 3) подготовительные действия.

Это деление одинаково справедливо и для исторического утилитарного боя, и для современного спортивного фехтования и для фехтования сценического.

Действия наступления включают в себя уколы и удары оружием, наносимые в разные части тела противника. В истории известно фехтование на рубящем, рубище-колющем и на колющем оружии. В соответствии с этим в фехтовании сценическом различаются бой на колюще-рубящем оружии и бой на колющем оружии. (Чисто рубящее оружие почти не отражено в драматургии, так как не получило широкого и длительного распространения.) В современном спортивном фехтовании также различаются два вида оружия: колюще-рубящее (эспадрон) и колющее (рапира и шпага).

Уколы современной спортивной рапирой наносятся только в условную область поражения, определенную правилами соревнований. Уколы шпагой в современном спорте наносятся в любую часть тела противника. В историческом утилитарном бою, вполне понятно, ограничений не существовало: кололи противника в любую часть тела, открытую для укола. В сценическом бою не существует определенного поля поражения, но зато сознательно не применяются уколы в голову, как представляющие наибольшую опасность. В спортивном фехтовании на эспадронах (саблях) по правилам соревнований засчитываются только удары, наносимые выше линии бедер.

В историческом фехтовании рубили и ниже бедер и по ногам.

В сценическом бою удары по нижней части тела особенно употребительны, как весьма эффектные и вполне безопасные.

Следовательно, приемы нападения в сценическом фехтовании в ряде случаев совпадают, а в ряде случаев расходятся с приемами спортивного фехтования на разных видах оружия. Поэтому актер, владеющий техникой современного спортивного фехтования, не может ограничиться своими знаниями, а должен внимательно изучить особенности сценического фехтования и внести в знакомые ему приемы необходимые поправки. Действия нападения носят наименования по своей направленности: укол в ногу, укол в грудь, удар по голове, удар по правому боку и т.д. Такое наименование облегчает заучивание приемов и помогает сразу действовать целесообразно и конкретно.

Защиты различаются по номерам. В современном спортивном фехтовании на рапирах и шпагах насчитывают девять защит, в фехтовании на саблях (эспадронах) – шесть защит. В историческом фехтовании было известно около двух десятков защит (включая вариативные).

В сценическом фехтовании наиболее употребительны шесть защит, которые по технике ближе всего к сабельным спортивным. Употребляется в сценическом бою, хотя и весьма редко, защита “демисеркль”, или первая итальянская, которая аналогична девятой защите в современном фехтовании на шпагах. Как видим, нумерация защит в сценическом бою не совпадает с нумерацией защит в спортивном фехтовании на рапирах и шпагах. Следовательно и здесь актер не может ограничиться своим опытом спортсмена.

К числу подготовительных действий, совершаемых оружием, относятся завязывания, батманы, скользящие толчки и тому подобные действия. Назначение их в сценическом бою то же, что и в бою утилитарном (в том числе – в спортивном), но техника исполнения имеет некоторые отличия.

О различиях в скорости и амплитуде движений спортивного и сценического фехтования уже говорилось. Заслуживает упоминания и еще одно принципиальное различие: все спортивное фехтование строится на неожиданности, внезапности боевых действий, а потому изобилует приемами обманных движений, ложных атак и т.п. В сценическом фехтовании никакие внезапности категорически недопустимы, поэтому приемы обманных действий в нем не используются.

В данном пособии принята терминология (и, в частности, нумерация защит), предложенная И. Э. Кохом в его книге “Сценическое фехтование”, поскольку вся техника сценического боя на шпагах усвоена автором пособия под руководством И. Э. Коха.

Однако иные актеры и режиссеры, имеющие опыт спортивного фехтования, возможно, привыкли к иной терминологии. Все же можно надеяться, что для них не составит особой сложности разобраться в описании приемов и определить, что именно понимается под тем или иным боевым действием. А затем они уже могут решить сами, перейти ли на предлагаемую здесь терминологию или применить привычные наименования к тем приемам, которые им соответствуют.

Практически бой на колюще-рубящей шпаге встречается в пьесах классического репертуара чаще, нежели бой на колющей шпаге. Поэтому в данной книге мы не будем выделять технику боя на колющей шпаге в особый раздел, предоставив это опыту и изобретательности постановщика. Заметим только, что уколы представляют несколько большую опасность для артистов, исполняющих фехтовальную сцену, нежели удары. Удары же, в свою очередь, несколько опаснее уколов для тех, кто находится на сцене поблизости от дерущихся, поскольку размах руки с оружием требует довольно большого пространства.

Количество уколов, ударов, защит и других боевых действий оружием, предлагаемое ниже, отнюдь не исчерпывает реальных возможностей боя на шпагах, но представляется вполне достаточным для построения интересной, художественно выразительной и убедительной сцены боя на шпагах.

Укол (рис. 6) шпагой в сценическом бою направляется в грудь, живот, бедро, реже – в плечо, и совсем редко – в лицо партнера. Действию укола предшествует движение, называемое показом укола. Показ укола в реальном бою носит характер обманного движения (финта), отвлекающего внимание противника, дезориентирующего его. Показав укол в какое-то место, колют совсем в другое, которое противник открывает для укола, закрываясь от ложной угрозы.

Именно исключаются обманные движения, действие показа настолько типично для пьесы в бою, что оно вошло как обязательное в число приемов сценического фехтования. Рис. 6. Показ укола здесь оно имеет противоположное назначение – предупредить партнера о необходимости защиты. Показ состоит в полном распрямлении руки со шпагой, острие которой направляется в часть тела партнера, предназначенную для атаки. Если рука со шпагой перед показом находилась в четвертой или шестой позиции, то в момент показа кисть руки

развернута ладонью вверх. Если перед показом рука находилась в положении первой или второй защиты, то целесообразно не разворачивать кисть, а выпрямить руку для показа ладонью вниз. Непосредственно за показом следует выпад, благодаря которому укол достигает цели. В момент выпада рука не меняет своего положения, – она остается напряженно вытянутой. Следует бороться с тенденцией некоторых актеров сгибать и снова выпрямлять руку в локте в момент выпада. Помимо технической неверности такого движения (в реальном бою на этом движении боец теряет те доли секунды, которые ему нужны для поражения противника), оно еще и таит в себе опасность для партнера: партнер может чуть поспешить с защитой, и его шпага уйдет в сторону, не захватив клинок атакующего, потому что тот отвел его назад, а затем шпага нападающего беспрепятственно воткнется в тело партнера.

При обучении показ укола выполняется по команде “Показать укол”, выпад – по команде “Коли!”. В дальнейшем эти действия сливаются почти в одно движение. Но укол без показа следует решительно считать ошибкой и требовать от актеров обязательного выполнения показа.

От укола в грудь применяются защиты четвертая и третья, от укола в живот – защиты первая и вторая, от укола в правое плечо – защита третья, от укола в правую ногу – защита вторая. Укол, направленный в лицо, отбивают первой итальянской защитой – “демисеркль”. Этот укол, равно как и защита против него, особенно опасен и применяется крайне редко, при условии большой ловкости исполнителей и хорошей тренированности данного приема.

Удар по голове (рис. 7) принадлежит к числу наименее опасных ударов, несмотря на его эффективность. Удару предшествует замах, который может быть сделан справа или слева. При замахе справа руку сгибают в локте движением вверх-назад так, чтобы локоть поднялся до уровня плеча, а предплечье руки

со шпагой составило одну прямую линию, наклонную вверх-назад. Кисть руки оказывается на уровне правого уха, причем большой палец оказывается снизу от рукоятки. Не следует при замахе опускать шпагу концом

еца шпаги должен быть направлен назад-вверх.

Рис.7. *Замах для удара по голове* наносят с выпадом. Рука в момент выпада распрямляется в локте и, составив со шпагой одну прямую линию, наносит сверху удар по голове партнера. Острие при этом описывает полукруг в вертикальной плоскости. При обучении следует сразу же требовать от актеров чтобы каждый сам останавливал свою руку со шпагой в положении над головой партнера, не давая шпаге двигаться вниз “до пола”. Это гарантирует безопасность приема даже в том случае, если партнер не успеет взять нужную защиту. Кроме того, в этом случае мало вероятна поломка клинка, тогда как, если со всей силы обрушить удар на горизонтально поставленную в защите шпагу противника, клинок может сломаться и обломком ранить кого-либо из окружающих. Наконец, такие “силовые” приемы выматывают актеров, вынуждают их к неэкономному расходованию сил. В то же время удар, инерция которого остановлена в момент скрещивания шпаг, достаточно убедителен, неопасен и не требует большого усилия.

При замахе слева для удара по голове правую руку заносят в то же положение, что было описано, над левым плечом – та, что локоть оказывается против середины груди. Остальные движения аналогичны движениям при замахе справа. Команда: “Голову –руби!” Против удара по голове применяются защиты пятая и шестая.

Удар по правому боку (рис. 8) может быть направлен в верхнюю часть тела партнера (тогда он приходится по шее, спине, плечу партнера) или в нижнюю – (тогда он приходится по ногам). Для замаха из положения боевой стойки правую руку

сгибают в локте по горизонтали так, чтобы кисть оказалась перед грудью. Шпага проходит под мышкой левой руки параллельно полу, острие смотрит назад за спину.

Рис.8. *Замах для удара по правому боку* на уровне плеча и смотрит прямо на противника. Кисть развернута ладонью вниз так, чтобы большой палец находился со стороны груди. В момент выпада руку распрямляют в локте и наносят удар или наклонно вниз. Защиты: при атаке на верхние части тела – третья, при атаке на нижние части тела – вторая. (К этому удару, как и ко всем следующим далее, применимы указания относительно своевременной остановки боевой руки, сделанные при описании удара по голове.) Команда: “Правый бок – руби!”

Удар по левому боку (рис. 9) также может быть нанесен по верхней части тела – шее, груди – партнера или по нижней – животу, ногам. Для замаха заносят шпагу над своим правым плечом так, чтобы она была почти горизонтальна с острием, смотрящим назад за спину; локоть при этом находится ниже плеча и смотрит в сторону партнера. Кисть повернута ладонью к правой щеке, большой палец находится снизу. При начале удара кисть отгибают вправо над плечом, затем круговым движением двигают

Рис.9. *Замах для удара по левому боку*

клинок справа вперед, выпрямляя локоть. Шпага при этом описывает своим острием большой полукруг по горизонтали или наклонно вниз и снизу вверх. Удар наносят с выпадом. Защита от ударов по шее и груди – четвертая, защита от ударов по животу и ногам – первая. Команда: “Левый бок руби!”

Круговые удары обычно применяются после защит когда самое положение руки со шпагой таково, что требует кругового движения для нанесения удара. Это очень широкие движения, во время которых рука, не возвращаясь в положение боевой стойки, сразу после защиты наносит ответный удар. Употребляются круговые удары и независимо от защит. Наносятся они по голове, по правому и левому бокам. Здесь будут описаны наиболее употребительные из них.

Удар с кругом по голове удобно наносить после первой и после второй защит.

После первой защиты рука со шпагой находится левее тела бойца, причем шпага почти вертикально направлена острием вниз. Сгибая локоть, подносят кисть к груди, а затем, поднимая острие шпаги назад-вверх, приводят ее в положение замаха по голове и, продолжая движение, распрямляют руку и наносят удар. Шпага описывает почти полный круг в вертикальной плоскости, двигаясь перед грудью бойца против часовой стрелки.

Если была взята вторая защита, то шпага находится правее тела бойца с острием, направленным вниз. И отсюда можно нанести круговой удар слева по голове: сначала переместить влево кисть руки со шпагой, направленной вниз (она окажется в положении первой защиты), и продолжать движение описанным способом.

Если удар наносят из боевой стойки, то в начале движения шпага опускается острием вниз, принимая вертикальное положение, локоть сгибается; в дальнейшем движении назад-влево шпага проходит положение первой защиты и далее идет описанным выше путем.

Команда: “Кругом слева – голову руби!”

Удар с кругом по правому боку начинают движением правой руки со шпагой на себя и вверх, за счет сгибания локтя. Когда кисть окажется на уровне левого уха, движение идет вниз, вдоль плоскости тела, мимо груди бойца. Шпага в это время принимает положение наклонное вниз. Когда кисть опустится примерно до левого бедра, локоть начинают распрямлять и посылают предплечье и кисть со шпагой вперед снизу вверх. Это как бы “подсекающий” снизу удар. Почти весь круг описывается в вертикальной плоскости, и лишь в конце плоскость становится наклонной. Этот удар удобно наносить после третьей и четвертой, а особенно после шестой защит.

После шестой защиты шпага находится над головой так, что ее эфес приходится левее тела бойца, а острие – правее. Двигая конец шпаги назад за голову, а эфес мимо левого плеча, опускают ее в положение около левого бедра и, продолжая движение по кругу, наносят удар наклонно снизу вверх. Команда: “С кругом по правому боку – руби!” Удар с кругом по левому боку наносят, описывая шпагой круг над головой. Сгибая локоть и поднимая предплечье вверх, направляют конец шпаги назад, за спину, так, чтобы он прошел над головой через положение пятой защиты и, описав над головой горизонтальный круг, оказался справа от тела. Затем, продолжая движение в горизонтальной плоскости, руку выпрямляют в локте и наносят удар с выпадом. Очень удобно применять этот удар после пятой защиты: шпага находится уже на середине круга. Команда: “С кругом по левому боку – руби!”

Первая защита (рис. 10) применяется против уколов и ударов, направленных в нижнюю часть туловища и ноги. Из положения боевой стойки руку сначала разворачивают ладонью вниз, затем кисть опускают вниз так, чтобы шпага приняла положение острием вниз. Сгибая локоть влево, вертикально направленной шпагой отбивают шпагу противника влево. При этом конец шпаги выходит несколько дальше влево и вперед, чем кисть руки, благодаря чему шпага принимает наклонное положение. Встречаясь со шпагой противника клинок должен не плашмя, а лезвием. Высокая техника этой защиты состоит в умении выполнять все движения слитно одно за другим, сохраняя четкую определенность каждого последовательного движения. Локоть должен делать едва заметное пружинящее движение – сначала к себе, затем – от себя.

Рис.10. Удар по животу и первая защита

Второй защитой (рис. 11) отбивают уколы в правое бедро и удары по нижней части спины и по ногам сзади. Из положения боевой стойки

опускают шпагу острием вниз, в вертикальное положение; затем, сохраняя шпагу в небольшое резкое движение рукой вперед-вправо, отбивая шпагу кола в ногу, вторую защиту шпагой дополняют движением правой ноги за левую. Движение это целесообразно как страховка от укола и очень правому боку это движение ногой не делают.

Рис.11. Вторая защита

Третью защиту (рис. 12) применяют для отражения уколов в правое плечо и ударов по спине и по шее. Из положения боевой стойки движением кисти приводят шпагу в вертикальное положение острием кверху; затем, почти одновременно, делают резкое короткое движение

в локтевом суставе, так что предплечье и кисть руки со шпагой выходит немного правее тела бойца. Шпага, принимая положение наклонно вверх и немного вперед, отбивает шпагу противника вправо.

Четвертая защита (рис. 13) прикрывает от уколов и ударов грудь бойца. Из положения боевой стойки движением кисти придают шпаге вертикальное положение с поднятым вверх острием и одновременно руку, сгибая в локте, переносят влево,

отбивая шпагу противника влево. Острие клинка отклоняется немного влево и вперед; кисть руки в момент отбива находится на уровне середины живота. **Пятая защита (рис. 14)** прикрывает от ударов голову. Руку со шпагой поднимают вверх, устанавливая шпагу над головой в горизонтальном положении: кисть над правым плечом, острие шпаги – над левым плечом. Кисть разворачивают

так, противника, а большой палец находится снизу от рукояти. Острие немного выдвигают вперед по сравнению с ней. Шпага должна быть расположена не над головой на 10 сантиметров вперед. Но нельзя выдвигать шпагу слишком далеко вперед: при сильном ударе по шпагу в защите, может спружинить и достичь обороняющегося гибким концом.

Шестой защитой (рис. 15) отражают удар по голове. Шпагу поднимают над головой в наклонно-горизонтальном положении: конец несколько выше рукояти и правее тела бойца. Кисть правой руки находится слева от головы и выше нее; плечевая часть руки располагается поперек тела на уровне подбородка или даже закрывает подбородок (в зависимости от длины руки бойца). Кисть повернута ладонью вверх, большой палец снизу от рукояти. Конец шпаги немного выдвинут вперед относительно рукояти, а весь клинок – немного впереди головы.

«зеркаль», или **первую итальянскую**, применяют против укола в лицо и в ании используют так же редко, как и этот укол. К ней прибегают для того, чтобы избежать бой, создать у зрителей впечатление особой виртуозности бойцов. В фехтующих артистов должна быть весьма высока, чтобы можно было, не колеблясь, ввести в композицию боя этот опасный прием. Особенно строго нужно следить за дистанцией в момент исполнения этого приема: она ни в коем случае не должна быть короткой. Наиболее безопасно вводить этот прием после паузы в бою, когда актеры имеют возможность сориентироваться в пространстве и убедиться в обоюдной готовности к исполнению приема. Пример такого применения укола в лицо и защиты «демисеркль» имеется в приложении (*«Сирано де Бержерак», композиция № 1*).

