

А. П. ИВАНОВА

*Высшая школа сценических искусств,  
Москва, Россия*

ANASTASIA IVANOVA

*The Graduate School of Performing Arts',  
a non-governmental private  
higher education institution,  
Moscow, Russia*

## СЦЕНИЧЕСКОЕ ФЕХТОВАНИЕ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ТЕАТРЕ XVII века

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена сценическому фехтованию – одной из малоизученных тем в истории французского театра. Несмотря на то, что как официальная дисциплина сценическое фехтование во Франции появилось лишь в конце XX в., номинально оно существовало и раньше. Игралось множество пьес, где герои вызывали друг друга на поединки, где постоянно выхватывались шпаги из ножен. В статье сделана попытка понять, как это происходило и кто занимался (если занимался) постановкой подобных боев и батальных сцен. Основной акцент исследования сделан на XVII в. как золотом веке французского театра, веке его становления, тем более что именно этот период неофициально называется веком плаща и шпаги. Автор очерчивает круг возможных источников для более широкого исследования темы. Среди них – свидетельства современников, служебная документация театров и драматургия. Также в статье обозначается основная хронология развития сценического фехтования на протяжении трех веков и намечаются возможные пути дальнейших исследований выбранной темы.

## STAGE FENCING IN THE FRENCH THEATRE OF THE 17<sup>th</sup> CENTURY

### ABSTRACT

The article is devoted to the stage fencing – one of the less-studied topics in the history of the French theatre. Despite the fact that as an official discipline stage fencing in France appeared only at the end of the 20<sup>th</sup> century, nevertheless it nominally existed much earlier. Many plays were staged, where the characters called each other for fights, where swords from the scabbard were constantly snatched. The article made an attempt to understand how this happened and who was involved (if anyone) in staging such fights and battle scenes. The main emphasis of the research is made on the 17<sup>th</sup> century as the «golden age» of the French theatre, the century of its formation. Moreover, this very period that is unofficially called the century of the «cloak and sword». The author tries to outline a circle of possible sources for a broader study of the topic. Among them are the testimonies of contemporaries, the official documentation of theatre and plays themselves. The article also outlines the main chronology of the development of stage fencing during three centuries and outlines possible ways to further research of the selected topic.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** французский театр, сценическое фехтование, драматургия, Корнель, Мольер, Расин, Валери Ла Гранж, Парижская высшая национальная консерватория музыки и танца.

**KEYWORDS:** French theatre, stage fencing, drama, Cornell, Moliere, Racine, Valerie La Grange, Paris Higher National Conservatory of Music and Dance.

История французского театра, как и любого другого, безусловно, предоставляет исследователям множество интереснейших тем для изучения.

И кажется, что к XXI в. лакун в ней оставаться уже не должно. Тем удивительнее совершенно случайно обнаружить тему, практически не затронутую историками: сценическое фехтование в истории французского театра<sup>1</sup>.

Думалось, что уж во Франции – стране Сирано и мушкетеров – тема эта исхожена вдоль и поперек, и можно будет сделать краткий обзор проблемы. Однако кратко не получилось – сходу не нашлось никакой информации, кроме огорошивающих сведений о том, что сценическое фехтование во Франции зародилось лишь в 90-е гг. прошлого (XX) в. Пришлось углубляться в тему, но и более длительные и подробные поиски практически ни к чему не привели – ни книг, ни статей. От безысходности связалась с Франсуа Ростеном (мастером фехтования и постановщиком боев в Комеди Франсез и педагогом по сценическому фехтованию в Парижской консерватории), чтобы окончательно прояснить этот вопрос. Ответ обескураживал: действительно, никаких исследований по истории сценического фехтования во Франции не проводилось, существует лишь одна монография (причем написанная около 1900-х гг. не историком театра, но исследователем искусства фехтования), связанная с этой темой, – «Героический театр» Габриэля Летентюрье-Фрадена [1]. Книга эта охватывает временной промежуток от Античности до конца XIX в., останавливаясь на всех моментах, когда дуэли и фехтование становятся объектом интереса театра. Правда, источниками для автора служат по большей части драматургические тексты как основа театрального процесса и отдельные воспоминания современников. А потому, делая обзор дуэлей на страницах трагедий и комедий, Летентюрье-Фраден практически ничего не может сказать о том, как же все это выглядело на театральных подмостках.

Интересно, что буквально за год до меня этой же темой заинтересовались в Парижском центре Университета Чикаго. Осенью 2017 г. объявили о же-

лании провести научную встречу на тему «Дуэль и дуэлянты на французской сцене XVII века» [2], и уже весной 2018 г. эта встреча состоялась. Вот только, судя по названиям прозвучавших на ней докладов [3], исследователям и здесь не удалось выйти за пределы работы с драматургией и исследования социального аспекта дуэлей.

