



Дж. А. Ловино

ТРАКТАТ О ФЕХТОВАНИИ

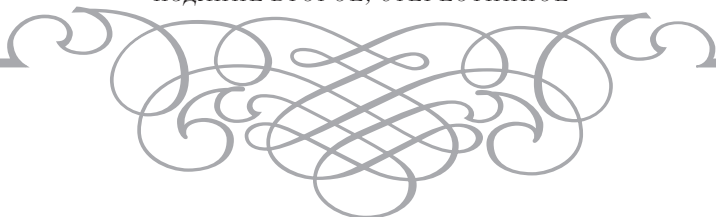
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ
О ПРАВИЛЬНОМ ИСПОЛЬЗОВАНИИ
ВСЯКОГО ОРУЖИЯ

Учебное пособие

Перевод с французского О. В. МИХНЮК

Под редакцией С. В. МИШЕНЁВА

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ, СТЕРЕОТИПНОЕ



· САНКТ-ПЕТЕРБУРГ ·
· МОСКВА ·
· КРАСНОДАР ·

УДК 796.86
ББК 75.716

Л 68 Ловино Дж. А. Трактат о фехтовании. Теоретические и практические сведения о правильном использовании всякого оружия : учебное пособие / Дж. А. Ловино; пер. с фр. О. В. Михнюк ; вступительная статья, редакция С. В. Мишенёва. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2020. — 252 с. : ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-6428-9 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-1118-8 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Джован Антонио Ловино не оставил бы никаких следов в истории, если бы он не написал трактат о фехтовании, предложенный королю Франции Генриху III примерно в 1580 г. Рукопись трактата в настоящее время сохранилась в Национальной библиотеке Франции. Настоящее пособие — первое полное издание, переведенное на русский язык.

Пособие адресовано учащимся и преподавателям театральных вузов, а также всем, кто занимается этим искусством.

ББК 75.716

Л 68 Lovino G. A. Treatise on fencing. Theory and practice of a correct employment of all the sorts of weapons : textbook / G. A. Lovino ; translation from French by O. V. Mikhniuk ; foreword and editing by S. V. Mishenyov. — 2nd edition, ster. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2020. — 252 pages: ill. — (University textbooks. Books on specialized subjects). — Text : direct.

Giovan Antonio Lovino would not have left any trace in history if he had not written a treatise on fencing, proposed to King Henry III of France around 1580. The manuscript of the treatise is now preserved in the National Library of France. This textbook is the first full edition, translated into Russian.

The textbook is addressed to students and teachers of theatre high schools, as well as to all who are engaged in this art.

Рисунок на обложке — *Анастасия СМЕРНОВА*

Обложка *А. Ю. ЛАПШИН*

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2020

© О. В. Михнюк, перевод, 2020

© С. В. Мишенёв, вступительная статья, редакция, 2020

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2020



«Профессия эта еще не вышла из юного возраста»

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

На сегодняшний день интерес к фехтованию вообще и к историческому фехтованию, в частности, можно сказать, переживает своеобразный ренессанс. Появление интереса к наследию европейской боевой культуры можно было наблюдать чуть более ста лет назад, когда энтузиасты исторического фехтования стали переиздавать старинные трактаты, писать собственные труды и преподавать боевые искусства с использованием старинного оружия. Одним из главных подвижников такого направления стал фехтмейстер и историк Эгертон Каствл, программный труд которого «Школы и мастера фехтования» был издан на русском языке и стал практически единственным печатным источником по истории фехтования эпохи Возрождения.

Современный массовый интерес к историческому фехтованию вновь проявился в странах Западной Европы в 80-е годы прошлого века, а спустя десятилетие захватил и Россию. В результате многочисленные старинные фехтовальные трактаты обрели вторую жизнь — были переведены на различные языки и переизданы. Это — в Западной Европе.

В России же, несмотря на очевидную популярность темы, показатели по переизданиям явно отстают. По большому счету, за последнее десятилетие в нашей стране были изданы лишь несколько старинных трактатов, и все — силами энтузиастов и очень маленькими тиражами.