Защита эта состоит в отбивании вверх укола, направленного в лицо. Для этого свою шпагу оставляют направленной на противника, но ее острие передвигают влево – так, чтобы клинок оказался расположенным наискосок под шпагой противника. И затем резким ударом снизу подбрасывают шпагу противника вверх. При этом острие шпаги защищающегося в свою очередь угрожает уколом в лицо противника, который обычно и следует за этой защитой.

В целом ряде случаев применяются круговые защиты; их используют при защите только от уколов. При круговой защите, чтобы вывести шпагу в положение, удобное для отбива, совершают вращательное движение кистью руки в лучезапястном суставе, благодаря чему конец шпаги описывает полный или неполный круг.

Вторая круговая защита чаще всего применяется при повторном уколе в правую ногу. От первого укола берут простую вторую защиту; шпага оказывается в наклонно-вертикальном положении концом вниз. Противник повторяет укол – тогда боец из положения второй защиты поднимает конец шпаги вверх-направо, переносит его через клинок противника влево и опускает вниз; шпага приходит в положение второй защиты и отбивает шпагу атакующего вправо. Острие шпаги при этом описывает полный круг диаметром в 50-60 сантиметров.

Третью круговую защиту берут вместо четвертой при уколе в грудь из четвертой позиции. Шпага противника, угрожающая уколом в грудь из четвертой позиции, находится слева от шпаги защищающегося. Но вместо того чтобы отбить ее влево же, опускают конец своей шпаги, проводят его под клинком противника в положение слева от шпаги противника и затем отбивают ее вправо – шпага принимает положение наклонное вверх, то есть положение третьей защиты.

Четвертая круговая защита применяется против укола в грудь из шестой позиции. В шестом соединении шпага противника находится справа от шпаги бойца. Но вместо того чтобы отбить ее вправо третьей защитой, отбивают влево круговой четвертой. Для этого сначала отводят конец своей шпаги влево, опускают его вниз, затем движением вправо проводят его под клинком противника и снова поднимают вверх уже справа от клинка партнера. Продолжая движение, шпага приходит в положение четвертой защиты и отбивает шпагу противника влево.

Помимо приемов поражения противника и защиты от этих приемов шпагой можно осуществлять ряд действий на оружие противника с определенной тактической целью. Многие из этих действий представляют интерес для сценического фехтования как своим смысловым содержанием, так и эффектной, выразительной формой. Применение действий на оружие противника украшает бой и позволяет интересно разнообразить его композицию.

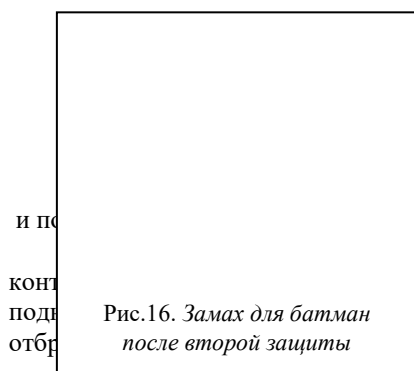


Рис.16. Замах для батман
после второй защиты

Батман (рис. 16) – толчок оружием, наносимый по шпаге противника с целью отбросить ее в сторону. Исполняют батман в четвертом и втором соединениях, часто – после четвертой и второй защит, а также после завязываний. Для исполнения батмана движением кисти отводят свой клинок от клинка противника и затем резко ударяют своей шпагой по шпаге противника, отбрасывая ее в сторону. Положение всей руки

и по няется.
в шестом соединении, может быть применен круговой толчок, или шпаги опускают вниз и, проводя его вправо под шпагой противника, нее. Продолжая движение, наносят удар по клинку противника, ги скрещиваются уже в четвертом соединении).

Завязывание имеет своей целью захват клинка противника и преодоление его сопротивления. Им пользовались, чтобы поставить шпагу противника в положение, выгодное для задуманного приема. Завязывание возможно только в момент атаки противника, когда его рука со шпагой выпрямлена. Завязывания были полукруговые и круговые.

Круговое завязывание из шестого соединения называют также обволакиванием. Стоя в шестой позиции, немного поднимают острие своей шпаги и двигают его вправо, постепенно выпрямляя руку. Своим клинком как бы накрывают наискосок шпагу противника. Затем конец своей шпаги опускают вниз, под гарду противника и двигают его по кругу, пока он не выйдет снова в шестое соединение. В процессе этого движения шпага противника пройдет сверху и окажется опять справа, но несколько дальше – в момент обволакивания ее немного оттесняют, отжимают вправо. Так как после исполнения этого приема рука оказывается полностью выпрямленной, а шпага противника отстранена вправо, то можно сразу же наносить укол с выпадом.

Круговое завязывание после второй защиты выглядит очень эффектно с последующим батманом. Взяв вторую защиту, движением кисти заставляют свою шпагу описать острием вертикальный круг: вправо, вверх, влево, вниз – пока шпага не придет снова в положение второй защиты. При этом не отрывают свой клинок от клинка противника. Чтобы облегчить выполнение этого приема, партнер должен поднять конец своей шпаги так, чтобы он оказался вплотную к гарде завязывающего. В процессе завязывания шпагу противника отжимают немного вправо. Часто после завязывания отводят свой клинок влево и наносят толчок – батман.

Завязывание из четвертого соединения во второе – полукруговое. Оно производится со значительным применением силы. Исполняют его после четвертой защиты. В этом случае прежде всего надо “поймать” клинок противника на свою гарду (партнер должен помочь этому, опустив конец шпаги); затем, вращая кисть, надо опустить конец шпаги влево-вниз, тогда клинок противника окажется справа; дальше, действуя плечом и разгибая локоть, отжимают шпагу противника вниз-вправо, до положения второй защиты. После этого можно атаковать открывшегося противника; часто отжим дополняют батманом.

Количество описанных здесь боевых действий шпагой представляется вполне достаточным для работы над фехтовальной сценой в спектакле. Обычно при композиции бон используют далеко не все известные приемы, и это вполне целесообразно. Ведь сцена боя продолжается считанные секунды; только с паузами и перерывами она может занимать несколько минут. Фехтование требует от актера огромной затраты сил, поэтому слишком длинная композиция просто невозможна – после этой сцены актер не сможет играть, если только сразу за ней не следует антракт. К тому же – для того, чтобы зрители поняли, что произошло между фехтовальщиками, не нужно долго драться. Лучше взять ограниченное количество приемов и хорошо их отрепетировать; большое же количество приемов и их разнообразие делают более трудным запоминание сцены актерами и доведение их исполнения до высокого качества.

Начинать работу с актерами, ранее никогда не фехтовавшими, следует с обучения отдельным приемам – стойке, передвижениям, обращений со шпагой. Затем так же по отдельности следует обучать нанесению уколов “и ударов и защитам – все это безотносительно к композиции боя. Когда каждый актер прочно овладеет техникой приемов, можно составлять из этих приемов задуманную композицию.

Следует принять за правило, что в подавляющем большинстве случаев удары и уколы наносят с выпадом, а беря защиту, принимают положение боевой стойки.

Ответные уколы и удары наносят только после того, как защитятся от укола или удара тем или иным способом-шпагой, левой рукой, уклонением и т.п. Ни в коем случае нельзя начинать самому новый прием, пока не завершён прием, начатый противником. Случаи, когда противники идут в атаку одновременно и одновременно наносят друг другу удар, могут быть только специально поставлены режиссером. Всякая внезапность в сценическом бою грозит несчастным случаем.

До сих пор ничего не было сказано о повторных атаках – это было сделано сознательно. Актеры сначала должны изучить приемы каждый в отдельности, и лишь потом можно переходить к исполнению приемов в виде повторных атак.

Повторная атака создает впечатление активного наступления одного из бойцов; она состоит в нанесении одним из фехтовальщиков своему партнеру нескольких ударов подряд, один за другим. Повторная атака имеет свою технику. Нанеся партнеру первый из ударов, боец оказывается в положении выпада; удар его не достигает цели, встретив защиту со стороны противника. И если противник не наносит ответного удара, а отступает, боец, не возвращаясь в боевую стойку, наносит повторный удар или укол – обычно в другую часть тела противника. Для этого, стоя в положении выпада, подтягивают левую ногу вперед, в положение боевой стойки, а правой рукой замахиваются для нового удара. Затем делают новый выпад правой ногой и наносят удар.

Таким же образом может быть исполнена и вторая и третья повторная атака – столько, сколько будет нужно – при условии, что противник продолжает отступать после каждой защиты. В результате создается такое впечатление, будто бы нападающий активно теснит своего противника.

Для защиты от повторных атак характерно отступление в момент принятия положения защиты. Это отступление необходимо, чтобы сохранить дистанцию, которая требуется для действий наступающего. Отступать можно как простыми шагами назад, так и двойными. Возможно и такое отступление, когда двойной шаг назад выполняется не сразу полностью, а подразделяется на отдельные составляющие его движения: защищаясь от одной из атак, отступают назад Правой ногой, а при защите от следующего удара отступают левой ногой.

Приемы обезоруживания противника

Способов обезоруживать противника имелось немало. Кроме специальных приемов пользовались и удачной случайностью и оплошностью противника. Попадая в опасное положение, человек в борьбе “за свою жизнь проявлял чудеса находчивости и смелости. Во многих случаях обезоружить противника удавалось не благодаря специальному приему, а благодаря собственной ловкости и умению использовать подходящий момент. Если бой ведется не по законам чести, не с благородным противником – допустимы любые приспособления, даже весьма грубые, если они дают возможность лишить жестокого врага его оружия. Прием обезоруживания выбирается исходя из конкретной боевой ситуации, и случается, что режиссер или сами артисты, играющие батальную сцену, находят какие-то своеобразные приспособления, с помощью которых один из бойцов обезоруживает другого. Примеры таких приспособлений можно найти в приложении к данному пособию (“Бой на саблях”, композиция № 2).

Однако существуют и специальные приемы, сложившиеся в практике фехтовального искусства и поэтому представляющие главный интерес как образцы правильного решения данной боевой задачи.

Вот некоторые из них. Обезоруживание после второй защиты (рис.17) осуществляется с переменной стойки вперед. Взяв вторую защиту, выносят вперед левую ногу, навстречу партнеру, и своей левой рукой захватывают сверху правую руку противника у запястья. Затем замахиваются своей шпагой и бьют по шпаге противника сверху вниз и немного вперед. Если нанести по кисти противника, держащей шпагу, а тот, спасая руку, выдергивал руку из захвата. В сценическом бою удар наносят по клинку обезоруженный, своевременно выдернув руку, прыгает назад, стремясь не нанести ему удара. Если же не нанести ему удара, то своей левой рукой, обмотанной плащом или держащей кинжал, шпага атакующего оказывается слева от бойца. В этом случае возможно такое действие: вынося вперед левую ногу, захватывают левой рукой клинок противника (кинжал для этого бросают на пол) ближе к гарде, но не вплотную к ней.

Затем своей шпагой бьют по шпаге противника в сильной части клинка – между гардой и своей рукой (и в данном случае удар был бы нанесен по руке противника – в подлинном бою). Удар может быть нанесен сверху или снизу; выбитая шпага противника оказывается в левой руке бойца.

После пятой защиты (рис. 18) тоже обезоруживают с переменной стойки. Вынося вперед левую ногу, левой ру-

ки противника, а правой рукой угрожают уколом или ударом. Противник может зободив свою правую руку и отскочив назад; но для этого он должен

своим скользким толчком после завязывания из четвертой защиты во вторую. В этом случае берут четвертую защиту, затем “ловят” своей гардой клинок противника, быстро перебрасывают конец своей шпаги через клинок противника – влево-вниз и резко отводят шпагу

В
вь
ПФ
от

Рис.17. Обезоруживание от ударом по шпаге сверху

кс
уЙ
вь

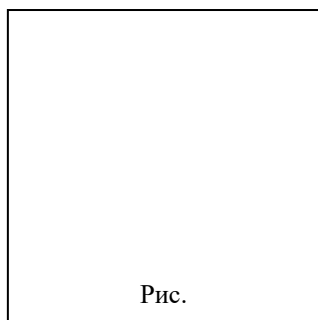
Рис.18. Захват боевой руки противника после пятой защиты

противника вниз-вправо. Соединение клинков получается, как во второй защите. Затем делают своим клинком скользящее движение вдоль шпаги противника вперед-вправо, которое заканчивается толчком гарды в гарду противника. Шпага противника при этом движении как бы “выламывается” из руки и отлетает вправо-вниз.

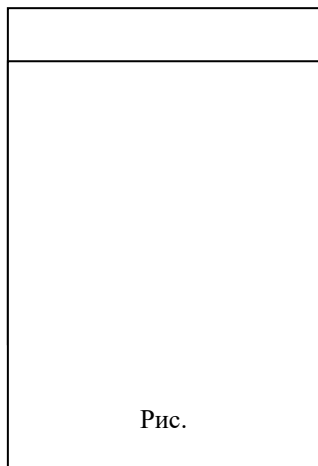
Иногда в сценическом бою пользуются батманом для выбивания шпаги противника – в этом случае актер, шпага которого должна быть выбита из рук, сам разжимает пальцы в момент батмана.

Примечание. Все обезоруживания без применения левой руки, когда шпага отбрасывается в сторону батманом или скользящим толчком, представляют известную опасность: шпага может при падении задеть кого-либо из находящихся на сцене актеров. Поэтому лучше избегать этих способов обезоруживания, если на сцене кроме бойцов есть еще люди. Но и в этом случае мизансцену обезоруживания следует строить так, чтобы выбитая шпага падала в глубину сцены. Иначе она может упасть в зрительный зал или в оркестр и причинить физический ущерб кому-либо из зрителей или музыкантов.

В случае когда один из фехтовальщиков уже лишился шпаги, возникает бой вооруженного против безоружного. Безоружному, вполне естественно, в этом бою приходится очень трудно. Ему нужно спастись от ударов, не имея возможности самому нанести удар; Закономерно возникает цель лишить шпаги и противника, завладеть его оружием. В этих случаях находчивость и изобретательность играют решающую роль. Конечно, в реальном бою возможность завладеть шпагой противника может и не представиться — если противник не применит такого приема, который можно использовать для обезоруживания. Но в сценическом бою такая возможность создается сознательно, в зависимости от замысла постановщика. Сами же приемы более или менее соответствуют действительным действиям в подобной ситуации. Ниже приводятся два примера такого обезоруживания; еще несколько примеров можно найти в приложении; и еще множество приемов могут придумать постановщик и актеры, исходя из предлагаемых обстоятельств сценического боя.



Обезоруживание при ударе по голове возможно, если безоружный как бы опередит нападающего и перехватит его руку в момент удара. Для этого одновременно с движением замаха безоружный делает движение вперед, навстречу удару, пока шпага противника описывает вертикальный полукруг, и хватает своей правой рукой запястье правой руки противника (рис. 20). Шпага нападающего, таким образом, останавливается в воздухе над головой безоружного. Сразу же безоружный своей левой рукой захватывает шпагу противника за клинок у самой гарды из-под его руки и тянет вниз. При этом рука нападающего как бы заламывается ему за спину, и он от боли разжимает пальцы и выпускает рукоять (рис. 21). **Обезоруживание при уколе в грудь** следует за уклонением от укола. Нападающий показывает укол в грудь – безоружный стоит неподвижно; нападающий делает выпад – безоружный отпрыгивает в сторону или

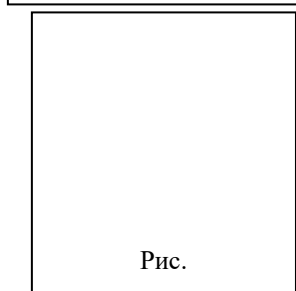


отклоняется вправо или влево корпусом, уходя от укола.

Сразу же, пока противник стоит на выпаде, безоружный прыгает вперед, навстречу противнику, и двумя руками захватывает клинок противника у самой гарды. Затем поворачивается к нему спиной, забрасывая правую руку противника себе на плечо, и движением рук вниз выдергивает шпагу из руки нападающего (рис.22).

точно правдиво только при стремительных действиях безоружного – иначе вооруженный не успел нанести повторный удар.

Обезоруживания можно использовать описанный прием после рубящих ударов по груди (по горизонтали) безоружный приседает, уходя от удара. Шпага противника падает на пол. Затем следует прыжок вперед и выламывание шпаги плечом, как было



Вместо выламывания плечом можно, захватив шпагу или правую руку противника, отбросить его ударом ноги в грудь (рис. 19) или дать подножку. Это – довольно грубые приемы, но когда бой идет не на жизнь, а на смерть, то бойцы вряд ли стесняются в средствах. Разумеется, принц Гамлет, сражавшийся в присутствии короля и дам, к такому приему прибегать не будет, пока его не вынудят к этому обстоятельства.

некоторых видах холодного оружия

более часто встречающийся случай батальных сцен в классической драматургии. Но не только по этой причине технику сценического фехтования принято изучать на материале

шпажного боя: овладев техникой боя на шпагах, этим классическим образцом фехтования, актер без особо большого труда может освоить и другие виды оружия.

Встречаясь с новым видом оружия, актеру необходимо изучить его особенности и вытекающие из них выгоды и недостатки; учитывая эти особенности, не очень трудно применить имеющийся опыт боя на шпагах к новому виду оружия, приспособиться к нему.