Одним словом, разговор о сценическом фехтовании в истории французского театра представляется интересным и необходимым уже в силу своей новизны. Поскольку, повторяю, тема практически не изучена,

<sup>1</sup> В настоящую статью вошли материалы доклада на IV Международной научно-практической конференции «Сценическое фехтование в современной театральной школе», которая проводилась в Высшей школе сценических искусств.

в этой статье хотелось бы, прежде всего, обозначить основные моменты, наметить пути для дальнейших исследований и чуть подробнее остановиться на XVII в. как золотом веке французского театра и времени, когда фехтование было еще неразрывно связано с обычной жизнью.

В «обычную жизнь» дуэль во Франции плотно входит как раз в XVI–XVII вв., когда она становится частью дворянской культуры с ее рыцарским кодексом и неотделимыми от него понятиями чести и благородства. Причем даже власти, то и дело издающие все новые и новые законы, запрещающие дуэли, в конечном итоге, сами себе противореча, могли покарать не дуэлянта, но того, кто уклонился от дуэли, ссылаясь на закон [4, с. 147]. Сами дворяне отчаянно сопротивлялись запретам, держась за дуэль, с одной стороны, как за свою привилегию, отделяющую их от набиравшего силу дворянства мантии и многочисленных «мещан во дворянстве», а с другой, как за определенный вызов набирающим силу королевской власти и церкви. Интересно, к слову, что один из аспектов социальной жизни роднил дуэлянта с актером: участнику дуэли, так же, как и комедианту, «грозили суровые наказания, в том числе лишение церковных обрядов над телом погибшего на дуэли» [4, с. 157].

Так как же обстояло дело с дуэлями и фехтованием на театральной сцене? Источников по истории французского театра XVII в. существует немало. Это и мемуаристика, и журналистика, и появляющиеся ближе к концу века попытки систематизировать историю театра, и многочисленные документы текущего служебного характера, и, конечно, драматургия. В объеме одной статьи невозможно рассмотреть и проанализировать все эти источники – это предмет как минимум большой главы монографии, поэтому остановлюсь лишь на основных.

Возможно, главный источник сведений об искусстве сцены того времени – «Французский театр» Самюэля Шаппюзо [5]. Эта книга написана автором о современном ему театре во всех его проявлениях и о его истоках. Автор – не специалист, скорее пристрастный любитель, засевший за свой труд и написавший первые его главы на следующий день после смерти Мольера [6, р. IV]. Так вот о фехтовании и о сценических боях в этой книге ни слова. Даже сам термин «фехтование», слово «шпага» и другие виды возможного оружия в ней не упоминаются. В разного рода мемуарах (за редкими исключениями, о которых речь пойдет ниже) тоже ничего не найти. Остается рассмотреть «служебные источники».

Главные из них – всевозможные реестры. До наших дней дошли три реестра, освещающие жизнь мольеровской труппы. Самый полный и знаменитый из них – «Реестр» Ла Гранжа [7], но есть еще куда более скудные реестры Ла Торильера [8] и Юбера. Но ни в одном из них нет упоминаний ни о чем, связанном с фехтованием или сценами дуэлей в спектаклях. В расходах ни разу не упоминается условный «постановщик боев» или учитель фехтования, хотя подобные статьи в реестр вносятся регулярно. Например, у Ла Гранжа можно найти упоминание о деньгах, заплаченных

постановщикам танцев при подготовке комедий-балетов. В феврале 1664 г. Ла Гранж пишет о пяти луидорах, которые уплачены хореографу Пьеру Бошану за постановку балета для спектакля «Брак поневоле» [7, р. 63].

Получается, ни постановщиков боев, ни учителей фехтования в театре той поры не существовало. Возникает вопрос: учителей фехтования нет потому, что нет таких сцен, или потому, что просто нет необходимости в учителях?

Часть актеров из разных театральных трупп искусством фехтования, безусловно, владела. Прежде всего те из них, кто происходил из мелкого дворянства или зажиточной буржуазии. Сам Мольер, как известно, окончил Клермонский коллеж, где учеников в том числе побуждали к занятиям фехтованием, танцами и музыкой, так что шпагой Жан-Батист владел весьма уверенно. В труппе был дворянин Ла Гранж, чье образование не могло исключать владения шпагой. Был здесь и Маркуро де Брекур, выросший в театре и известный как «неистовый бретер, чья шпага не могла удержаться в ножнах» [9, р. 25]. «Выросший в театре» – очень важная деталь, поскольку свидетельствует о том, что и образование в актерских семьях так или иначе не проходило мимо уроков фехтования. Собственно, это же косвенно отмечает и Шапсюзо, когда в небольшой главе о воспитании в семье актеров пишет о том, что не видит разницы в образовании детей актеров и детей буржуа [5, pp. 90–91]. Был, наконец, Де Бри – еще один бретер, с которым Мольер познакомился в Лионе и взял в свою труппу. Де Бри был настолько неуправляем и задирист, что его побаивались даже коллеги, в связи с чем ему в свое время не осмелились уменьшить пай, хотя уменьшили его даже жене Де Бри – куда лучшей актрисе, чем он [1, р. 217].