Для примера здесь будут кратко охарактеризованы некоторые виды оружия и приемы боя на них.

1. Меч и щит. Боец с мечом и щитом стоит почти на прямых ногах, левой ногой вперед; расстояние между стопами равно небольшому шагу. Щит держат перед грудью, а меч – ниже щита, острием в сторону противника. Передвижения в этом бою аналогичны тем, которые описаны в школе боя на шпагах.

Уколы наносят через верх щита, справа и снизу от щита. Рубят простыми и круговыми ударами по голове, по правому и левому боку. Отличительная черта ударов – большие размахи.

Защиты применяют трех типов: движением, щитом и мечом.

Общий характер боя: движения – мощные, размашистые и сравнительно медленные.

2. Двуручный меч. Боевая стойка с двуручным мечом – левой ногой вперед, причем левое колено согнуто немного больше, чем правое: вес тела приходится в основном на левую ногу. Меч держат преимущественно в горизонтальном положении или в положении наклонно вниз. Острие можно опускать на землю.левой рукой держат рукоять меча у самой гарды хватом снизу, правой рукой – у самого конца рукоятки (у противовеса) хватом сверху. Передвижения по технике сходны с передвижениями в бою на шпагах. Только выпад может быть исполнен любой ногой в зависимости от расстояния до противника: из стойки левой ногой вперед выпад правой ногой будет длиннее, выпад левой – короче.

Для нанесения укола левую руку вытягивают вперед, направляя меч на противника, а правой, согнутой в локте, толкают меч вперед, упираясь в противовес рукояти. Рубят по голове, по правому и левому бокам простыми ударами, а после защит и при повторных атаках – круговыми.

Защищаются движением (отходом, подскоком вверх, наклоном) и мечом.

Защиты двуручным мечом по положению оружия сходны со шпажными.

3. Шпага и дага. Основная стойка в этом бою — левой ногой вперед (см. стр. 47). Этому положению тела можно придавать разные смысловые оттенки: если передать вес тела на левую ногу и выпрямить правую, получится “стойка нападения”; если, выпрямив левую ногу, согнуть правую, передав на нее основной вес тела, получится “стойка обороны”. Шпагу держат в правой руке, дагу – в левой.

Левая рука находится почти в таком же положении, как и правая, только больше выставлена вперед – настолько чтобы концы обоих клинков были на одной высоте и на одной линии. Кисти обеих рук повернуты ладонями внутрь и находятся на высоте груди. Острия обоих клинков находятся против середины груди противника. Из передвижений наиболее типичны шаги, перемена стойки и уклонения. При повторных атаках применяется выпад сзади стоящей ногой.

Нормальной дистанцией в этом бою (при стойке левой ногой вперед) считается такая, при которой концы клинков обоих видов оружия едва соприкасаются с концами клинков противника.

Уколы, удары и защиты шпагой исполняются в технике, описанной в разделе “Боевые действия шпагой”. Из ударов шпагой наиболее употребимы круговые. Дагой можно наносить уколы сверху (после первой, третьей и пятой защит) в грудь, в живот или в ногу, сбоку (после третьей, четвертой и шестой защит) — в живот или в грудь. Для укола снизу после шестой защиты надо сначала быстро опустить руку. Защиты дагой аналогичны по технике исполнения шпажным, но исполняются в другую сторону: первая – от удара по правому боку; вторая – от удара по левому боку; третья — отбивает влево, четвертая – вправо; пятая – кисть руки находится слева от головы, шестая – кисть справа от головы.

Спецификой боя на шпаге и даге являются двойные атаки, когда нападающий действует одновременно двумя видами оружия. Выпад при этом делают левой ногой.

Защиты от двойных атак можно исполнить двумя оружиями (шпагой от даги, дагой от шпаги) или одним – либо шпагой, либо дагой. Одной шпагой (как и одной дагой) можно защититься только в том случае, если оба клинка противника угрожают одной и той же части тела.

4. Шпага и кинжал. В этом бою применяется стойка правой ногой вперед, в ее классическом виде, только колени согнуты несколько меньше. Левую руку, согнутую в локте под острым углом, держат перед грудью; кинжал зажимают в кулаке вниз клинком так, что острие его несколько выдвинуто вперед.

В этой стойке отражена преобладающая роль шпаги в бою; кинжалу отводится вспомогательная роль.

Все передвижения, уколы и удары, а также защиты шпагой соответствуют технике шпажного боя.

Выпад левой ногой применяется только при нанесении уколов кинжалом. Уколы кинжалом наносятся сверху, в правый и в левый бок, в положении ближней дистанции (после перемены стойки вперед).

Защиты кинжалом будут описаны в главе “Бой на кинжалах”.

5. Сабля. Саблю держат зажатой в кулаке правой или левой руки, так что четыре пальца охватывают рукоять хватом снизу, а большой палец – хватом сверху. Кисть развернута ладонью вниз. Предплечье почти горизонтально – так, что кисть на одном уровне с локтем. Клинок находится в положении

приподнятом вверх, причем конец сабли значительно выше, чем конец шпаги, то есть сабля круче поднимается вверх. Стойка с саблей почти не отличается от шпажной боевой стойки, только расстояние между стопами чуть меньше и левая рука упирается в поясницу сбоку или заложена за спину.

Передвижения, выпады – как в фехтовании на шпагах. Удары и защиты тоже очень похожи, имеется только одна особенность, вытекающая из особенностей сабельного клинка. Клинок сабли имеет только одно лезвие. Поэтому при замахах следует придавать сабле такое положение, чтобы удар наносился лезвием, а не тыльной частью (обухом) клинка. Для этого кисть руки при замахах и защитах разворачивается несколько иначе, чем в бою на шпагах. Эти положения кисти легко найти, руководствуясь указанным соображением.

Бой на кинжалах (ножах)

Кинжал – вид холодного оружия чрезвычайно разнообразного назначения. Это не только боевое оружие, но и предмет, необходимый в быту, в различных жизненных обстоятельствах. Распространенный повсеместно и во все времена, кинжал (нож) имел едва ли не самое большое в истории холодного оружия количество разновидностей, связанных с множеством способов его использования. Кинжалами пользовались и в самые древнейшие времена, и в пору расцвета античной культуры, и в средние века, и в новое время. В наши дни кинжал является самым распространенным видом холодного оружия утилитарного назначения.

Чтобы показать, насколько разнообразны были формы кинжала и способы его применения, приведем несколько примеров.

В рыцарском войске, закованном в броню, имел хождение с XIV века кинжал для добивания поверженного противника – так называемый “нож милосердия”. Ландскнехты XV—XVI веков пользовались массивными кинжалами в железных ножнах. В XVII веке широкое распространение получили неоднократно упоминавшиеся “кинжалы для левой руки” как оружие, дополнительное к шпаге (см. стр. 39). Как самостоятельное оружие кинжал употреблялся на протяжении всего средневековья. В бою его держали в правой руке, острием вниз. В мирной обстановке его носили в ножнах за поясом с левой стороны живота, в наклонном положении.

Горожане предпочитали пользоваться стилетом – маленьким кинжалом с узким шилообразным трех- или четырехгранным клинком. Его прятали под курткой, в сапоге и даже в рукаве – когда попадали в особо враждебную, чреватую неожиданными опасностями обстановку. Стилетом пользовались также женщины всех сословий, в том числе – знатные дамы. Женщины считали самым удобным носить стилет за корсажем платья. В Испании XV века были в ходу мавританские кинжалы с раздвоенной в верхней части рукоятью – “с ушами”. Испания же является родиной “навахи” – ножа, иногда имевшего два лезвия, которые выходили из рукоятки в разные стороны. Бой на навахах – традиционный вид народного фехтования в Испании. Этот бой вели с помощью короткого плаща – капы, – намотанного на левую руку. В Италии кинжал также пользовался большой популярностью. Известны очень широкие (в ладонь) кинжалы под названием “волвьязыки” или “пять пальцев” (по ширине клинка). Их употребляли на охоте и как парадное оружие с XIV века до второй половины XVI. Они имели богато украшенные рукояти из кости.

В XVII веке печально прославился “генуэзский нож”, носить который было запрещено рядом законов под страхом каторги – сначала пожизненной, позднее – пятилетней. Нож этот имел большую иглу, ввинченную в прорезь клинка.

В XVIII веке привилегированные слои общества в обыденной жизни понемногу перестали носить кинжал в ножнах за поясом. Стали появляться “потайные кинжалы”, спрятанные в трости и в иные предметы вполне мирного вида. Появились складные ножи и ножи с лезвием, спрятанным в рукояти и выскакивающим при нажатии на пружину. Они получили особое распространение среди низших слоев городского населения.

Огромным разнообразием назначения, форм и способов употребления кинжала, по-видимому, объясняется то обстоятельство, что в ножевом бою не произошло такой унификации боевой техники, которую можно наблюдать в фехтовании на других видах холодного оружия.

В отдельных странах складывались свои особые традиции ножевого боя, его приемы и правила. В Испании, например, различалось несколько школ, каждая из которых имела свой стиль боя: малагская, андалузская, наварская.

В рыцарских турнирах и дуэлях на кинжалах также не наблюдалось строгого единообразия приемов и правил, принятых повсеместно. Одновременно существовали разные системы, разные способы вести бой, иногда очень специфичные. Например, известна такая жестокая форма боя на кинжалах: бойцы, держа ножи в правых руках, подают друг другу левые руки и ведут поединок, не имея возможности ни оторваться от противника, ни защититься левой рукой.

Надо сказать, что настоящая дуэль на ножах в драматургии встречается крайне редко. Гораздо чаще приходится иметь дело с такими сценами, где ножи выхватываются только в решительную минуту, как

последний аргумент в драке; при этом нож появляется только у одного из противников. В этом случае трудно говорить об искусстве фехтования: просто один старается любым способом, без соблюдения каких-либо правил, всадить нож в тело врага, а тот – обороняется всеми доступными средствами.

Тем не менее действия человека с ножом отличаются определенной стилистикой, дающей возможность использовать ее в художественных целях. В силу этого здесь будет дана если не полная, то достаточно законченная картина возможностей ножевого боя. Это поможет режиссеру увидеть характер сцены боя на ножах, ее пластически-образные особенности.

Одна из особенностей ножевого боя состоит в том, что кинжал, как оружие, эффективен только в ближнем бою, когда противники сходятся вплотную. Эта особенность влияет на мизансценировку боя: так как зритель может не увидеть того, что происходит между схватившимися грудью с грудью противниками, целесообразно сочетать короткие схватки (не более трех приемов) с перерывами, во время которых противники маневрируют на расстоянии, выжидая удобный момент для нанесения нового удара.

В силу этого поведение в паузах между схватками приобретает особое значение, требует интересного пластического оформления; материал для этого режиссер может найти в таких действиях, как стойка и различные передвижения в бою на ножах.

Одна из наиболее распространенных боевых стоек с ножом – “по-испански” (рис.23а) выглядит следующим образом. Боец стоит по отношению к противнику почти фронтально, но левая нога вынесена несколько вперед; корпус тоже слегка развернут левым плечом вперед. Ноги слегка согнуты в коленях; вес тела может быть распределен равномерно на обе ноги или перемещаться то на одну, то и от обстановки в каждый момент боя. Правая рука согнута в локте под н вниз) и держит нож в кулаке лезвием вниз на уровне груди. Левая рука, к левой стороне груди, защищая область сердца. В бою на навах левая ру вых действиях (в защите); для этой цели ее обматывали плащом, просто ной шляпой, зажав в кулак края полей.

Рис.23

В стойке “по-корсикански” (рис.23б) общее положение тела то же, но правая рука, почти выпрямленная, опущена вдоль правого бока, в ней нож горизонтально на уровне бедра, острием в сторону противника. В первом случае, выхватывая нож, зажимают рукоять в горсти так, что большой и указательный пальцы охватывают рукоять у противовеса, а мизинец – у основания клинка. Такое положение ножа удобно для нанесения ударов сверху и сбоку.

Во втором случае большой и указательный пальцы охватывают рукоять у основания клинка, а мизинец – у противовеса. Держа нож таким образом, удобно наносить удары сбоку и особенно снизу в живот. Если хотят переменить положение ножа, его подбрасывают в воздух и перехватывают по-новому. Следует добавить, что нож можно перехватывать и в левую руку. При этом можно менять стойку на правостороннюю, но можно и сохранить положение левым плечом вперед. Точно так же, держа нож в правой руке, меняют стойку, вынося вперед то левую, то правую ногу, – об этом несколько ниже будет сказано более подробно. Передвижения в боевой стойке характеризуются четкостью, резкостью, но вместе с тем и своеобразной пружинной мягкостью движений. Шаг вперед начинают впереди стоящей ногой: ее переносят вперед на некоторое расстояние; колено при этом не распрямляют до конца. Затем другую ногу переставляют на то же расстояние, и положение боевой стойки восстанавливается. Хотя сзади стоящая нога начинает движение позже, чем впереди стоящая, заканчивают они его почти одновременно. Совершается шаг вперед очень быстро.

Шаг назад аналогичен по технике шагу вперед, но начинается сзади стоящей ногой.

Двойной шаг вперед начинают сзади стоящей ногой. Ее выставляют вперед несколько дальше впереди стоящей; тело при этом не меняет своего положения; затем оказавшуюся сзади ногу выносят вперед до положения боевой стойки.

Стойка левым плечом вперед считается основной в бою на ножах, хотя это весьма условно. В бою стойку меняют неоднократно, в зависимости от намерений бойцов. Действия по перемене стойки очень эффективны и выразительны.

Смена стойки вперед выглядит как проявление угрозы, как активное наступательное действие. Стоя в левосторонней стойке, отталкиваются от пола правой ногой и выносят ее вперед несколько дальше левой. Тело при этом разворачивается правым плечом вперед. Кисть руки принимает несколько наклонное положение (ладонью в сторону пола) – так, чтобы острие ножа смотрело вперед-вниз, в сторону противника.

При перемене стойки назад относят назад левую ногу; в результате тело принимает такое же положение, как при перемене стойки вперед.

Аналогичным образом совершается перемена правосторонней стойки на левостороннюю. Возможна и перемена стойки прыжком на месте. Тело при этом меняет свое положение таким же образом, как и при перемене назад или вперед, но не перемещается в пространстве.

Шаги вправо и влево могут быть как простыми, так и двойными. Простой шаг вправо начинают правой ногой, влево – левой; двойной шаг вправо начинают левой ногой, двойной шаг влево – правой. Часто делают подряд несколько двойных шагов вправо или влево без остановки; создается непрерывное движение по кругу, в центре которого находится партнер. В ответ на это партнер может начать отход тем же способом в другую сторону – получается одновременный переход по кругу вправо или влево.

Удары ножом из любой стойки можно наносить с выпадом, если этого требует расстояние между партнерами; без выпада наносят удары в ближнем бою, когда противники уже схватились вплотную. Выпад делают правой ногой, если нож в правой руке, и левой – если нож в левой руке. На сцене наиболее употребительны четыре основных вида ударов ножом: сверху в грудь или в спину, снизу в живот и два удара сбоку в горизонтальной плоскости. Удар сверху в грудь хорошо виден зрителю при любом расположении бойцов на сцене. Его наносят ножом, зажатым в руке “по-испански”, лезвием вниз. Замах для удара одинаково удобно делать и в правосторонней стойке и в левосторонней. Для этого правую руку поднимают вверх – так, чтобы локоть был направлен в лицо партнеру – и до предела сгибают ее в локте. Затем наносят удар сверху, в грудь противника или в спину, если он стоит спиной; рука в момент нанесения удара полностью распрямляется, а правая нога, оттолкнувшись от пола, делает выпад, если он необходим. Удар снизу в живот лучше всего виден зрителю, если бойцы стоят боком к зрительному залу. Его наносят ножом, зажатым в руке “по-корсикански” – у бедра, острием вперед.

Для замаха правую руку отводят назад, за спину, а затем наносят удар по направлению вперед снизу вверх. Если дистанция не ближняя – рука в момент удара полностью распрямляется. Боковые удары наносят в спину и живот противника из любой стойки. Положение ножа, каким бы образом он ни был зажат в руке, должно быть горизонтальным, с острием, направленным в сторону противника. Удар справа (рис. 24) – широкое движение, хорошо видимое зрителю почти при любой мизансцене. Его удобнее всего наносить из левосторонней стойки. Для замаха правую руку отводят назад, частично разгибая в локте; корпус слегка разворачивают правым плечом назад. Затем с выпадом наносят удар; нож описывает полукруг по горизонтали. Удар приходится в живот противника, если он стоит правым плечом вперед, или в спину – если противник стоит в левосторонней стойке. Удар слева (рис. 25) наносить можно только из стойки правым плечом вперед, держа нож острием вниз.

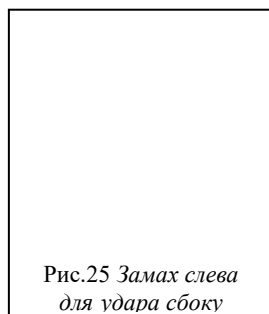


Рис.25 Замах слева для удара сбоку

Для замаха правую руку подносят к левому плечу, нож направляют острием на противника; затем с выпадом наносят удар в спину, если противник стоит правым плечом вперед, и в живот, если противник находится в левосторонней стойке.