Так что, по большому счету, внутри самих трупп всегда были люди, способные обучить своих товарищей держать шпагу в руках, а при необходимости поставить бой. Вот только когда доходило до сценической практики, порой не обходилось без травм. Так, трагедия произошла с отцом знаменитого Мишеля Барона. Барон-старший тоже был актером (первым в династии). Однажды, когда он играл в «Сиде» отца Родриго, в пылу возмущения действиями дон Гомеса он уронил свою шпагу. Переживая о шпаге, валяющейся на планшете сцены, он попробовал оттолкнуть ее ногой и укололся. Рана показалась несущественной, но через некоторое время развилась гангрена. Требовалась ампутация. Но Барон категорически отказался, говоря, что король театра не может выйти на сцену хромым – его подвергнут насмешкам. В итоге, так и не решившись на операцию, Барон-старший скончался. К слову, и сам Мишель Барон не избежал подобной «производственной травмы», играя в 1681 г. в трагедии Ла Шапеля «Смерть Клеопатры». Но здесь имел место злой умысел. Партнер, завидуя успеху Барона, пошел, по сути, на преступление. Вместо затупленной шпаги (а значит, к этому времени шпаги использовались как минимум «нерабочие») он взял на сцену шпагу обычную. И в сцене, где один герой пронзает другого, выставил перед собой именно эту шпагу. Ничего не подозревающий Барон, честно отыгрывая сцену, всем весом навалился на нее. Дело могло

закончиться трагедией, но вмешался счастливый случай – шпага наткнулась на какой-то элемент костюма и соскользнула, едва задев кожу. Действия ревнивого партнера, к слову, объяснили помутнением рассудка и на время закрыли в Шарантоне [1, pp. 321 – 322]. Подобное неумение обращаться с оружием – чем не причина для того, чтобы и вовсе стараться не доставать его на подмостках? Какие уж тут сценические бои!

Для того, чтобы ответить на вопрос о существовании батальных сцен в драматургии того времени, необходимо обратиться к драматическим текстам. Если посмотреть на театральные гравюры и рисунки того времени, сложно не заметить, что благородные герои всегда при шпагах. Да и большая часть трагедийного репертуара основана на вопросах чести и ее защиты. Вот только если внимательно прочесть трагедии Корнеля и Расина, то окажется, что все значимые дуэли вынесены за пределы сценической площадки. Да, неоднократно возникают моменты, когда герои скрещивают шпаги, но их тут же прерывают, чтобы остановить дуэль или перенести ее на другое место или время, а постфактум уже рассказать о том, как прошел бой. Причем если герои Расина вслед за своим автором настолько увлечены красотой языка, что порой кажется, будто рассказать о действии им важнее, чем действие совершить (Летентюрье-Фраден пишет, что герои Расина слишком рафинированы, чтобы давать повод к битве на сцене [1, p. 216]), то Корнель подводит теоретическую базу под нежелание (или запрет?) продемонстрировать на подмостках сцены дуэли.

В частности, в своем рассуждении «О трагедии» Корнель пишет: «Итак, основное событие необходимо сохранять, как это делали Софокл и Еврипид, однако, вместе с тем, следует рассмотреть, не отличается ли оно чрезмерной жестокостью и нет ли помех для его показа на сцене, то есть не может ли оно хоть в чем-то поколебать доверие зрителей, которое они питают к истории и желают питать к преданию, ставя себя на место тех, кои когда-то принимали его за правду. Если подобное затруднение существует, лучше скрыть такое событие от взора зрителей и сообщить о нем в рассказе какого-нибудь персонажа, ибо рассказ поражает меньше, чем зрелище, и легче принимается нами за правду» [10]. И создавая своего «Сида», Корнель ни на йоту не отходит от собственных рассуждений – скрывает и рассказывает. В своем «Разборе «Сида» он ссылается на Горация, говоря о том, что «увиденное трогает куда сильнее, нежели только рассказанное. Именно этим я руководствовался, показав на сцене пощечину и скрыв от глаз смерть графа: мне надобно было, чтобы герой снискал расположение зрителя – поруку театрального успеха» [11, с. 306] (в оригинале даже сильнее – зрительское расположение должен снискать не герой, а первый актер). То есть пощечина нужна, чтобы зритель уверился в необходимости отмщения, а убийство на дуэли молодым соперником пожилого скрывается за кулисами, чтобы не запятнать в глазах публики образ центрального персонажа. Тем более что вызов на дуэль стариков, равно как калек или духовных лиц, был запрещен [4, с. 149]. Дон Гомес, конечно, не старик, но человек в летах.

В «Горации» ключевую сцену дуэли между Горацием и Куриацием Корнель тоже прячет – где-то между третьим и четвертым актом. При том что в одной из пьес-первоисточников, как пишет Летентюрье-Фраден, битва разворачивалась прямо на подмостках и сопровождалась еще и звуковым комментарием – звукоподражанием: «Çа, çа, tûe tûe, tûe – Çа çа, tûe tûe tûe, pif, raf» [1, p. 176].

С «Горацием» связан еще один очень театральный эпизод. Правда, он не имеет прямого отношения к битве, зато хорошо показывает взаимоотношения актера и драматурга. Вернее, актрисы. После премьеры спектакля Корнеля, как всегда, обвиняли. На этот раз в том числе за то, что он проливает кровь на сцене – в финале Камилла умирает, сраженная рукой Горация. В «Разборе «Горация» Корнель, оправдываясь, уверяет, что «вина тут актрисы, а не моя: когда Камилла видит, что брат хватается за меч, страх, столь естественный в женщине, обращает ее в бегство, и удар настигает жертву уже за кулисами, что я и оговорил в настоящем издании» [12, с. 372]. И ремарка о Камилле («раненная за сценой») действительно есть. Вот только интересно – не могла ли эта ремарка появиться лишь в печатном издании пьесы после зрительской критики спектакля? Этого точно узнать, пожалуй, уже невозможно. Одним словом, дуэлей на сцене Корнель не признавал и не показывал, как и большинство современных ему авторов трагедий.

Значительную помощь в поисках материалов оказала прекрасная книга «Постановки в Париже XVII века: записки Лорана Маэло и Мишеля Лорана» [13]. Эти заметки начаты машинистом сцены и продолжены работником Бургундского отеля, неравномерно охватывая временной промежуток между 30-ми гг. XVII в. и 1680 г. – годом слияния двух театральных трупп Парижа и основания Комеди Франсез. Суть заметок – довольно подробное описание бутафории и сценографии всех идущих в разные годы на сцене театра спектаклей. Но даже в этих скрупулезных списках упоминаний того или иного оружия практически нет. Встречаются порой «груды оружия», и лишь дважды за все эти годы упомянута шпага. Оба раза сломанная. Причем в первом из этих двух случаев (в спектакле по утерянной пьесе А. Арди «Болтливый брат») можно попробовать предположить сценический бой. Поскольку шпага здесь указана не просто «сломанной посередине» [13, p. 31], как во втором случае (еще одна утерянная пьеса – «Отложенный визит» Ж. Клавре), а как шпага, «которая разбирается» [13, p. 28]. То есть, судя по всему, целая шпага превращалась в обломки прямо на глазах зрителей, а значит, скорее всего, это был сценический бой.

Хотя это только предположение. Тем более что существовала и вполне прозаическая причина, препятствующая демонстрации со сцены дуэлей и поединков. Можно вспомнить, что большую часть XVII в. театральные здания представляли собой переделанные под сценические нужды залы для игры в мяч. А это были довольно-таки узкие пространства. Вот как, к примеру, описывал мольеровский театральный зал Исидор Клейнер: «Партер отделялся от сцены решеткой. Высота сцены определялась положением

головой зрителя. Сидения по бокам сценической площадки образовали впоследствии знакомые нам кулисы. Вследствие указанных сведений, актеры могли передвигаться только вглубь сцены. Там, вероятно, и помещалась декорация, т. е. «задник» в нашем смысле. Что касается обычного размера сценической площадки, то Бонасси опережает ее в «15 футов à son ouverture, 11 à son extrémité opposée», т. е. открытая часть площадки (просцениум) была на 4 фута больше, чем собственно сценическая площадка, в своих крайних точках расположения. Под указанными двумя люстрами, приходившимися на просцениум, концентрировалось все действие, так как два ряда зрителей по бокам собственно-сценической площадки (обычно один ряд сидел, другой стоял) запирали актеров» [14, с. 45]. Французский исследователь театра этого периода, говоря об обычае зрителей сидеть на сцене, писал: «Никакое театральное действие невозможно: два ряда зрителей сжимают актеров и отнимают две трети сценического пространства» [15, р. 130]. Правда, чуть ниже добавлял, что подобное стеснение не мешало играть трагедии, ибо назначение сценической площадки в трагедии – «быть местом для разговоров, где все актеры согласованы».

Конечно, со временем сцена стала удобнее, но зрительские места на ней исчезли лишь с легкой руки Вольтера. Так что узость сценической площадки, вплотную окруженной публикой, вполне можно считать одной из причин отсутствия боев на подмостках. Но, пожалуй, все-таки не основной. Потому что, если бы не нижеследующие соображения, сцену можно было бы приспособить и к поединкам. Возможно, тогда, в силу сценической необходимости, и зрители бы значительно раньше окончательно перебрались в зрительный зал. Но вынесение дуэлей в трагедии за кулисы имело и другие причины.