Удар ножом может привести к одному из трех результатов: попасть в цель, пройти мимо цели (если противник успел уклониться) или натолкнуться на защиту.

Удар, достигший цели, означает, как правило, что бой окончен: один из бойцов “заколот”. Для этого последнего удара надо строить мизансцену таким образом, чтобы скрыть от зрителей условность приема. “Убивать” ударом сверху в грудь можно только в том случае, если “жертва” стоит спиной к зрительному залу. “Победитель” исполняет движение удара и останавливает руку с ножом перед грудью партнера. Затем сразу же резким движением в обратном направлении “выдергивает” нож. Если тот, кому предстоит “погибнуть” стоит лицом к зрительному залу, то лучше всего “покончить” с ним ударом в спину. Заключительный удар часто делают двойным, то есть наносят два быстрых удара подряд.

Чаще всего для финала боя выбирают удар снизу в живот. “Победитель”, исполнив движение удара, останавливает руку перед животом противника, а тот резко сгибает тело в поясе вперед, хватаясь за живот руками. В этом положении “убитый” может прижать своими ладонями лезвие ножа к животу; тогда “победитель”, выпустив рукоять, отдергивает руку, оставив нож “в теле врага”. Можно и “выдернуть” нож – при согнутом положении тела “побежденного” иллюзия получения удара сохранится в обоих случаях.

Вообще, оставлять нож в теле противника в большинстве случаев нежелательно; но иногда это представляется возможным и даже оправданным. Например, в “Вестсайдской истории” такая мизансцена вполне закономерна. Ведь Тони убил Бернардо неожиданно для себя, в пылу драки, пытаясь защититься, но не желая убить. Лишь когда нож вошел в чье-то тело, инстинкт самосохранения уступает место ужасу перед совершенным. Можно с полным основанием предположить, что в момент осознания убийства Тони оцепенел, руки его разжались, и нож остался в теле убитого. Он там нужен, этот нож, чтобы Тони, глядя на него, мог осознать вторую страшную истину: он убил брата любимой девушки.

Чтобы нож мог остаться “в теле убитого”, последний должен либо прижать клинок к себе своими ладонями, как бы зажимая рану, либо зажать его под мышкой руки, дальней от зрителя. Для этого тот, кто наносит удар, поднеся нож к телу противника, гасит инерцию движения и прикладывает нож к его боку под рукой. Самое выгодное положение тела потерпевшего в момент удара – в три четверти к зрительному залу; таким способом нож может быть “воткнут” в спину, в грудь или в бок, обращенный в глубь сцены.

Защиты от удара ножом довольно разнообразны по применяемым средствам: здесь и уклонения, и защиты ножом, и левой рукой, и захваты.

Уйти от удара ножом можно прыжком в сторону или назад, а также уклонением. Уклонение делают корпусом вправо или влево с выпадом в сторону соответствующей ногой.

Ножом защищаются от боковых ударов и ударов сверху. При ударе сверху применяется шестая защита: нож, зажатый по-испански, ставится в горизонтальное положение над головой и несколько впереди – так, что рука находится перед лицом. Острие ножа смотрит в сторону правого плеча. В момент защиты отступаю́т левой ногой назад. Если нож держится по-корсикански, то защита выглядит, как пятая (рис.26) в бою на шпагах: лезвие горизонтально, острие направлено в сторону левого плеча. Вторую (рис.27) защиту применяют против ударов по горизонтали: в спину (при стойке правым плечом вперед) или в живот (при левосторонней стойке). Руку с ножом, направленным острием в пол, выставляют навстречу удару – вправо, выпрямляя в локте. Клинки ножей при встрече скрещиваются: нож нападающего – в Горизонтальном положении, нож защищающегося – в вертикальном. Защиту целесообразно сопровождать выпадом левой ноги влево – отводя тело от удара. Если нож держится по-корсикански (рис. 28), то эта защита приобретает сходство с третьей защитой шпагой: положение тела то же, что и при второй защите, но острие клинка направлено вверх.

Рис.26. Пятая защита

Рис.28. Третья защита

Первой защитой (рис. 29) останавливают удар, направленный в спину (при стойке левым плечом вперед) или в живот (при стойке правым плечом вперед). Правую руку, держа нож лезвием вниз, выставляют влево перед собой, выпрямляя в локте так, чтобы ножи столкнулись. При этом чаще всего делают выпад правой ногой вправо. Если нож держат острием вверх (по-корсикански), получается четвертая защита (рис. 30), по аналогии с защитой шпагой.

оторых ударов ножом можно и левой невооруженной рукой.

Пятая защита (рис. 31) левой рукой от удара сверху выглядит следующим образом. Руку, согнутую в локте под прямым углом, поднимают вверх так, что от плеча до локтя она находится в вертикальном положении, а от локтя до кисти – почти в горизонтальном (кисть немного выше локтя). Рука находится чуть впереди лица над головой. В момент защиты делают шаг правой ногой назад. Третья защита левой рукой применяется при ударах в спину по горизонтали. В момент защиты руку сгибают в локте под прямым углом: плечевая часть вытянута вперед по горизонтали, предплечье поднято вертикально вверх. Выставляя руку навстречу удару, делают небольшое движение предплечьем справа налево – так, чтобы ударить по руке

Рис.30. Четвертая

противника выше его кисти. От ударов, направленных в нижнюю часть тела, можно защититься, применив вторую защиту левой рукой (рис. 32). Она аналогична третьей, только предплечье опущено вертикально вниз.

Кроме отбивающих защит, часто применяются защиты захватом боевой руки противника. Руку противника захватывают в лучезапястном суставе – это наиболее безопасно для обоих противников. Имея в одной руке нож, захват делают другой рукой. Безоружный захватывает руку врага двумя руками – “в вилку” (рис. 33).

Захват “в вилку” (рис. 34) наиболее надежен и безопасен. Он применяется от ударов сверху и снизу. Для “вилки” кисти рук складываются следующим образом: правую кисть ставят перед собой ладонью наружу и сильно отводят в сторону большой палец; к тыльной части правой кисти прикладывают левую ладонь так, чтобы большой палец левой руки прижался к указательному правой, вдоль него, а указательный палец левой лег вдоль большого пальца правой. Составленная таким образом “вилка” охватывает запястье противника, как клещами. Захват “в вилку” особенно удобен для обезоруживания противника. Захватив руку партнера, обычно делают бросок через бедро или через плечо (см. раздел “Захваты и броски”).

Рис.33. Положение кистей при захвате «в вилку»

Рис.

Кроме этих распространенных способов обезоруживания существует еще множество; некоторые из них заслуживают того, чтобы их здесь привести. Выкручивание руки (рис. 35, а, б, в) – верный способ отнять нож. Для осуществления этого Приема правую руку противника захватывают правой рукой у запястья, а левой – у локтя. Затем одновременно обеими руками делают резкое движение в противоположных направлениях – дергают запястье вниз-направо, а локоть — вверх, как бы поворачивая колесо. В результате этого движения тело противника разворачивается левым плечом назад, а рука его оказывается завернутой вниз за спину. Разжать его кисть и отобрать нож при таком положении руки очень легко (партнер при этом не должен сопротивляться, чтобы не испытать боли). Отняв нож, иногда дополняют прием ударом ноги в спину противника, отбрасывая его от себя на безопасное расстояние. Выкручивание руки может быть сделано не вниз и за спину, а назад через верх. В этом случае захватывают руку противника правой рукой у запястья, а левой – у локтя; почти одновременно с этим делают выпад правой ногой за спину противника, прижимаясь своим правым бедром к его правому бедру. Затем правой рукой дергают руку противника на себя, а левой отжимают его кисть от себя, сверху вниз. Удержать нож в руке в результате этого приема невозможно – он падает к ногам бойцов.

Бой на ножах – борьба жестокая, в ней возможны самые грубые, неблагородные приемы. Поэтому для обезоруживания могут быть применены удары ногой, кулаком, головой. Например, захватив руку противника в момент нанесения удара сверху, можно ударить коленом в живот – от боли противник выронит нож. Если противник делает сильный выпад для удара сбоку, то, захватив его руку, можно бить ногой снизу в челюсть или толкать стопой в грудь. При ударах сверху и снизу можно, защитившись одной рукой, другой бить кулаком в челюсть или в живот. Один из наиболее эффектных трюков в ножевой драке – бросок ножа, поражающий противника на расстоянии, столь популярный в ковбойском быту, если верить Голливуду. Для постановщика этот прием особенно приятен, так как в нем не содержится никакой, даже самой малой опасности. Дело в том, что в действительности нож никуда не летит – трюк состоит в создании зрительной иллюзии.

Для исполнения этого трюка необходимы два совершенно одинаковых ножа у обоих исполнителей: один им действует, другой прячет его в рукаве или в кармане до нужного момента. Особое значение имеет мизансцена – размещение бойцов относительно друг друга и относительно зрительного зала. Лучше всего, когда исполнители находятся достаточно далеко друг от друга – так, чтобы зритель должен был переводить взгляд с одного на другого поочередно (хотя зритель может и не заметить этого обстоятельства – ему кажется, что он видит обоих актеров одновременно).

Бросать нож удобно из корсиканской стойки – от бедра. При этом самый нож можно держать следующим образом (рис. 36): рукоять кладут в углубление ладони лезвием назад; ладонь развернута в сторону противника так, что клинок лежит вдоль предплечья у запястья, прикасаясь к руке ребром (или обухом, если клинок имеет только одно лезвие – как в складном ноже). Для замаха руку отводят назад за спину, там освобождаются от ножа, затем резким движением выбрасывают руку без ножа снизу-вверх-вперед, раскрыв ладонь.

Ждут выпадом правой ноги вперед, по направлению броска. Что касается ножа, прячут за какой-нибудь предмет сценической обстановки, к которому специально сцену броска, или в карман, удобным образом пришитый к костюму, или, наконец, в карман, для чего становятся к ней почти вплотную спиной. Нож может быть также пережат за спиной в другую руку: для этого находят такую мизансцену, при которой это действие будет безусловно незаметно для зрителя.

Нож может поразить “жертву” в грудь или в спину. В обоих случаях, пока противник готовится к броску и все внимание зрителей приковано к нему, “жертва” готовит подставной нож: вынув его из рукава или из

кармана, прячет в ладони, зажимая лезвие между пальцами. Одновременно с движением партнера, имитирующим бросок, жертва стремительным движением подносит руки к груди, если удар нацелен в грудь; при этом рукоять ножа, не придерживаемая пальцами, оказывается выброшенной вперед, а лезвие, зажатое между пальцами, –

Рис.36. Положение ножа в руке для метания

Рис.37. Замах для метания ножа

приставленным к груди. Часто делают этот нож с укороченным клинком, чтобы создавалось впечатление, будто нож глубоко вошел в тело.

Когда нож бросают в спину, жертва, держа подставной нож за кончик клинка, забрасывает нож себе под мышку движением назад-снизу-вверх, так, чтобы рукоять выступала из-под мышки за спиной. Бросок в спину обязательно надо делать с выпадом (рис. 38): удар ноги в пол—сигнал для партнера, что бросок совершен. Иначе, не видя противника, он может поспешить или опоздать с выставлением ножа, чем разрушит иллюзию и разоблачит трюк.

Рис.38. Положение тела после метания ножа

ет особенно тщательной тренировки. Малейшая неточность движений каждого ее несовпадение их действий во времени ведут к тому, что зритель не поверит дит “секрет” приема. Самое главное в трюке – скорость движения во время предельной, такой, за которой не в состоянии поспеть взгляд зрителя.

Бой без применения оружия Удары кулаком

Бой без применения оружия, или, говоря просто – драка, отличается от фехтования гораздо меньшей сложностью технических приемов. Это естественно: кулак, ничем не вооруженный, и безопаснее и проще в обращении, чем тот же кулак, с зажатым в нем длинным и острым стальным клинком. И все же, когда драку надо осуществить на сцене сделать это можно только при помощи определенной техники. Хотя ударом кулака, как правило, нельзя убить – вывести из строя артиста на время спектакля можно. Следовательно, нужны приемы недействительных, условных ударов.

Как и в фехтовании, для создания условных приемов сценической драки послужил утилитарный кулачный бой. Наибольшее количество материала оказалось возможным почерпнуть в боксе, поскольку он представляет собой целую систему приемов, сложившуюся школу боя. Так же как и утилитарное фехтование, бокс вобрал в себя наиболее целесообразные приемы, движения и положения тела, возможные в кулачном бою. Но если мы можем провести четкую грань между существовавшим в прежние века утилитарным фехтованием и спортивным фехтованием нашего времени, то в боксе этой грани почти не существует. Спортивный бокс – не условный, а подлинный бой, лишь введенный в некоторые рамки сводом спортивных правил. В спортивном фехтовании благодаря условности оружия уколы не причиняют реального вреда. Удары в боксе столь же реальны и полновесны, как и кулаки, которыми их наносят. Последствия таких ударов выходят далеко за пределы Допустимого на сцене.

Значит, для сценического боя приемы кулачного боя должны быть трансформированы, переведены в план условного исполнения.

Трансформированный боевой прием, приспособленный для сценического боя, представляет собой пластический трюк, основанный на зрительной иллюзии. Любой пластический трюк должен отвечать двум неперенным требованиям: он должен быть, во-первых, безопасен, а во-вторых, правдоподобен.

Правдоподобие всякого трюка строится, с одной стороны, на максимальном сходстве движений условного удара с движениями удара подлинного, а с другой – на особенностях зрительного восприятия, благодаря которым можно скрыть моменты имитации.

Скрытие момента имитации основывается прежде всего на том обстоятельстве, что сцена открыта зрителю только с одной стороны. Всегда можно найти такое размещение актеров на сценической площадке, при котором кулак в момент нанесения удара зрительно совмещается с целью, хотя в действительности кулак не доходит до цели на несколько сантиметров.

Вторым обстоятельством, обеспечивающим правдоподобие трюка, является точность реакции актера, получающего удар. Он должен воспроизвести все движения, принять именно то положение, к которому привел бы такой удар в действительности.

Немалую роль играет и скорость движений, благодаря которой зритель безусловно видит общий результат, но не успевает уследить за мелкими подробностями.

Безопасность трюка может быть гарантирована только при одном условии: он должен быть полностью, во всех технических деталях понят, осознан исполнителями прежде, чем они приступят к его исполнению. Артист должен усвоить в первую очередь последовательность и направление движений, из которых состоит прием, то есть его техническую схему. Только после этого движениям можно придавать нужную силу и скорость. Никогда не следует показывать актерам новый прием сразу в полную силу и скорость в его законченной трюковой форме – такова первая методическая заповедь постановщика. Иначе актер может стать жертвой иллюзии, предназначенной для зрителя. Ошибка может заключаться как в том, что актер сочтет иллюзорную силу удара за подлинную, должную, так и в том, что он упустит какую-то деталь самого момента имитации, существенную для обеспечения безопасности. Поскольку же показ приема продемонстрировал его полную безопасность, у артиста возникает чувство беспечности, обманчивой уверенности в заведомом успехе исполнения трюка. А в результате – самая незначительная ошибка в технике может привести к тому, что вместо условного удара артист нанесет партнеру

настоящий. Последствия такого результата весьма печальны. Помимо физической боли, испытанной одним, и чувства вины, пережитого другим, у обоих может возникнуть – иногда надолго – страх перед исполнением данного приема. Страх вызывает мышечный зажим, мешает нормальному освоению трюка, а при исполнении этого трюка в спектакле нарушает правильное сценическое самочувствие.

Хотя в современных Спектаклях удары кулаком встречаются довольно часто, в большинстве случаев от исполнителей не требуется настоящего, профессионального боксерского мастерства. Это скорее некоторое подобие боксерских приемов, доступное современному человеку, не имеющему специальной спортивной подготовки. Поэтому При построении сценический ударов кулаком меньше учитывается чистота спортивной техники и больше – безопасность и зрелищная выразительность движений. Все же знакомство с некоторыми характерными особенностями поведения боксера в бою может оказаться полезным для исполнителей сценического боя. К числу таких особенностей принадлежит в первую очередь боевая стойка, принятая в боксе, – основное положение тела, исходное и для наступательных и для оборонительных действий.

Типовая боевая стойка в боксе выглядит следующим образом. Боксер, если только он не левша, стоит левым плечом вперед, вполоборота к противнику, выдвинув несколько вперед левую ногу, которая прижата к полу всей стопой, носком чуть внутрь (“косолопо”). Правая стопа касается пола носком (пятка оторвана), отодвинута немного назад и в сторону. Расстояние между стопами – полшага. Обе ноги слегка согнуты в коленях; вес тела распределен на них равномерно. Туловище вертикально, но голова слегка наклонена вперед, подбородком к груди (так его наиболее удобно оберегать от ударов). Левая рука полусогнута в локтевом суставе; локоть опущен вниз, а кулак поднят на уровень плечевого сустава в несколько наклонном положении (ладонью к полу). Правая рука – в свободном положении у правого бока: локоть опущен, кисть у подбородка с правой стороны, большим пальцем к груди. Предплечье правой руки прикрывает от ударов противника туловище, а кулак – подбородок.