С одной стороны, это, конечно, все то же слепое следование античному запрету на пролитие крови на сцене. С другой, – еще и политический компромисс. Это были времена, когда, напомним, дуэль была под запретом – как явная угроза закону, как вызов королевской власти. Сторонники дуэли ставили честь выше монарха, а в условиях становления абсолютизма подобная позиция была неприемлема. Так как же мог театр, не подчиняясь напрямую, но тесно связанный плотной сетью покровительств с сильными мира сего, пропагандировать запрещенное? (На одном из французских форумов, посвященных историческому фехтованию, и вовсе прозвучала мысль о том, что дуэли на сцене в XVII в. были под официальным запретом, но документального подтверждения этому факту я пока не нашла. Ситуация примерно такая же, как с нашим современным запретом на курение в спектаклях и кинофильмах.) Ведь дуэль чести, показанная со сцены, еще более романтизировала то, что должно было быть искоренено.

Интересно, что Корнель в «Сиде» оказывается в несколько странном положении. Родриго – герой, да и его победа над сильным и опытным противником вызывает у публики восторг (тем более что саму смерть дона Гомеса Корнель зрителю, как мы помним, не показывает). А раз Родриго – герой, то и все поступки его достойны восхищения, в том числе дуэль.

И, по большому счету, на этом сходятся все действующие лица, даже король, который не наказывает Родриго. Но вот дальше, когда Химена предлагает, чтобы дуэль выбрала ей супруга, ситуация меняется. Благословить дуэль, которая еще не состоялась и которая к тому же противна закону, король не может и раздражается речью о том, что дуэль – не лучшее решение проблемы. Что это пережитки прошлого. Что на дуэлях страна бессмысленно теряет лучших воинов. И так далее – все официальные доводы власти. То есть правильные мысли озвучены. Можно сказать – право на постановку получено. Но уже следующей репликой дона Диего Корнель сводит на нет все свои верноподданнические устремления. Дон Диего – один из главных положительных героев (впрочем, отрицательных в «Сиде» особо и нет) – перечит королю, отстаивая древнее право дворянства на поединок. И король... уступает (действие IV, явление V). Как видим, до абсолютизма здесь еще весьма далеко.

Но таких открытых примеров «крамолы», пожалуй, в драматургии того времени больше не встретишь. Урок «Сиды» пошел Корнелю «впрок»...

Все, что говорилось выше, касалось преимущественно трагедий. Теперь же речь пойдет о комедии. То, что нельзя было романтизировать в высоком жанре, оказалось возможным высмеивать в жанре низком. И действительно, комедии (особенно комедии Мольера) дают широчайшее поле для изучения «дуэльного дела».

Г. Летентюрье-Фраден – автор множества книг по фехтованию и его истории, – говоря о Мольере, неоднократно отмечает, что драматург в своих пьесах очень часто и точно использует терминологию фехтовальщиков, будучи несомненным знатоком в этом предмете. В качестве одного из примеров приводятся слова Маскариля (напомню, что это роль самого Мольера), обращенные к Лелию («Шалый», акт III, сцена 4) [1, р. 218]:

Вы в фехтовании искусник и мастак:  
У вас имеется способность роковая  
Вступать не вовремя и падать отступая.

На самом деле, в русском переводе (Е. Полонская) используется язык об-разно-литературный. «Вступать», «отступать», «искусник» – слова общей лексики. Но вот как эти строки выглядят в оригинале:

Je crois que vous seriez un maître d'arme expert:  
Vous savez à merveille, en toutes aventures,  
Prendre les contre-temps et tromper la mesure.

Прежде всего, по словам Маскариля, Лелий мог бы быть не просто искусным фехтовальщиком, но «*maître d'arme*» (учителем фехтования, фехтмейстером). А «*contre-temps*» (нападение с целью опередить контратаку противника или его атаку на подготовку) и «*mesure*» (дистанция) – это прямые



фехтовальные термины, хорошо знакомые и русскоязычным специалистам. К слову, в дословном переводе слова Маскариля звучат не так уничижительно и при желании могут быть прочитаны без малейшей издевки. По сути, речь идет о том, что Лелий всегда стремится опередить контра-таку противника и сократить дистанцию (о падении ни слова). Вообще, в «Шалом» роль Маскариля буквально усеяна подобной лексикой. Так что Мольер в ней ориентировался, а Ла Гранж (он играл Лелия) вполне мог этим словам соответствовать, действительно искусно владея своей шпагой.

В «Любовной досаде» Мольер выводит на подмостки бретера Ла Рапьера (фамилия говорящая – «Рапира») и поручает эту роль своему «дуэлянту-забияке» Де Бри, как, к слову, и впоследствии роль учителя фехтования из «Мещанина во дворянстве». Не говорит ли это о том, что фехтовальное искусство так или иначе было востребовано на мольеровских подмостках? Ведь Мольер, как мало кто другой, использовал сильные стороны своих актеров. Артистическими талантами Де Бри не блистал, в труппе его держали в основном из-за его супруги – прекрасной актрисы Катрины Де Бри. Но и у него был талант – талант в драке на шпагах. Это было едва ли не единственное, что он мог предложить зрителю и благодаря Мольеру предлагал. Пусть это не были полноценные бои, но шпагой Де Бри мог помахать вволю. Как, впрочем, и сам Мольер в знаменитой сцене, когда г-н Журден обменивается ударами шпаги с Николь (акт III, сцена 3):

Г-н Журден. Скажи на милость! Дался вам учитель фехтования. Вот я тебе сейчас докажу, что ты ничего в этом не смыслишь. (*Велит подать себе рапиры и одну из них протягивает Николь.*) Вот, смотри: наглядный пример, линия тела. Когда тебя колют четвертой, то надо делать так, а когда терсом, то вот так. Тогда тебя никто уж не убьет, а во время драки это самое важное – знать, что ты в безопасности. А ну попробуй кольни меня разок!

Николь. Что ж, и кольну! (*Несколько раз колет г-на Журдена.*)

Г-н Журден. Да тише ты! Эй, эй! Осторожней! Черт бы тебя побрал, скверная девчонка!

Николь. Вы же сами велели вас колоть.

Г-н Журден. Да, но ты сперва колешь терсом, вместо того чтобы четвертой, и у тебя не хватает терпения подождать, пока я отпарю [17, с. 249–250].

Со шпагами, судя по всему, и Мольер, и актриса Боваль обращались весьма умело, поскольку сведений о пострадавших во время этой сцены зрителях, что сидели по краям сцены, до нас не дошло.

Так что мольеровские пьесы заслуживают пристального внимания по интересующей нас теме. Помимо разбросанных по ним эпизодам, позволяющим что-то узнать о сценическом воплощении работы с холодным оружием, в них есть еще и множество теоретических моментов, связанных с дуэлями. Тут и информация об эдиктах против дуэлей, и сведения об ответственности перед законом секундантов и тех, кто приносит вызов, и примеры

того, как, не роняя чести, от вызова уклониться. Одним словом, французский комедиограф, помимо всего прочего, еще и немало сделал для популяризации фехтовального искусства и освоения его сугубо профессиональной лексики. А Летентюрье-Фраден и вовсе подчеркивает, что Мольер был едва ли не единственным драматургом XVII в., кто так много и в стольких разных пьесах говорил бы о мастерах дуэлей и фехтовании. Его современники и ближайšie последователи (даже самые плодотворные и ценимые, такие как Данкур со своими комедиями и Ф. Кино со своими трагедиями) не давали даже намека на эти темы [1, pp. 242–243].

И, наверное, последнее, что стоит отметить в разговоре о сценических дуэлях на французской сцене XVII в., это неожиданную архивную находку все того же Летентюрье-Фрадена [1, pp. 245–260]. Безусловно, в век плаща и шпаги со сцены очень много говорится о чести и ее защите, но практически не существует пьес, авторы которых сделали бы дуэль основной драматургической интригой. Летентюрье-Фраден обнаружил три подобных пьесы, ни одна из которых не переиздавалась с момента первого издания. На русский язык эти пьесы, разумеется, не переведены.

Первая из них, «Несчастливый дуэлист» («Le duelliste malheureux», 1636, трагикомедия), вышла как раз в разгар процессов, связанных с изданным Ришелье эдиктом против дуэлей. Причем автор выступает на стороне эдикта. В этой пьесе демонстрируются различные виды дуэлей, а третий акт и вовсе разворачивается в зале для фехтования, где как раз идет урок.

Вторая – «Вызов Гийо» Шевалье («Le cartel de Guillot», 1660, комедия в одном акте в стихах) – представляет дуэль уже в комическом виде, высмеивая все с ней связанное.

Наконец, третья – «Причудливая дуэль» Розимонда, актера мольеровской труппы («Leduelfantastique») – продолжала линию «буффонизации» дуэли.

Таким образом, будучи воспетыми Корнелем, Расином и их современниками, честь и право на ее защиту с оружием в руках к концу века стали восприниматься совсем иначе. Не без влияния эпохи с ее бесконечными эдиктами против дуэлей, с возможными театральными запретами на героизацию поединков, культура дуэли стала лишь поводом для смеха.

И в XVIII в. ситуация не улучшилась. Трагедия с благородными героями чем дальше, тем больше сходила с подмостков, уступая место мещанской драме. По сути, было всего три трагических автора: А. У. де Ла Мотт, П. Кребийон и Вольтер. Последние два словом интересовались куда больше, чем демонстрацией действия. А первый, хотя и восхищался Шекспиром (вот, кстати, еще одно направление для исследования – шекспировские постановки на парижских подмостках XVIII в.) и требовал вернуть действие из-за кулис на подмостки, но автором был более чем посредственным.