У опытных боксеров обычно складывается своя собственная, индивидуальная стойка, несколько отличающаяся в деталях от типовой. Отличия эти связаны и с физическими данными бойца, и с его боевыми качествами; однако общая схема положения тела сохраняется.

Актер тем более свободен в варьировании исходного положения тела, если только он не исполняет роль настоящего боксера. В спектакле часто бывает и так, что уда наносят без предварительной подготовки. Если мизансцена перед нанесением удара позволяет осуществить его достаточной убедительностью, то принимать положение стойки даже излишне. В других же случаях, наоборот бывает целесообразно показать свою готовность к бою и тогда стойка уместна.

Иногда в сценическом бою бывает выгодно применить не которые передвижения, характерные для бокса: шаги вперед, назад и в стороны, перемены стойки с движением или прыжком на месте. По технике исполнения они о чем напоминают передвижения в бою на ножах (см. стр.86) шаг в любом направлении делают ногой, стоящей впереди, по направлению движения, а после его совершен и восстанавливается прежнее расстояние между стопами. При перемене стойки меняется положение рук: права выдвигается вперед, левая занимает ее место в защит корпуса и подбородка.

В сценическом бою находят применение удары кулаком прямо, снизу и сбоку.

Для прямых ударов выгоднее всего строить мизансцен так, чтобы бойцы не стояли в профиль к зрительному залу: при этом положении исполнителей труднее всего скрыть от зрителей условность удара. При положения лицом, спиной или вполоборота к зрительному залу иллюзия попадания удара в цель достигается вернее полнее.

Прямые удары в лицо (рис. 39) наносятся правой и левой рукой.

Чтобы нанести прямой удар левой рукой в лицо партнеру из боевой стойки, надо резко разогнуть руку в локте по направлению к цели, слегка поворачивая тело левым плечом вперед. Если расстояние до партнера велико, удар сопровождают шагом вперед. Остановив якобы попавший в цель кулак перед лицом партнера, руку тотчас же сгибают в локте, оттягивая ее назад в положение боевой стойки.

В момент прямого удара левой рукой правая рука может принять положение замаха для удара в лицо прямо: правое плечо отводится назад, кулак сжимается. Удар наносят, стремительно распрямляя руку по прямой линии к цели, одновременно поворачивая туловище справа налево. Этот удар тоже можно сопровождать выпадом ноги вперед: при этом удар усиливается, подкрепленный весом тела. После исполнения удара рука резко сгибается в локте, возвращаясь в исходное положение.

С прямых ударов обычно начинают схватку. Они отталкивают “получившего” удар на значительное расстояние; при этом он часто не может устоять на ногах. В этих случаях в сценическом бою применяются падения назад на спину или с разворотом на руки (см. “Падения”).

Имитация получения удара достигается резким отбрасыванием головы назад. Все тело при этом запрокидывается назад так, что теряет равновесие. Чтобы восстановить равновесие, приходится сделать несколько шагов назад. Для подчеркивания силы удара часто первый шаг превращают в прыжок, оттолкнувшись одной ногой от пола.

Из боковых ударов (рис. 40) в сценическом бою чаще всего употребляются короткие, то есть такие, которые наносят согнутой в локтевом суставе рукой. Их наносят правой и левой рукой в челюсть противника сбоку – справа или слева.

Рука начинает движение снизу (кисть ладонью вполборота вниз). Кулак описывает дугообразную траекторию – снизу-вверх наклонно по направлению к нижней челюсти противника сбоку: справа-налево-вверх при ударе правой и слева-направо-вверх при ударе левой. К моменту нанесения удара кулак оказывается опрокинутым ладонью вниз.

При боковых ударах кулак останавливают на том месте где было лицо (челюсть) партнера – как будто он попал в цель.

Получение такого удара имитируется отбрасыванием головы в сторону, противоположную той, откуда получен удар. При этом вполне возможен разворот корпуса одним плечом назад. Допустимо и падение с разворотом на руки.

Удар снизу в челюсть наносят согнутой в локте правой или левой рукой. Для замаха руку отводят локтем назад, за спину, с разворотом корпуса плечом назад. Кисть рук развернута ладонью кверху. Удар наносят с сильным разворотом плеча вперед, снизу-вверх. В момент удара руку не распрямляют в локте; кулак останавливают под подбородком противника.

Этот удар подбрасывает противника на месте кверху и при большой силе и резкости может привести к потере сознания. Поэтому иногда после такого удара в сценическом бою применяется падение “мешком” на месте. Этим же ударом можно перебросить противника через какое-то препятствие, находящееся сзади него, – стол, забор.

Получение такого удара имитируется тем же способом, что и при прямых ударах, но почти без движения ногами назад.

Удар снизу в солнечное сплетение (рис. 41) наносят тем же способом, что и удар снизу в челюсть, только направляют в область желудка. Движение руки резко останавливают, поднеся кулак к телу партнера, в нескольких сантиметрах от него. Для страховки можно поставить перед собой на уровне солнечного сплетения ладони, сложенные блоком, – как бы пытаясь защититься. Тогда удар приходится в блок из ладоней. Тело получившего удар в солнечное сплетение сильно и резко сгибается в поясе вперед, колени “ослабевают”. После этого потерпевший может упасть способом “вперед согнувшись”.

Когда по замыслу постановки удар кулаком “попадает в цель”, иллюзию его реальности принято подкреплять озвучиванием. В сценической практике известно несколько способов озвучивать удары кулаком.

Чаще всего применяется такой способ: исполнитель, наносящий удар, сам создает звук удара хлопком свободной руки в область плечевого сустава той руки, которой наносит удар. Хлопок производят ладонью по боковой стороне груди (под мышкой) или по руке у самого плеча. Кулак руки, наносящей удар, в этом случае направляют точно в цель, но останавливают в нескольких сантиметрах от нее. Этот способ полностью гарантирует синхронность звука с ударом, он легко маскируется, но звук при этом способе получается глухой, неяркий.

Реже применяется озвучивание ударом бьющей руки в ладонь другой (рис. 42). Оно осуществимо только тогда, когда у бьющего есть основания поднести свободную руку к цели перед тем, как другая рука нанесет по этой цели удар. Такая возможность возникает, например, если противника сначала хватают за ворот. При этом удар снизу или сбоку можно направить в собственную ладонь, находящуюся под подбородком противника; ладонь раскрывают навстречу удару в последнюю секунду. В этом случае удар соответствует по направлению реальному удару, а звук совпадает по времени с моментом его нанесения. Этим же способом можно пользоваться, когда опущенную голову противника приподымают за волосы, чтобы нанести удар в лицо.

В последнее время в театрах получил распространение еще один способ озвучивания. При этом способе звук возникает в результате столкновения ладоней обоих исполнителей. Для этого тот, кто получает удар, помещает свою руку с ладонью, раскрытой навстречу удару, около цели, по которой будет нанесен удар (рис. 43). Бьющий в момент приближения руки к цели разжимает кулак и наносит удар ладонью. Удар ладони о ладонь вполне безболезнен. Зритель же, при должной скорости движений исполнителей, не успевает заметить, что удар нанесен не кулаком, а ладонью. Однако этим озвучиванием можно пользоваться не при любых мизансценах, а только при некоторых. Например, при прямом ударе в лицо тот, кто получает удар, должен стоять в профиль к зрительному залу, тогда он может поставить сбоку от лица ладонь той руки, которая не видна зрителю. Бьющий направит удар не прямо в лицо партнеру, а рядом с ним – в ладонь. Для зрителя это незначительное смещение не будет заметно.

Несколько проще применять этот способ озвучивания в тех случаях, когда наносят подряд несколько разных ударов одному и тому же человеку. При получении предыдущего удара актер может принять такое положение тела, при котором легко подставить ладонь навстречу следующему удару незаметно для зрителей. Так, например, согнувшись от удара в солнечное сплетение, актер прижимает руки к животу. Теперь, если партнер должен нанести ему следующий удар снизу в лицо, он может принять этот удар ладонями, сложенными в блок. Получив удар в лицо, актер может поднести руки к лицу, что вполне оправдано. Если он при этом расположит одну кисть, перед лицом так, что большой палец окажется против носа, а ладонь раскрыта в сторону, – партнер может направить в эту ладонь боковой удар с соответствующей стороны.

Защита от ударов кулаком может быть осуществлена путем отбива, заслона или уклонения. Отбивом защищаются главным образом от прямых ударов. При этой защите атаковую руку противника отбивают в сторону от линии ее движения к цели. При отбиве правой внутрь (рис. 44) руку, согнутую в локте, с поднятым вертикально предплечьем, двигают справа налево и толкают ладонью в предплечье противника, дополняя это движение поворотом тела правым плечом вперед.

Левой внутрь отбивают движением слева направо, с поворотом левым плечом вперед.

Отбив наружу производят толчком предплечья в предплечье атакующей руки противника: правой рукой – по направлению вправо, левой – по направлению влево. Отбивающая рука согнута в локтевом суставе, локоть опущен вниз, предплечье вертикально. Движение руки дополняется разворотом туловища направо, если отбивают Правой, и налево, если отбивают левой. Заслон (рис. 45) наиболее эффективно защищает от ударов сбоку. Для защиты заслоном руку сгибают в локте под прямым углом и выставляют навстречу удару таким образом, что плечо направлено вперед и чуть вниз по горизонтали, а предплечье поднято наклонно вверх. Защиту уклоном (рис. 46) применяют только от ударов в голову. Этот способ состоит в том, что голова выводится из зоны удара.

От прямых ударов в лицо как правой, так и левой считается наиболее безопасным уклонение вправо. Для это туловище наклоняют вправо, разворачивая его правь плечом назад, и слегка сгибают колени – приседают. После такого уклона, пропустив кулак бьющего у себя над головой, боец может нанести ответный удар снизу или сбоку.

Основной защитой от боковых ударов является “нырок”. При этой защите туловище и голову наклоняют вперед, навстречу удару, и сильно сгибают колени приседают, “ныряют” под руку, наносящую удар. Это вид защиты очень надежен и в то же время эффектен. Кроме того, он создает очень выгодное положение для нанесения ответного удара. В результате “нырка” противники сходятся на расстояние ближнего боя, причем тот, кто атаковал первым, “открывает” свой корпус для удара. Ушедшему “нырком” очень удобно, например, из положения снизу нанести удар в солнечное сплетение. Мизансцена эта выглядит пластически ярко и полна динамизма.

После уклонения или “нырка” можно также осуществить захват руки противника и затем – выкручивание или бросок через бедро (см. “Захваты и броски”).

Защититься от ударов можно также уходом назад или в стороны. В сценическом бою к этому способу прибегают особенно часто для защиты от ударов снизу, так как своевременный уход от удара наверняка гарантирует актеру безопасность. Кроме того, такая защита очень динамична, она дает возможность переменить мизансцену и хорошо воспринимается зрительно.

Уход осуществляют с помощью быстрого шага назад или в сторону, причем уход в сторону часто дополняют поворотом туловища в направлении, противоположном шагу – например, шагнув вправо правой ногой, корпус разворачивают левым плечом назад.

Кроме кулачных ударов в сценическом бою используются еще и удары раскрытой ладонью или двумя сцепленными вместе руками. Поскольку они не составляют большого раздела, целесообразно присоединить их описание к материалу кулачного боя.

Пощечина (рис. 47 а, б) довольно часто используется при начале драки и еще чаще встречается как самостоятельное действие. Замах для пощечины лучше всего делать сверху.

Руку поднимают так, что плечо принимает почти горизонтальное положение, а предплечье вертикальное, и отводят в сторону и немного назад. Можно сопровождать замах разворотом корпуса плечом назад. Затем бьют по лицу противника сбоку (по щеке) раскрытой ладонью, останавливая ее рядом со щекой. В этот момент потерпевший производит хлопок ладонями рук, опущенных вниз перед собой и тотчас же подносит одну руку к щеке, по которой был нанесен удар. Это движение хорошо маскирует момент хлопка, ибо оправдывает движение рук.

Так как действительная пощечина сопровождается заметным толчком, голову в момент хлопка откидывают назад и в сторону резким движением. Применяется и другой способ наносить пощечину. Замах бьющего и действия потерпевшего при этом аналогичны описанным, но рука бьющего не останавливается у щеки партнера: поскольку потерпевший в момент хлопка откидывает голову назад, рука бьющего имеет возможность пройти перед лицом противника по инерции—слева направо или справа налево, смотря по тому, с какой стороны нанесен удар. Так как рука проходит по тому месту, где только что находилась голова потерпевшего, зрителю кажется, что сначала был нанесен удар, а затем голова откинулась, и рука бьющего прошла дальше.

Удары ребром ладони по шее (рис. 48) или по корпусу – в области почек (рис. 50) – наносят резкими движениями за счет стремительного распрямления руки. Для удара по шее замахиваются сверху, занося руку над плечом другой руки. Для удара по корпусу руку заносят поперек груди, так, что ладонь оказывается у плеча или несколько ниже. Эти удары не сопровождаются отчетливым звуком, поэтому и на сцене никак не озвучиваются. Получивший удар иногда сигнализирует о получении такого стоном или вскриком. Физически получение имитируется очень небольшим движением, за которым чаще всего следует падение способом “вперед согнувшись”. Так как эти удары могут выглядеть убедительно только в случае, если будут заканчиваться в непосредственной близости к телу партнера, наносящий удар должен натренироваться в искусстве мгновенно гасить инерцию движения. Сила удара не должна быть большой – эффект зависит от резкости движений и точности реакции того, кто получает удар.

Те же удары можно наносить двумя руками, сложенными вместе ладонь в ладонь (рис. 49). Сила удара увеличивается. Звук, небольшой и неяркий, производится ладонями, которые чуть разводятся, не разнимая пальцев, перед моментом удара. Получение удара имитируется теми же последствиями, что и при ударах ладонью. Если противник стоит, согнувшись вперед и низко опустив лицо, можно нанести ему удар сложенными руками снизу в лицо. В результате этого удара голова резко вскидывается вверх и все тело запрокидывается назад. В момент удара тот, что его получает, страхуется сложенными крест-накрест ладонями, выставляя их перед лицом. Удар практически приходится в этот блок из ладоней и таким образом озвучивается.

Удары ногами

Удары ногами – жестокие приемы, свидетельствующие либо о человеческой низости того, кто их наносит, либо об отчаянности, безвыходности положения человека в драке. Благородный и честный человек прибегает к ним лишь в тех случаях, когда ему грозит смертельная опасность от многочисленных и жестоких противников. Зато в уголовной среде эти приемы весьма популярны. Поскольку же в пьесе редко дерутся между собой порядочные люди, удары ногами довольно часто находят себе применение. Надо признаться, удары эти очень выразительны, эффектны и очень разнообразят сцену драки. Удар коленом в живот выгоднее всего осуществлять при профильной мизансцене, когда исполнители стоят друг против друга одним плечом к зрительному залу. Удар наносят коленом ноги, которая ближе к зрителю, и одновременно озвучивают хлопком ладони по бедру другой ноги. Колено в момент удара должно вплотную приблизиться к животу противника, чтобы создалась иллюзия подлинного удара. Поэтому движение, удара должно быть очень четким, рассчитанным – во избежание неприятных неожиданностей.

Получение удара имитируют резким наклоном корпуса вперед – тело сгибается пополам. Часто за этим следует падение способом “вперед согнувшись”. Удар в живот подъемом ноги по технике исполнения почти не отличается от удара коленом. Этот прием эффектен при различных мизансценах – по диагонали сцены и по направлению от рампы к заднику. Если избиваемый стоит спиной или вполборота к зрителям, он может принимать удар ладонями рук, сцепив их пальцами или сложив крест-накрест – ладонь одной руки прижимается к тыльной части другой.

Получение удара имитируется сгибанием тела вперед и падением на четвереньки или способом “вперед согнувшись”.

Удар Подъемом ноги в челюсть (рис. 51, 52, 53) наносят противнику, стоящему на коленях или согнувшемуся вперед в результате ранее нанесенного любым способом удара в живот, или в момент падения назад. При положении избиваемого спиной к зрителю этот прием дает полную иллюзию подлинности. Удар направляется в ладони, сложенные блоком по описанному выше способу; ладони держатся чуть ниже подбородка, на некотором расстоянии от груди. Удар бросает потерпевшего на землю с размаху – падение “назад на спину”.

При ударах подъемом ноги следует сильно вытягивать носок, выпрямляя подъем до отказа. Это необходимо для безопасности партнера.

Удар ногой сзади (рис. 54) можно наносить коленом и подъемом. При этом ударе нужен хороший замах, для которого нога относится назад, сгибаясь в колене. Имитация получения удара зависит от положения тела перед ударом: человек может упасть вперед через голову или, наоборот, прогнуться в пояс назад.

Удары ногой могут быть нанесены противнику, лежащему на земле. Они направляются в лицо или в живот, а в действительности – в пол рядом с целью или в сложенные блоком ладони. Удар наносится вытянутым подъемом и озвучивается тем же способом, что и удар в челюсть. Получение удара в лицо имитируется движением головы назад. При ударе в живот тело сгибается так, что колени подтягиваются к животу. Сильный удар может привести к перекату – тело лежащего на боку сначала опрокидывается на спину, затем оказывается лежащим на другом боку и затем, продолжая движение, ложится животом на пол.