Но что для XVIII в. по-настоящему важно, так это открытие Консерватории в самом конце столетия. Актеров наконец-то начали целенаправленно и профессионально готовить. И вот среди обязательных к обучению предметов с первых же дней появляется и фехтование

(в том числе и верхом), правда, не столько как профессиональная дисциплина, сколько в рамках общей физической подготовки. В проекте годовых расходов Консерватории в 1783 г. в разделе «Обязанности учащихся» особо подчеркивается, что из учеников не готовят ни танцоров, ни мастеров фехтования [17, pp. 4–5]. Собственно, учащиеся так и воспринимали этот предмет на протяжении всего XIX в. – как нечто необязательное и дополнительное. Документы Консерватории пестрят докладными записками, в которых постоянно подчеркивается плохое посещение студентами занятий фехтованием [18, p. 14]. Труд преподавателей дуэльного искусства оценивается все ниже, и в конечном итоге в 1827 г. класс фехтования упраздняют. В сообщении о предлагаемых реформах образования от 27 декабря 1827 г. читаем: «Наконец, необходимость не оставлять ничего бесполезного обязывает упразднить класс фехтования, как предмет второстепенный для учащихся, занятия которым утомляют и тем самым вредят изучению других предметов» [17, p. 352].

И это за несколько лет до выхода в свет «Эрнани» Виктора Гюго и начала на французских подмостках эпохи романтизма, вернувшего на сцену и плащи, и шпаги, и дуэли. Вот тут-то и Консерватории пришлось (правда, спустя почти 15 лет) вернуть класс фехтования в образовательный процесс. А главное, во второй половине века появилось понятие мастера фехтования («*maître d'armes*») применительно к процессу постановки спектаклей. Их приглашали, как это происходит и сегодня, для постановки боев. Более того, практика эта, видимо, была настолько распространенной, что вошла даже в художественную литературу. Так, французский журналист Эмиль Андре, специализирующийся на спортивной тематике, написал роман «Кулисы и фехтовальная зала» [19], сюжет которого строится вокруг приглашения мастера фехтования в один из парижских театров, чтобы выстроить дуэльные сцены и помочь актерам освоить искусство шпаги. Но это уже другая эпоха, которая требует отдельного исследования.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Letainturier-Fradin G. Le Théâtre Héroïque*. Paris, s. a. – 592 p.
2. Конференция «Дуэли и дуэлянты на французской сцене в XVII веке» (*Duels et duellistes sur la scène française au XVIIe siècle*), Франция, Чикагский центр, Париж. Информационное письмо. URL: [https://www.fabula.org/actualites/duels-et-duellistes-sur-la-scene-francaise-au-xvii-siecle\\_80517.php](https://www.fabula.org/actualites/duels-et-duellistes-sur-la-scene-francaise-au-xvii-siecle_80517.php).
3. Программа конференции «Дуэли и дуэлянты на французской сцене в XVII веке» (*Duels et duellistes sur la scène française au XVIIe siècle*), Франция, Чикагский центр, Париж, 16 марта 2018 г.

#### REFERENCES

1. *Letainturier-Fradin G. Le Théâtre Héroïque*. Paris, s. a., 592 p.
2. *Duels et duellistes sur la scène française au XVIIe siècle* (France Chicago Center, Paris): Information. Available from: [https://www.fabula.org/actualites/duels-et-duellistes-sur-la-scene-francaise-au-xvii-siecle\\_80517.php](https://www.fabula.org/actualites/duels-et-duellistes-sur-la-scene-francaise-au-xvii-siecle_80517.php).
3. *Duels et duellistes sur la scène française au XVIIe siècle* (France Chicago Center, Paris, 16 mars 2018): Programme. Available from: <https://centerinparis.uchicago.edu/duels-et-duellistes-sur-la-scene-francaise-au-xvii-siecle>.

URL: <https://centerinparis.uchicago.edu/duels-et-duellistes-sur-la-scene-francaise-au-xviie-siecle>.