Само собой очевидно, что наиболее выгодное положение лежащего – на боку спиной к зрителям.

Захваты и броски

Эти приемы представляют собой трансформации заимствованных из разных видов рукопашной борьбы – самбо, вольной и т.д. Общий для всех этих приемов технический принцип состоит в том, что подвергшийся захватыванию не сопротивляется действиям партнера, а, напротив, сам осуществляет движения, создающие эффект броска. Захватывающий, со своей стороны, производя бросок, поддерживает партнера, страхуя его в момент падения. Безопасность бросков во многом зависит от умения группировать тело при падении, поэтому нельзя приступать к постановке этих трюков, не проверив технической подготовленности исполнителей к падениям. В случае малейших сомнений нужно провести предварительную работу по обучению технике падений (см. раздел “Падения”).

Начинать изучение бросков следует на гимнастических матах или ковриках. Правильнее всего не предлагать актерам сразу осуществить прием полностью, а сначала изучить его отдельные элементы. Особенно важно установить меру применения силы при исполнении броска: она должна быть достаточной, чтобы бросок совершился, но значительно меньше, чем требуется для подобного приема в действительной жизни. При чрезмерном применении силы падение будет болезненным и даже опасным. Обучение следует производить при небольшой скорости движений.

Захват за руку применяют для защиты от удара кулаком в лицо, ножом сверху в грудь и снизу в живот, от удара по голове каким-нибудь предметом – рукоятью пистолета, камнем, бутылкой и т.д. Наиболее безопасен для исполнения захват “в вилку” (см. “Бой на кинжалах”, стр. 91). После этого захвата следует бросок через бедро или через плечо.

Бросок через плечо (рис. 55 а, б, в, г) может быть исполнен в двух вариантах: стоя во весь рост и стоя на одном колене; первый и опаснее и сложнее по технике падения.

Захватив правую руку партнера “в вилку” у запястья, исполнитель броска делает шаг правой ногой вперед, к партнеру, разворачивая корпус правым плечом вперед. Продолжая движение правым плечом вперед, он поворачивается спиной к партнеру и, спружинив коленями, подставляет свое правое плечо под захваченную руку противника у под мышки. Затем прижимает руку противника к груди и делает резкое движение корпусом вперед, наклоняя тело по возможности ниже, почти под прямым углом. Партнер в этот момент перекачивается по его спине и начинает падать на пол впереди исполняющего бросок. К моменту падения партнера бросающий должен выпрямиться и сделать руками движение вверх—этим он поможет партнеру завершить перекач и поддержит его при падении.

Подвергающийся броску в тот момент, когда плечо бросающего оказывается у него под мышкой, разворачивает корпус левым плечом назад так, чтобы создалось положение “спина к спине”. В момент, когда бросающий наклоняется вперед, бросаемый отталкивается ногами от пола, сгибает колени, подтягивая их к животу и, округлив таким образом спину, перекачивается по спине партнера вверх, к его правому плечу. Толчок ногами должен быть таким, чтобы ноги приобрели достаточную инерцию. Тогда после переката через плечо партнера ноги первыми приземлятся и падение тела на пол будет уже условным, безболезненным. В процессе переката корпус сохраняет тенденцию разворота плечами – теперь левое плечо движется вперед, а правое служит точкой опоры и центром вращения. Благодаря этому бросаемый избегает положения вниз головой и весь перекач совершается по диагонали, что удобнее и безопаснее, чем полный переворот через голову.

Если бросок исполняется стоя на колене, бросающий начинает прием тем же способом, но после поворота спиной к партнеру становится на пол правым коленом (если бросок совершается через правое плечо).

В остальном техника приема остается такой же. Высота падения бросаемого в этом случае значительно ниже, поэтому опасность соответственно меньше. Зато в этом случае, ради большей эффективности можно прибегнуть к перекачу задним кульбитом с опорой плечами на спину партнера.

Бросок через бедро (рис. 56 а, б, в, г) совершенно безопасен и весьма эффектен. Захватив правую руку нападающего “в вилку”, исполнитель броска делает выпад правой ногой навстречу, за спину партнера, так, что его правое бедро прижимается к правому бедру партнера с внешней стороны. Затем, разворачивая корпус правым плечом вперед, бросающий резким движением, но без большого усилия отводит руку партнера от себя вниз налево к полу. Дальше ему остается только поддерживать партнера, совершающего переворот через его бедро.

Подвергшийся захвату, как только партнер поставит ногу ему за спину, отталкивается от пола правой ногой и совершает поворот, стоя на левой ноге и опираясь спиной о бедро партнера. Таким образом, разворачиваясь левым плечом назад, он сначала оказывается в положении лицом кверху, а завершает движение лицом вниз. Его правая нога описывает в воздухе полный круг и приземляется по другую сторону правой ноги партнера, впереди него. Нога при этом сгибается в колене и все тело принимает положение наклонное вперед, лицом вниз, с завернутой за спину рукой. Для того чтобы создать впечатление очень сильного броска, исполняют его прыжком и завершают падением по способу “скручиваясь”.

Захват за горло может преследовать разные цели; в зависимости от этого он имеет разное продолжение. Захват за горло спереди выполняют двумя руками, причем ладони кладут на плечи партнера у самой его шеи, а большие пальцы упирают в ключицы, чтобы не затруднять дыхание партнера. Захват за горло сзади обычно делают одной рукой, согнутой в локте так, что локоть оказывается под подбородком партнера. Захват за горло спереди может предварять последующие удары затылком об стену. В этом случае одну руку кладут на грудь партнера у его шеи, а ладонью другой охватывают его затылок. При таком положении рук голова избиваемого страхуется от сильного удара. Звуки ударов воспроизводятся самим избиваемым – ладонью той руки, которая не видима зрителям, он хлопает по стене, об которую его бьют. Таким же образом можно бить партнера головой об стол, опрокинув его навзничь, спиной на стол.

В результате таких ударов человек чаще всего теряет сознание. Будучи выпущен противником, он сползает вдоль стены или со стола на колени, после чего мягко, расслабленно падает вперед или на бок.

Освободиться от, захвата за горло, стоя спиной к стене, можно ударом колена в живот противника. Можно также сбить руки ударом своей руки, если она свободна. Для этого правую руку, согнутую в локте, поднимают на уровень верхней части груди так, что предплечье оказывается в горизонтальном положении, а кисть – левее тела. Затем движением предплечья снизу-вверх и направо (за счет вращения руки в локтевом суставе) отбрасывают руки противника вправо. Это движение напоминает отбив наружу правой в защите от кулачного удара. Захват за горло и освобождение броском через себя (рис. 57 а, б, в) применимы только в случае, когда исполнители находятся на свободной площадке значительного размера. В этом случае захват за горло означает попытку удушения. Подвергшийся захвату своими ладонями охватывает снизу руки противника почти у самых подмышек и начинает падение назад, округляя спину – как делается кувырок назад; одновременно с началом падения он прижимает свое правое колено к животу, а стопу правой ноги направляет в живот партнера. Пытавшийся задушить, увлекаемый партнером, начинает падать вперед, прямо на противника. Как только плечи первого оказываются на полу, второй соскальзывает ладонями с плеч партнера на пол и, опираясь на них, делает кувырок вперед (см. “Падения”, стр. 120). Лежащий внизу помогает ему тем, что поддерживает своей правой ногой, упирающейся в живот партнера. Этим же лежащий внизу страхует свое лицо от удара коленом или башмаком противника. Однако поддержка эта не должна сопровождаться сильным толчком вверх, иначе партнер, подброшенный кверху, может потерять опору руками и упадет с размаху, что весьма болезненно.

Особенно впечатляюще этот трюк выглядит, когда выполняется на столе. Один из актеров стоит спиной к столу, вплотную к нему. Другой хватает его за горло и опрокидывает навзничь, спиной на стол. Поверженный охватывает ладонями талию противника (особенно удобно брать за брючный ремень) и бросает его через себя на стол. Тот делает кувырок на столе так, чтобы по окончании кувырка оказаться сидящим на краю (ноги спущены вниз) и, продолжая движение по инерции, спрыгивает на пол и падает – на четвереньки или вперед через голову (то есть делает еще один кувырок вперед уже на полу). Все это возможно, разумеется, при условии, что стол абсолютно устойчив и достаточно велик.

Освобождение броском через колено (рис. 58 а, б, в) тоже имеет в виду попытку удушения. Для удобства осуществления приема захватывающий за горло должен в момент захвата сделать выпад вперед правой ногой. Подвергшийся захватыванию начинает с того, что сбивает руки противника вниз. Для этого корпус резко разворачивают левым плечом назад, отставляя левую ногу в этом же направлении, так что создается положение правым боком к противнику. Одновременно правую руку круговым движением поднимают вверх и сверху справа опускают вниз, на руки противника. Непосредственно за этим освободившийся от захвата опускается левым коленом на пол. Его правая рука, сбившая руки противника, продолжая движение вниз, охватывает правую ногу противника под коленом. Левую руку он забрасывает на затылок партнера, который оказался в положении наклона в результате сбивания рук. К этому времени партнер, получив удар по рукам, стоит, наклонившись вперед, с руками, направленными в сторону пола. Освободившийся от захвата толкает его левой рукой в затылок вперед и вниз, а правой – подбрасывает его ногу за колено назад-вверх.

Актеру остается только опереться руками в пол за коленом партнера и сделать кувырок вперед. Получается падение вперед кувыром через колено противника. Трюк этот вполне безопасен, легок в исполнении и может быть проделан с молниеносной быстротой.

Захват за горло сзади может предшествовать удару в грудь ножом или удару по голове тяжелым предметом; в таких случаях его выполняют одной рукой, в то время как другой замахиваются для удара орудием. Освободиться от этого захвата можно приемом, близким по технике броску через плечо (см. стр. 112). Резко наклонившись корпусом вперед, так что тело сгибается в поясе под прямым углом, почти одновременно разворачивают плечевой пояс вниз тем плечом, где находится рука захватившего. Таким образом его стряхивают на пол. Если перед этим подвергшийся нападению схватит своими руками захватившую его за горло руку противника, то получится схема приема, описанного на стр. 112.

Захват сзади за горло может быть осуществлен при наличии разделяющего партнеров препятствия – барьера, опять-таки стола и т.п. В этом случае очень эффектно выглядит такое завершение приема, как бросок назад через препятствие. Это действие осуществляет нападающий. Появившись неожиданно за спиной партнера, актер хватает его сзади за горло одной рукой так, что локоть оказывается под подбородком партнера, и опрокидывает спиной на стол. Подвергшийся захвату сильно отталкивается ногами от пола и совершает кувырок назад или перекат со спины на бок. Толчок должен придать ногам такой размах движения, чтобы они перевалили через препятствие раньше, чем тело начнет падать на пол. Тогда приземление произойдет сначала на стопы ног, а затем уже можно выполнять падение и перекат на полу. Трюк этот тем более безопасен, что нападающий поддерживает партнера за шею и плечи в момент переворачивания и падения.

Захват ноги противника (рис. 59) исполняют лежа на полу. Такая ситуация вполне может возникнуть в любой драке. Один из дерущихся сбил с ног партнера каким либо способом и бросается к нему, чтобы закрепить победу – ударить ножом, задушить и т.п. Нужно только, чтобы он подходил к лежащему со стороны ног, лицом к лицу. Лежащий на полу одной ногой, согнутой в голено-стопном суставе, захватывает ближайшую ногу нападающего у щиколотки и дергает к себе, а стопой другой ноги толкает его от себя в колено той же ноги или в живот;

Подвергшийся такому захвату падает назад на спину. Этот прием надо исполнять, совершенно не применяя силы: подвергшийся захвату должен сам точно воспроизвести движения, соответствующие такому действию в реальной жизни.

Захват двумя руками за шею возможен в ближнем бою, когда противники сошлись вплотную, лицом к лицу. Для захвата кисти рук кладут на затылок партнера и сцепляют пальцы. Затем наклоняют голову противника вперед вниз и наносят удары коленом снизу в лицо. Партнер ладонями, сложенными в блок, отталкивает колено противника вниз, таким образом страхуя свое лицо. Этот прием выгодно применять после удара в живот: прижатые к животу в результате полученного удара руки легко перевести в положение блока незаметно для зрителей. Освободиться от захвата за шею можно, нырнув головой под руки противника и в сторону или ударив его головой в живот.

Вместо захвата двумя руками за шею иногда используют захват за волосы (рис. 60-62). Этот прием вполне безопасен, если волосы захватывать у самых корней и большими прядями.

Падения

Существуют три основных технических принципа, по которым строятся падения в сценическом бою и которые гарантируют безопасность этих падений. Во-первых, применяется система подготовительных движений, благодаря которым расстояние основной массы тела до пола сокращается и падение совершается не с высоты полного роста актера. Во-вторых, тело группируется таким образом, чтобы приземление происходило на мягкие части тела, на “подушки” из мышц. Наконец, в-третьих, всемерно оберегаются суставы не только от ударов, но и от перегрузок, чтобы исключить возможность вывихов и растяжений. При группировке тела учитывается, какое положение приобрело бы тело при получении реального удара. Этим достигается правдоподобие приема, поскольку падение чаще всего служит еще и подтверждением полученного удара.

Следует помнить, что во всех случаях, при любом падении нужно оберегать голову не только от ударов, но и от сотрясений. Поэтому мышцы шеи должны быть напряжены до самого последнего момента падения: лишь когда инерция падения полностью погашена, можно расслабить шею и положить голову на пол.

Падение назад на спину (рис. 63, а, б, в) – мягкое, “оседающее” падение. Оно очень кстати, когда в результате удара наступает обморочное состояние. Применимо после ударов снизу в челюсть. Получение удара имитируется потерей равновесия – человек отшатывается назад. Этим пользуются, чтобы совершить подготовительное движение. Оно состоит в том, что одну ногу отставляют назад и накрест по отношению к другой ноге. Затем эту занесенную назад ногу опускают коленом на пол, так что ее голень оказывается лежащей на полу поперек движения тела. Затем на пол опускают таз, потом ложатся лопатками. После этого все тело окончательно расслабляют и на пол опускают голову. Опираясь на руки совершенно излишне. Лучше в момент подготовительного движения взмахнуть руками кверху – это вполне возможно при действительном падении и к тому же хорошо смотрится из зрительного зала. Тогда после приземления руки раскинутся над головой. Падение вперед согнувшись (рис. 64 а, б, в) исполняют после ударов в живот, нанесенных тем или иным способом – кулаком, ножом, ногой. Тело в этом случае сгибают в поясе вперед, колени также сгибают, как бы стремясь прижать их к животу. Благодаря этому тело очень удачно группируется “в комочек” и приближается к полу. Однако падать носом вниз не очень приятно, и поэтому разворачиваются к полу правым боком. Для облегчения разворота приподымаются на носки (тело сразу теряет устойчивость, и проявляет тенденцию к падению) и разворачивают правую стопу пяткой наружу. Приземление происходит последовательно на правую голень (икрой), правое бедро и правое плечо. Руки в первый же момент падения прижимаются к животу (“от боли”), в падении они не участвуют. Правый локоть специально подтягивают к животу во избежание ушиба при падении. После падения тело остается лежать на боку, с подогнутыми коленями. Положение это выгодно для нанесения следующего удара ногой в живот или в лицо.

Падение вперед через голову (рис. 65, а, б) представляет собой, в сущности, кувырок (кульбит) вперед с опорой на одну или на две руки. Исполнитель наклоняется вперед, сгибая колени, и упирается в пол ладонями рук. Если опираются на одну руку, ее ставят не против плеча, а против лица, создавая центральную опорную точку. Затем следует отталкивание ногами от пола, придающее телу движение вперед. Голову прижимают подбородком к груди, спину округляют – тело группируется “в комочек”. После кувырка первыми касаются пола лопатки, затем таз, затем ноги; голова в момент кувырка ни в коем случае касаться пола не должна. Падение может иметь двойное завершение – либо человек остается лежать на полу, либо он вскакивает на ноги. В первом случае в момент прикосновения спины к полу ноги начинают распрямляться и приходят в положение лежа уже выпрямленными (часто одну ногу оставляют согнутой и развернутой коленом наружу – так, что ее голень ложится на пол поперек движения, а другая нога ложится на нее сверху в продольном направлении). Инерцию движения в этом случае нужно гасить с момента приземления лопаток; после приземления ног все тело расслабляют и голову кладут на пол. Во втором случае тело сохраняет группировку и инерцию движения, благодаря чему, приземляясь тазом, оно уже отрывается от пола лопатками и начинает двигаться своей верхней

частью вперед-вверх. В результате этого движения оно приходит в положение сидя на полу. Из этого положения уже легко вскочить на ноги, опираясь обеими стопами или коленом одной ноги и стопой другой.

Падение это применяется при броске через колено (см. стр. 116), при подножке на ходу или на бегу, при ударе ногой сзади. В сущности, это же падение применяется при броске через себя лежа на полу (см. стр. 115), только там оно выполняется при поддержке партнера.

Падение “скручиваясь” (рис. 66, а, б, в) может быть применено в разных случаях и может быть несколько варьировано в зависимости от предлагаемых обстоятельств. При броске через бедро его выполняют с помощью партнера (см. стр. 113). Оно может быть применено при получении удара ножом в грудь в ближнем бою или при попадании ножа, брошенного издалека. Можно применить его и при огнестрельном ранении в грудь. Это падение очень эффективное; особенно выгодно и удобно оно в тех случаях, когда упасть нужно не сразу на месте поражения, а после Некоторого передвижения, после некоторой “борьбы со смертью”.