4. Новоселов В. Р. Дуэль во Франции XVI–XVII веков // Средние века. Вып. 62. М.: Наука, 2001. С. 146–165.
5. Chappuzeau S. Le Théâtre François. Paris, 1875. – 184 p.
6. Monval G. Préface // Chappuzeau S. Le Théâtre François. Paris, 1875. P. I–XVIII.
7. Registre de La Grange (1658–1685). Paris, 1876. – 358 p.
8. La Thorillière F. Premier registre de La Thorillière: (1663–1664). Paris, 1890. – 112 p.
9. Loliée F. La Comédie-française: histoire de la Maison de Molière de 1658 à 1907. Paris, 1907. – 520 p.
10. Корнель П. Рассуждения о трагедии и о способах трактовки ее согласно законам правдоподобия или необходимости (пер. В. Покровского и Е. Гречаной) // Корнель П. Пьесы. М.: Московский рабочий, 1984. С. 353–375.
11. Корнель П. Разбор «Сиды» // Корнель П. Театр: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1984. С. 299–306.
12. Корнель П. Разбор «Горация» // Корнель П. Театр: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1984. С. 372–377.
13. Mahelot L., Laurent M. La mise en scène à Paris au XVIIe siècle: mémoire de Laurent Mahelot et Michel Laurent. P., 1901. – 60 p.
14. Клейнер И. Театр Мольера. М.: ГАХН, 1927. – 160 с.
15. Despois E. Théâtre français sous Louis XIV. Paris, 1874. – 420 p.
16. Pierre C. Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administratifs. Paris, 1900. – 1032 p.
17. Мольер Ж.-Б. Мещанин во дворянстве / Пер. Н. М. Любимова // Мольер Ж. Б. Полн. собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М.: Искусство, 1987. – С. 219–293.
18. Leymarie L., Bernheim A. L'enseignement dramatique au Conservatoire. Paris, 1883. – 88 p.
19. André É. Coullisses et salles d'armes: roman d'actualité. Paris, 1882. – 252 p.
4. Novoselov V. R. *Duel' vo Frantsii XVI–XVII vekov* [A duel in France of the XVI–XVII centuries]. In: *Sredniye veka. Vyp. 62* [Middle Ages. Vol. 62]. Moscow: Nauka, 2001, pp. 146–165.
5. Chappuzeau S. *Le Théâtre François*. Paris, 1875. 184 p.
6. Monval G. Préface. In: Chappuzeau S. *Le Théâtre François*. Paris, 1875, pp. I–XVIII.
7. *Registre de La Grange (1658–1685)*. Paris, 1876. 358 p.
8. La Thorillière F. *Premier registre de La Thorillière: (1663–1664)*. Paris, 1890, 112 p.
9. Loliée F. *La Comédie-française: histoire de la Maison de Molière de 1658 à 1907*. Paris, 1907. 520 p.
10. Corneille P. *Rassuzhdeniya o tragedii i o sposobakh traktovki yeye soglasno zakonom pravdopodobiya ili neobkhodimosti* (per. V. Pokrovskogo i Y. Grechanoy). [Reasoning about tragedy and how to interpret it according to the laws of credibility or necessity (trans. by V. Pokrovsky and E. Grechana)]. In: Corneille P. *Piesy* [Plays]. Moscow: Moskovskiy rabochiy Publ., 1984, pp. 353–375.
11. Corneille P. *Razbor «Sida»* [Analysis of «Sid»]. In: Corneille P. *Teatr. V 2 t. Vol. 1* [Theatre. In 2 vol. Vol. 1]. Moscow: Iskusstvo, 1984, pp. 299–306.
12. Corneille P. *Razbor «Goratsiya»* [Analysis of «Horaces»] In: Corneille P. *Teatr. V 2 t. T. 1.* [Theatre. In 2 vol. V. 1]. Moscow: Iskusstvo, 1984, pp. 372–377.
13. Mahelot L., Laurent M. *La mise en scène à Paris au XVIIe siècle: mémoire de Laurent Mahelot et Michel Laurent*. Paris, 1901. 60 p.
14. Kleyner I. *Teatr Molyera* [Moliere Theater]. Moscow: GAHN, 1927. 160 s.
15. Despois E. *Théâtre français sous Louis XIV*. Paris, 1874. 420 p.
16. Pierre C. *Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administratifs*. Paris, 1900. 1032 p.
17. Moliere J.-B. *Meschanin vo dvoryanstve*. Per. N. M. Lyubimova [Tradesman in the nobility. Trans. N. M. Lyubimov]. In: Moliere J.-B. *Polnoye sobraniye sochineniy v 3 t. T. 3* [Complete Works in 3 vol. V. 3]. Moscow: Iskusstvo, 1987, pp. 219–293.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Иванова Анастасия Павловна – преподаватель Высшей школы сценических искусств.

E-mail: [nikastasy@gmail.com](mailto:nikastasy@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-0730-8978

Иванова А. П. Сценическое фехтование во французском театре XVII века // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 1. С. 27–39.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-27-39

18. Leymarie L., Bernheim A. L'enseignement dramatique au Conservatoire. Paris, 1883. 88 p.

19. André É. Coullisses et salles d'armes: roman d'actualité. Paris, 1882. 252 p.

#### ABOUT THE AUTHOR

Anastasia Ivanova – Lecturer of the Graduate School of Performing Arts', a non-governmental private higher education institution.

Email: [nikastasy@gmail.com](mailto:nikastasy@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-0730-8978

Ivanova A. P. Stage fencing in the French Theatre of the 17th century. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 1, pp. 27–39.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-27-39