Если падение совершается на том месте, где человека настиг удар, первым движением будет движение рук (или одной правой руки) к сердцу или другому месту на груди, обозначающее получение удара. Одновременно тело начинает падать вперед, но удерживается за счет выпада -правой ногой вперед. Это подготовительное движение создает исходное положение тела, удобное для начала падения. Благодаря выпад (правое колено согнуто под прямым углом) расстояние до пола сильно сокращается и чем сильнее будет выпад, тем ближе будет до пола, а следовательно, тем спокойнее и увереннее актер осуществит –разворачивают корпус левым плечом назад на 180 градусов, не отрывая стоп от пола и только разворачивая их по направлению движения. Одновременно левую руку поднимают вертикально вверх, так что плечо почти прижимается к уху, а ладонь развернута от себя (это движение актер оправдывает в зависимости от предлагаемых обстоятельств – судорогой боли, попыткой схватиться за что-то, и т.п.). В результате такого сильного разворота корпуса тело теряет равновесие и начинает падать на левый бок, приземляясь последовательно голенью (икрой), бедром, левым боком и левой рукой, которая кладется на пол ладонью. Голова, таким образом, ложится на левую руку. Тело находится в состоянии мышечного закрепощения до момента полного приземления. После того как тело полностью приземлится на левый бок, исполняют завершающее движение: правую руку и ногу, которые как бы отстали, остались за спиной, перебрасывают через правый бок и кладут на пол впереди тела, причем ногу сгибают в колене. Одновременно с завершающим движением руки и ноги все тело расслабляют.

В том случае, если падению предшествуют несколько шагов, их делают рывками, как бы из последних сил, с остановками и пошатыванием. Последний шаг превращается в выпад, из которого начинают “скручивание”.

Падение с поворотом кругом (рис. 67 а, б) совершают в результате получения прямого удара кулаком в лицо или ударов сбоку в челюсть. Имитируя получение удара, актер резко откидывает назад голову и плечи и одновременно отставляет назад одну ногу (последнего делать не нужно, если перед ударом он стоял не на параллельно поставленных ногах, а выставив одну ногу вперед). Передав вес тела на сзади стоящую ногу, другой отталкиваются от пола и совершают ею круговое движение перед собой (внутрь). Тело при этом разворачивается на 180 градусов вперед соответствующим плечом. Нога, совершающая маховое движение, как бы обгоняет тело при повороте и выбрасывается вперед, приземляясь в положении глубокого выпада. Тело после поворота начинает падать вперед, приходя в положение упора на руки. Таким образом, приземление происходит сначала на стопу выброшенной вперед ноги и почти одновременно, с ничтожным опозданием — на ладони обеих рук, выставленных вперед на уровне плеч. Руки в момент приземления сгибаются в локтевых суставах, смягчая падение, — “пружинят”.

Если актер много играл в волейбол, он может приземлиться после поворота без опоры на ногу — падать из положения стоя сразу же в упор на руки. После приземления можно совершить перекат с боку на бок—это вполне соответствует силе прямого удара в лицо.

Падения кувырком назад применяются после прямых ударов в лицо и после ударов в челюсть снизу и сбоку. В большинстве случаев это падение является продолжением падения на спину. Опустившись на одно колено (см. стр. 119), быстро группируют тело, наклонив плечи вперед и прижав подбородок к груди; затем, оттолкнувшись стопой от пола, перекатываются назад округленной спиной, приходя в положение опоры на плечах. Не прерывая движения тела, слегка отталкиваются руками от пола, чтобы облегчить момент переворачивания через голову, и опускают на пол стопы, приходя в положение “на четвереньках”.

Часто кувырок делают не назад через голову, а вбок через плечо. Начинают движение так же, как и кувырок назад, но в момент отталкивания от пола голову прижимают не подбородком к груди, а щекой к плечу с той стороны, где находится нога, совершающая толчок. Направление переката получается диагональное — от правого бедра к левому плечу или от левого бедра к правому плечу. В кульминационный момент кувырка тело опирается не на оба плеча, а лишь на одно, через которое и совершается переворот. Голова, прижатая к другому плечу, остается как бы в стороне и практически почти не прикасается к полу. Этот способ удобен тем, что в момент кувырка не обязательно опираться

руками — в них могут быть зажаты орудия драки. Направление всего падения в целом почти не изменяется – происходит почти незаметный сдвиг в сторону по диагонали.

Падение назад кувырком на полу выглядит весьма логично после прямого удара в лицо. Но при ударах в челюсть снизу и сбоку кувырок может быть оправдан только наличием высокого препятствия за спиной падающего — стола, барьера, перил и т.п. В этом случае мы имеем дело уже с падением назад через препятствие (рис. 68 а, б, в).

Подготовительным движением к этому приему является небольшой подскок вверх-назад, имитирующий получение удара. В результате этого подскока исполнитель садится на край стола (или иного препятствия). Если ширина стола позволяет лечь на него полностью спиной и головой, то делают простой кувырок назад через голову или через одно плечо, оттолкнувшись от пола со значительной силой, достаточной для того, чтобы перебросить ноги через себя назад. Как только ноги перемахнут через голову, их начинают выпрямлять вперед по направлению движения. Но едва стопы коснутся пола, колени вновь упруго сгибаются, смягчая приземление, и тело приходит в положение полуприседа. Из этого положения можно вскочить на ноги или продолжить падение назад—лечь на спину или сделать еще один кувырок на полу.

Если препятствие, через которое совершается падение, имеет небольшую поверхность – узкий стол, барьер, перила лестницы, – следует применять удары сбоку, ибо это даст возможность упасть не по прямой назад, а с помощью перебрасывания ног. Первым движением в этом случае тоже будет небольшой подскок вверх-назад, но его дополняют разворотом корпуса назад тем плечом, со стороны которого был нанесен удар. Затем тело опрокидывают на спину вдоль поверхности препятствия, а ноги сильным махом поднимают вверх, перпендикулярно поверхности препятствия. Не останавливаясь в этом положении, продолжают движение ногами по вертикальному кругу к полу по другую сторону препятствия.

Как только ноги опустятся до уровня высоты препятствия, тело начинает поворачиваться на бок; когда же стопы касаются пола, тело оказывается в положении лицом вниз и соскальзывает с препятствия. Падение это вполне безопасно, но для полного спокойствия можно придерживать одной рукой за край препятствия около бедра. Другую руку можно опустить вниз к земле, чтобы страховать голову от неожиданностей. Оказавшись по другую сторону препятствия, можно остаться стоять на ногах и нанести из-за препятствия ответный удар партнеру. Если по замыслу сцены после этого падения исполнитель должен выйти на некоторое время из строя, следует приземлиться на четвереньки, из этого положения лечь на бок, а затем можно еще и откатиться на некоторое расстояние боковым перекатом.

При исполнении этого падения не в результате удара; а в результате захвата сзади за горло, когда партнер стоит по другую сторону препятствия (см. “Захваты и броски”), техника падения” не меняется. Очевидно, что в этом случае гораздо удобнее второй способ падения – перебрасыванием ног, поскольку кувырок назад препятствует партнеру. В отдельных комедийных ситуациях, впрочем, столкновение тел в результате кувырка может оказаться желательным.

Падение назад со стула (рис. 69 а, б, в) исполняют при получении прямого удара кулаком в лицо или удара ногой снизу в челюсть. Намереваясь осуществить этот трюк, исполнитель должен позаботиться о том, чтобы спинка стула была удобной – не имела какого-нибудь специфического фигурного изгиба и резных украшений. Перед исполнением следует удостовериться, что позади стула нет какого-нибудь случайно появившегося предмета. Падение совершается со стулом, сидя на нем. В момент получения удара отталкиваются ногами от пола и начинают падать назад, группируя тело: голову прижимают подбородком к груди, колени подтягивают к подбородку, спину максимально округляют. Руки, согнутые в локтях и развернутые ладонями назад, разводят в стороны, по обе стороны спинки стула и немного дальше нее. После приземления на округленную спину совершают кувырок назад через голову или через одно плечо.

Падение сверху вниз из положения лежа. Предполагается, что исполнитель потерял сознание в результате какого-то удара и оказался лежащим на краю стола, сундука или иного возвышения на сценической площадке. В случае если высота возвышения не превышает высоты обычного стола, применяют падение вниз головой с опорой на одну руку. К началу падения исполнитель должен оказаться лежащим на спине у самого края возвышения так, чтобы ближняя к краю рука могла соскользнуть вниз и повиснуть от плеча до кисти. Затем начинают соскальзывать с края голова и плечи, пока висящая рука не коснется пола; с этого момента рука напрягается и становится опорой для верхней части тела. Корпус начинает разворачиваться вперед плечом, дальним от края возвышения, и продолжает это движение, пока тело не примет положения вниз лицом параллельно полу. К этому времени все тело уже соскальзывает с возвышения и на одно мгновение как бы повисает в воздухе в горизонтальном положении, опираясь на одну руку. Продолжая разворот свободным плечом вперед (вниз), тело приземляется на этот бок и опрокидывается на спину, совершив таким образом поворот в воздухе на 180 градусов. К моменту приземления тела опорная рука сгибается в локте, помогая мягкому падению на плечо.

С высоты, большей чем высота обычного стола, падать можно только на четвереньки. Для этого на краю возвышения надо повернуться на бок и, продолжая разворот вперед-вниз, соскользнуть с края сразу всем телом, выставив вперед руки (ладонями к полу) и ноги (согнутые в коленях и подтянутые к

животу). Приземление совершается на четыре точки, а затем можно расслабиться и упасть на бок или на спину через бок.

Падение с высоты из положения стоя тоже требует приземления на четыре точки. Начинают падать, выгнувшись телом назад и держа ноги вместе, плотно сомкнутыми. Падают грудью вперед, пока стопы не соскользнут с края возвышения. Как только опора ушла из-под ног, тело начинают группировать, сгибая колени и наклоняя вперед плечи. К моменту приземления руки выбрасывают перед собой; они касаются пола почти одновременно со стопами. Расслабляться можно только после приземления – падать на бок и дальше на спину.

Особо следует подчеркнуть, что при падениях с высоты приземляться нужно только обеими ногами одновременно, держа их близко одна к другой, чтобы не произошло перемещение веса тела на одну ногу, чреватое опасностью вывиха.

Падение с высокой конструкции можно разбить на два этапа, что несколько упростит исполнение, сохранив или даже увеличив эффектность приема. Первый этап – падение на поверхность конструкции одним из способов падения на полу, в зависимости от причины, вызвавшей падение. Затем следует перекач с боку на бок к краю конструкции и второй этап – падение на пол с высоты из положения лежа.

О композиционном построении рукопашной схватки

По мере описания техники сценического боя разных видов нам уже приходилось говорить об особенностях, отличающих техническое построение сцен рукопашной борьбы от композиции фехтовальных сцен. Теперь, когда практический материал уже изложен, появилась возможность остановиться на этих отличиях более подробно.

Зрелищную привлекательность фехтовальной сцене обеспечивает в значительной мере та особая живописность, которая присуща борьбе на холодном оружии. Клинки молниями сверкают в воздухе, скрещиваясь в самых разнообразных направлениях и положениях; удар—защита—ответный удар; новая атака; противники поочередно теснят друг друга; вот один из них обезоружен — но нет, он сумел уйти от опасности и снова завладел шпагой... И опять клинок сталкивается с клинком, звенит сталь, свистит рассекаемый шпагами воздух.

Но шпага действует только до той поры, пока не достигнет цели. Очень, очень редко удар или укол, поразивший одного из бойцов, не является последним в этом бою. В поединке на холодном оружии бывает минимальнейшее число ударов, попавших в цель: один-два на несколько десятков успешно отраженных.

Иначе обстоит дело в рукопашной борьбе. Далеко не каждый удар кулаком повергает противника к ногам победителя. Не говоря уже о том, что удар кулаком не смертелен — в горячке боя охваченный яростью человек менее чувствителен к боли, способен не обращать на нее внимания и продолжать борьбу, невзирая на полученные удары. Конечно, каждого может вывести из строя болевой шок, потеря сознания — но даже после этого, придя в себя, выносливый человек еще может сохранить способность к боевым действиям.

Одним словом, здесь чаще всего решает дело не первый попавший в цель удар, а их общее количество—учитывая, разумеется, и то, в какие места тела и с какой силой они нанесены.

Отсюда вытекает и специфика композиции сценического боя без применения оружия, поскольку он призван воспроизвести картину реальной борьбы с помощью технических приемов, безболезненных для актеров, но создающих зрительную иллюзию подлинной драки.

В композиции сценического боя без оружия значительно больше, чем в фехтовальной сцене, ударов, “попавших в цель”. Конечно, как и в настоящей драке, они чередуются с промахами и защитными действиями. Но надо учитывать, что промахи, неудавшиеся приемы выглядят в рукопашной борьбе убедительно только в том случае, если они не следуют непрерывно один за другим. Кроме того, длинный ряд ударов, не достигших цели, в драке без оружия мало выразителен в зрелищном отношении (чем и отличается от подобного ряда в фехтовании). Значительно эффектнее и правдоподобнее выглядят такие сочетания приемов, где все-таки преобладают удары, достигшие цели. Например, достаточно убедительно выглядят такие схемы:

1) первый удар встречает защиту — ответный удар попадает в цель — повторный попадает в цель;
2) первый удар попадает в цель — повторный встречает защиту — ответный после защиты достигает цели;

3) первый удар проходит мимо цели — в ответ следует серия ударов (два-три), достигших цели, и т.д. Однако в сценической драке удар не причиняет реального вреда независимо от того, “достиг” он цели или “прошел мимо” нее. Да и затрата физических сил в сценической драке, будучи сама по себе весьма значительной, все же гораздо меньше, чем в реальной. Поэтому, если реальная драка может продолжаться лишь до определенного предела, за которым истощаются силы противников, то в драке сценической эта естественная граница не так очевидна.

Забывая об этом, театр часто сильно превышает количество боевых приемов, перегружает ими сцену драки. Исполнители наносят друг другу один за другим сокрушительные удары, каждый из которых способен изувечить человека, и при этом не только не теряют боеспособности, но даже еще больше наращивают темп боя, увеличивают силу и резкость движений. Увлекаясь эффектными приемами, желая сделать сцену максимально захватывающей и правдоподобной, театр часто переступает рубеж, за которым это самое правдоподобие кончается. И не только оно. В силу специфики сцен рукопашной борьбы они тают в себе опасность перехода за грань эстетической меры.

Фехтовальная сцена почти не содержит в себе элемента грубого физического насилия. За действиями фехтовальщиков зритель может следить с удовольствием и восхищением, которые тем больше, чем выше мастерство бойцов, их ловкость, их умение владеть оружием, придающие бою красоту и блистательность настоящего искусства. Иначе обстоит дело в рукопашной драке: здесь особая ловкость и изощренное мастерство бойцов способны внушить скорее ужас и отвращение, нежели восхищение. Когда театр упускает из виду это обстоятельство он вольно или невольно превращает сцену рукопашной борьбы в повод для демонстрации физического насилия и далеко не лучших свойств человеческой природы. Вместе с тем сцена боя отрывается от художественного повествования о человеческих судьбах и характерах, превращается во вставной номер в спектакле, в украшение очень сомнительного качества.

Как это ни покажется на первый взгляд странным, труднее всего ставить бой в таком спектакле, где автор пьесы не дает конкретных указаний по поводу боя, а ограничивается краткой ремаркой: “дерутся”. Здесь всегда есть опасность переборщить, если режиссер недостаточно требователен к себе. Избежать этой опасности можно только свято соблюдая заповедь самоограничения, удерживая работу фантазии в рамках логики сценического действия, строжайше отбирая приемы, подчиняя построение боя правде характеров и отношений действующих лиц спектакля.

Если автор пьесы каким-либо образом характеризует боевую ситуацию (в ремарках, в репликах) и тем самым подсказывает и общую структуру боя, и даже его отдельные конкретные моменты, работа режиссера в известной мере облегчается. Но авторские указания могут создать неожиданные трудности в связи с новизной или особой сложностью технических задач. Примером такой технически сложной задачи может служить сцена драки в сценарии “Скованные цепью” Н. Е. Дугласа и Г. Д. Смита, известном у нас еще под названием “Не склонившие головы”.

Произведение это привлекло внимание многих театров остротой темы, гуманизмом идейной концепции и напряженным драматизмом сюжетного построения. Не удивительно, что многие из них вслед за Ленинградским Большим драматическим театром приняли его к постановке. Герои сценария— два человека, преступившие законы своей страны — Соединенных Штатов Америки. Один из них белый, другой — негр. Осужденные на каторгу, эти чужие друг другу люди оказались прочно связанными между собой: правая рука одного скована стальной цепью с левой рукой другого.

Когда представился случай совершить побег, они вынуждены бежать вместе, вдвоем. Преследуемые, озлобленные, настроенные взаимовраждебно—в начале побега они смотрят один на другого, только как на досадную помеху. В трудной обстановке взаимная неприязнь, подогреваемая расовыми предрассудками, приводит к тому, что между ними вспыхивает драка. Биографии этих людей и их положение в данный момент дают возможность довольно точно определить общий характер драки как ожесточенного, грубого столкновения, в котором находят выход и усталость, и отчаяние, и боязнь погони, и унижительное чувство взаимной зависимости. Джек (так зовут белого) ответил на дружественный жест негра Галена оскорблением: он побрезговал курить с ним одну сигарету. Тогда Гален выбил окурочек из рук Джека. Он не собирался завязывать драку, не собирался избивать товарища по несчастью. Это было импульсивное действие человека, всегда ожидающего оскорблений и не желающего их сносить. Но Джек в свою очередь не может стерпеть такой выходки от негра и бросается на Галена с кулаками.

Руки дерущихся скованы цепью. Это с одной стороны, мешает уходить от ударов противника, а с другой — позволяет удерживать его на близком расстоянии. Если же один, оглушенный ударом, падает, он увлекает за собой и другого.

Первый удар Джека, очевидно, достигает цели. Предположим, что это был боковой или снизу в челюсть (от прямого Гален мог бы упасть, что было бы преждевременно для композиции). От первого удара Гален пошатнулся, но Джек рванул цепь, подтягивая противника к себе, и ударил вторично прямым в лицо. Этот удар в цель не попал: Гален уклонился в сторону и нанес Джеку удар снизу в солнечное сплетение.

Дальше возможно такое положение бойцов: Джек, согнувшись в поясе от удара, оказывается вплотную к Галену и тем самым связывает его движения, мешает ему нанести повторный удар. Гален пытается оттолкнуть его—и открывается для удара. Джек бьет снизу в челюсть. Падая, Гален увлекает Джека за собой.

Они лежат на земле — внизу Гален, сверху Джек, сцепившись руками, и Джек пытается цепью надавить Галену на горло. Но Гален не желает признать себя побежденным. Примириться с поражением означает для него допустить торжество вечной несправедливости, вечного угнетения. И он, собрав все силы, сбрасывает Джека на землю рядом с собой и наваливается сверху. Теперь остается обезопасить себя от кулаков Джека: одну его руку Гален прижимает к земле коленом, вторую—отгибает в сторону,

перехватив цепь скованной рукой и намотав ее на кулак. В этом положении он может, наконец, сказать Джеку, что не позволит унижать себя, что требует признания своих прав и равенства, такого естественного и необходимого в сложившихся условиях. Наверное, он может сопровождать свои слова пощечинами, которые действуют на Джека особенно вразумляюще.

Джек—человек, достаточно сильный духом, и физической силой сломить его не так просто. Но он, несмотря на расовую нетерпимость, внутренне сознает правоту Галена и сомнительность своего превосходства. Ведь он по сравнению с Галеном—почти баловень судьбы: хоть и каторжник, а все-таки белый. Но этот негр не уступает ему в борьбе за человеческое достоинство — и он прав. В этой драке в роли побежденного оказалась ненависть. Белый и черный поднимаются с земли, перешагнув через эту ненависть. Теперь их связывает не столько цепь, сколько зародившаяся человеческая солидарность — вещь гораздо более прочная, чем цепь, которую, в конце концов, можно разбить.

На этом примере легко увидеть, как вопросы техники и, технологии неумолимо приводят к более значительным вопросам идейно-художественного порядка, и как идейно-смысловая концепция каждого момента в сцене влечет за собой определенное техническое решение задачи. Любая боевая сцена—звено целого художественного произведения — спектакля.

Приложения

Фехтовальные сцены

Этот раздел составляют две сюжетные композиции, которые могут быть использованы в различных спектаклях, полностью или частично, в переработанном виде или без изменений. Конечно, невозможно предвидеть все случаи, как невозможно предложить “универсальную” композицию, удовлетворяющую любым требованиям. Предложенные сцены могут служить только примерами, отталкиваясь от которых режиссер поставит нужный ему бой.

Принцип записи фехтовальных сцен заимствован из книги И. Э. Коха “Сценическое фехтование”. По этой системе страница делится на столбцы по вертикали; количество столбцов соответствует количеству бойцов, занятых в композиции. В порядке номеров в каждый столбец заносятся боевые приемы бойцов. Под одним номером в разные столбцы записываются действия атаки и соответствующие им оборонительные действия, что в сумме составляет один темп боя. Следовательно, количество номеров соответствует количеству темпов в бою (не путать данное понятие “темпа” со скоростью!). В особый столбец записывается текст, если он имеется. Каждая реплика помещается против того приема, во время которого она произносится. Если текст говорится в паузе между боевыми действиями, он пишется без номера, а в столбцах для записи фехтовальных приемов оставляются свободные места. Следующий по порядку номер ставится против первого приема, который следует за перерывом в бою.

В данном пособии запись боев сделана несколько более подробно, чем это обычно делается. И все же нужно подчеркнуть, что успешно воспроизвести любую из предложенных здесь композиций можно только после того, как она будет внимательно разобрана и станет совершенно ясной для постановщика во всех деталях.

“Сирано де Бержерак”

Дуэль Сирано и де Вальвера в первом акте пьесы – фехтовальная сцена со стихотворным текстом – наиболее трудный случай фехтования в спектакле. Существует несколько переводов этой пьесы. Естественно, что выбор перевода уже характеризует замысел режиссера и в значительной степени предопределяет и композицию боя и ее жанровое решение.

Предлагаемая композиция поставлена на тексте в переводе Вл. Соловьева. По своему характеру она ближе всего к жанру романтической драмы.

Исторический прототип героя пьесы – поэт Савиньен де Сирано де Бержерак – жил в первой половине XVII века (1619—1655). Следовательно, оружие – колюще-рубящая шпага. О дополнительном оружии – кинжале – в тексте пьесы ничего не говорится. Скорее всего, Бержерак и Вальвер им не пользовались.

Место действия – партер театра “Бургундский отель”. По ремарке автора, в этом же помещении находится буфет. В композиции используются стол и стулья из буфета для построения некоторых мизансцен. Вместо стола могут быть использованы барьер зрительской ложи, лестница или станок, изображающий сцену “Бургундского отеля”. Композиция дает возможность исполнителю роли Сирано проявить свое редкое фехтовальное искусство: он фехтует не только правой, но и левой рукой, фехтует сидя и даже лежа. Вальвер трактуется как весьма ловкий и смелый боец, чем еще больше подчеркивается мастерство Сирано. Бой носит характер публичной дуэли, поэтому противники действуют только строго

дозволенными приемами. Однако всякие ритуальные действия, которые проделывает здесь Сирано, носят характер издевки. Поэтому Вальвер не отвечает на его поклоны, салюты и другие “рыцарские” жесты.

Композиция № 1
(перевод Вл. Соловьева)

	Сирано	Вальвер
1.	“Откинув плащ и вынув шпагу, у дам, взирающих на нас, прошу прощенья за беднягу: он недостоин ваших глаз!”	“К бою”
2.		Третья защита и шаг назад
3.		Четвертая защита и шаг назад
4.	“Простите, друг мой, не сейчас... Вы поначалу слишком пылки”	Вторая защита и удар плашмя по заду.
5.		“К бою”
6.	“(Захватив руку.) Ведь я предупреждал же вас...”	Первая защита, полукруговое завязывание в пятую, левой рукой захватывает руку Вальвера и приставляет свою шпагу к сердцу Вальвера
7.		Выдергивает руку со шпагой из захвата, меняя стойку назад, и замахивается на укол сверху

8. “... что попаду в конце посылки”	Уходит от укола, приседая и ныряя вперед, навстречу Вальверу. Выпрямившись, оказывается вплотную к Вальверу, своим левым плечом подпирает правую под мышку Вальвера. После реплики – толчок плечом	Укол сверху в лицо
9.		От толчка – скачок назад и снова бросается в атаку
10.	Вторая защита с выпадом левой ногой влево	С разбега – укол в правую ногу
11.	Поворот кругом в прыжке, перехватывает шпагу в левую руку	По инерции пробегает мимо Сирано и оказывается сзади него. Поворот кругом
12.	“К бою”	“К бою”
13. “Но и назад, виконт, ни шагу!”	Шаг вперед с переменной соединения	Шаг назад
14.	Шаг вперед с переменной соединения	Шаг назад
15.	Укол в правое плечо	Третья защита и шаг назад
16.	Повторно – укол в левое плечо	Четвертая защита
17.	Защита “демисеркль” без прыжка и показывает укол в лицо	Укол в лицо из четвертой защиты
18. “И сам король бы вас не спас!”	Не нанося укола, убирает назад левую ногу и ставит ее рядом с правой (стоит фронтально лицом к Вальверу)	От угрозы укола в лицо скачок назад
19. “Зачем вы...”	Четвертая* защита левой и шаг назад	Укол в правое плечо

* В фехтовании левой рукой нумерация защит меняется; при первой и четвертой защитах шпагу противника отбивают вправо, при второй и третьей – влево.

20. "...В эту передрагу..."	Третья защита левов и шаг назад	Повторно – укол в грудь
21. "...попали..."	Третья круговая защита левой и шаг назад	Повторно – удар по левому боку (по шее.)
22. "...точно напоказ!"	Пятая защита левой и шаг назад	Повторно" – удар по голове
23.	Прыжок на месте, а шпагой замах на укол сверху	Повторно – удар с кругом по левому боку (по ногам)
24. "Куда вы, сударь? Без проказ!"	Бежит на Вальвера, вытянув руку со шпагой для укола	Скачок назад, двойной шаг назад и, поскользнувшись, падает
25. "Так будет шишка на затылке"	Подходит в лежащему Вальверу и показывает укол в живот	Лежа, отбивает шпагу Сирано наверх и пытается уколоть его снизу в живот, но не достает
26. "Ведь я предупреждал же вас..."	Демонстративно отходит и садится на стол, ставя правую ногу на стул	Встает
27. "...что попаду..."	Сидя, четвертая защита левой рукой	Подходит к Сирано и колет в правое плечо
28.	Укол в грудь	Четвертая защита
29. "...в конце..."	Сидя, пятая защита	Удар по голове
30. "...посылки..."	Укол в грудь	Четвертая защита
31.	Отдернув ногу, выводит ее из-под удара и стопой прижимает шпагу Вальвера к сиденью стула	Рубит сверху по ноге Сирано, стоящей на стуле (по колену)
32.	Шлепает по руке Вальвера своей шпагой (плашмя)	Выпустив из руки шпагу, скачок назад
33. "Где ваша бывшая отвага? Где твердость кисти? Верный глаз?"	Держа шпагу Вальвера за конец клинка, выходит на середину площадки	Отходит пятясь
34. "Ведь вы белее, чем бумага..."	Бросает Вальверу его шпагу гардой вперед	

35. “Слинял румянец...”	Четвертая защита левой	Получив шпагу, сразу же бросается в атаку и колет в грудь
36. “...взор погас...”	Укол в правое бедро	Вторая защита
37.	Первая защита левой, меняет стойку назад и перехватывает шпагу в правую руку	Укол в правое бедро
38. “Мне жаль...”	Первая защита правой	Повторно – укол в живот
39. “...на вас такой...”	Укол в живот	Первая защита
40. “...атлас...”	Третья защита правой	Укол в правое плечо
41.	Укол в правое плечо	Третья защита
42. “...и в нем придется...”	Четвертая защита	Укол в грудь
43. “...сделать...”	Укол в грудь	Четвертая защита
44.	Вторая защита	Укол в правое бедро
45. “...дырку...”	Укол в грудь	Скачок назад
46. “Итак, предупреждаю вас, что я сейчас начну посылку”	Склоняется в поклоне к концу реплики	
47. “Виконт! Посылка. Пробил час”.	Выпрямляется, но шпагу держит наклонно вниз	Идет на сближение
48.	Защита “демисеркль” с подскоком вперед и ответ уколом в грудь (в подмышку)	Укол в грудь
49. “Как жаль, что нет для вас подстилки. Ведь я предупреждал же вас, что попаду в конце посылки!”	Шаг назад	Ранен, роняет шпагу и падает

Бой на саблях

В произведениях советской драматургии, посвященных героическим событиям гражданской войны, встречаются сцены фехтования на саблях. Работа над такими сценами в театре натолкнула автора на мысль включить в сборник один-два примера сабельного боя. Как уже говорилось, техника фехтования на саблях хотя несколько и отличается от техники фехтования на шпагах, но легко может быть освоена актерами, которые уже владеют приемами сценического боя на шпагах.

Предлагаемая ниже композиция вошла в спектакль Центрального театра Советской Армии “Засада”. В пьесе И.Шведовой и А.Шалькевича сцены боя нет, но режиссер С.Вальков, ставивший спектакль, счел нужным начать его прологом – боем, в ходе которого головной батальон Чапаевской дивизии занимает деревню. Этот бой поручено было поставить автору данной книги. Успешность работы привела к мысли поделиться ее опытом с читателями.

Предлагаемые фехтовальные композиции не связаны с текстом, поскольку являются режиссерскими привнесениями в спектакль. Однако из содержания пьесы становится ясно, что белая армия не просто отступала, но симулировала паническое бегство, чтобы заманить Чапаева в ловушку. Поэтому все композиции строились по общему принципу: белые отступают, чапаевцы преследуют их.

Массовый бой на малой сцене ЦТСА невозможен, поэтому группы дерущихся сменяли на сцене одна другую, исполняя свои композиции поочередно. Когда предыдущая композиция близилась к концу, она смещалась в сторону кулисы, а новая группа выдвигалась на центральную площадку.

Чапаевская дивизия была кавалерийской. Следовательно, каждый боец имел на вооружении саблю, пистолет, винтовку. Но винтовка приобретала основное значение в позиционной, окопной войне. При стремительном наступлении в кавалерийской атаке главную роль играла шашка – сабля.

Понятно, что кавалерийская атака в театре неосуществима. Следовательно, и чапаевцы и белогвардейцы должны драться в пешем строю. Для постановщиков боя это было оправдано декоративным оформлением: оно представляло собой разрез крестьянской избы и часть двора. Поэтому было принято такое толкование: чапаевцы ворвались в деревню верхом, а затем спешили, чтобы обыскать избы и дворы. На заднем плане находились довольно высокие станки, которые можно было толковать как мостик, обрыв или что-то подобное. Они были использованы для “фона” – там разыгрывались несложные фехтовальные комбинации, когда на первом плане игрались основные куски боя. Этот фон в сочетании со стрельбой за кулисами способствовал созданию атмосферы боя и смягчал впечатление, что на первом плане исполняется вставной, “концертный” номер. В некоторых случаях актеры, создававшие “фон”, постепенно переходили на первый план и здесь уже исполняли серьезную композицию, а их место в “фоне” занимали другие. Такими способами создавалось впечатление массовости и динамичности боя.

Пьеса принадлежит к числу произведений приключенческого жанра и может быть определена как романтическая драма или героическая комедия. Это позволило включить в бой различные трюки и приспособления, которые сделали его увлекательным и своеобразным.

Композиция № 2

Чапаевец	Белогвардеец
Оба – в положении “к бою”	
1. Удар по голове	Пятая защита
2. Первая защита, полукруговое завязывание в третью защиту батман	Из пятой защиты – удар с кругом по левому боку (по ногам)
Оба – в положении “к бою”	

3. Третья защита	Удар по правому боку (по шее)
4. Удар по правому боку (по шее)	Третья защита
5. Третья защита и батман	Удар по правому боку (по шее)
6. Удар по голове	Пятая защита
7. Скачок назад	Из пятой защиты удар по левому боку. Сабля, не встречая сопротивления, описывает полукруг по воздуху
8. Вторая защита с шагом влево.	Набегая, укол снизу в живот
9. Провожает противника ударом ноги в зад. Забегает за стол	По инерции пробегает мимо противника, падает от удара. Снова вскакивает на ноги
<i>Оба – в положении “к бою”, между ними – стол.</i>	
10. Приседает, пропуская саблю противника над головой	Через стол рубит по правому боку (по шее)
11. Уклонение корпусом влево	Укол в правое плечо
12. Уклонение вправо и своей саблей прижимает саблю противника к столу	Укол в левое плечо
13. Удар свободной левой рукой в челюсть снизу	Падение назад на спину
14. Перепрыгивает через стол, наносит удар сверху по голове	Лежа на спине, пятая защита
15.	После пятой защиты ногой отбивает саблю противника и вскакивает на ноги
16. Удар по голове	Шестая защита
17. Третья защита	Из шестой защиты удар по правому боку
18. Полукруговое завязывание вправо вниз из третьей защиты в первую и из первой — удар по левому боку кругом через голову	Защита четвертая

19. Отступая к столу спиной, отбивает саблю снизу вверх (как “демисеркль” в шпаге)	Из четвертой защиты укол в грудь
20. Пятая защита, стоя у стола	Удар по голове
21. Ложась спиной на стол, толкает врага ногой в грудь	Падает на спину
22. Вскакивает на стол	Вскакивает на ноги
23. Подпрыгивает	Удар по левому боку (по ногам)
24. Подпрыгивает	Удар по правому боку (по ногам)
25. Убирает ногу от укола, подняв ее кверху, и тут же опускает, наступив на саблю противника. Другой ногой бьет в челюсть противника	Укол в ногу. Падает, теряя сознание