В этом смысле русскоязычное переиздание трактата Джована Антонио Ловино отчасти восполняет явную информационную лагуну и, возможно, станет началом большой работы в этом направлении.

Но вернемся к настоящему изданию.

Информации об авторе трактата — Джоване Антонио Ловино — мы имеем очень мало. И практически все, что можно сказать об этом человеке и его книге, уже сделал французский специалист Лионель Ловерне. Более того, он

сообщил больше, чем можно было бы знать, проведя очень остроумное детективное расследование пропавшей иллюстрации.

Другое дело — школа Ловино. Ее место в истории ренессансного фехтования вообще, ее анализ с точки зрения техники и тактики, некоторые открытые вопросы терминологии остались за пределами исследования Лаверне, что дает нам возможность посвятить трактату еще несколько страниц.

Первое впечатление о трактате Ловино мы получаем от великолепных цветных иллюстраций, которые дают представление об общей стилистике этой школы. Лаверне особо подчеркивает натуралистичность изображений, сравнивая их с рисунками из трактатов Капо Ферро (1610) и Фабриса (1606). Находя, что рисунки у Капо Ферро недостаточно пропорциональны, а некоторые позиции Фабриса вообще физически не исполнимы, Лаверне делает вывод о том, что иллюстрации в трактате Ловино сделаны с натуры, подчеркивает устойчивость и некоторую статичность позиций и даже сожалеет о чрезмерном натурализме, который не позволил художнику в полной мере передать динамику фехтовального поединка.

Попробуем пойти дальше наблюдений французского исследователя и постараемся сравнить иллюстрации предложенных трактатов с точки зрения техники фехтования и, возможно, ее эволюции, так как работу Ловино отделяет от Капо Ферро и Фабриса более четверти века.

Итак, первое и, пожалуй, главное отличие в сравниваемых изображениях — работа ног. В трактате Ловино этой работы, можно сказать, не видно. Во время выполнения тех или иных приемов бойцы стоят в хороших, уравновешенных боевых стойках, с согнутыми коленями и различными интервалами между каблуками и, собственно, все. В сравнении с Капо Ферро и Фабрисом ноги Ловино не выдерживают никакой критики. При изучении выпадов, скручиваний, вольт, переносов веса тела с ноги на ногу у мастеров начала следующего (после Ловино) столетия невольно вспоминается высказывание легендарного японского фехтовальщика Миямото Мусаси: «мастера видно по ногам».

Значит ли это, что Ловино принадлежит к более архаичной школе и что его трактат был создан в эпоху, когда новые техники движений были еще не разработаны? Чтобы проверить эту мысль, необходимо сравнить учебник Ловино с книгами его предшественников.

Действительно, в целом, техника ног (и, в более узком смысле, техника передвижений, за исключением деталей) у Ловино напоминает многие ранние работы — в частности, школы Ди Грасси (1570) и легендарного Ахило Мароццо (1536). И вообще, отсутствие экстремальных выпадов и скручиваний, не слишком широкая постановка с распределением массы тела равномерно или с акцентом на впередистоящую ногу свойственны большинству школ более раннего фехтования. Условно можно назвать такую тенденцию средневековой.

Однако было бы ошибкой предположить, что выпады и им подобные движения изобрели лишь в начале XVII века и Ловино их просто не знал. Лучшее

свидетельство этому — учебник земляка Ловино, миланца Камилло Агриппы, иллюстрированного великолепными гравюрами Якопо ди Страда. Впервые изданный в 1553 году (за 27 лет до Ловино), трактат Агриппы представляет мощную, прогрессивную школу, наполненную характерными для развитого ренессансного фехтования движениями и позициями и целым рядом новшеств.

Мог ли Ловино не знать школу Агриппы и его трактат? Учитывая географическую и хронологическую близость этих двух мастеров — вряд ли. И тем не менее, школа Ловино выглядит довольно простой в сравнении как с более поздними, так и более ранними работами.

Простой, но не примитивной. Для дальнейшего понимания Ловино обратимся к тексту.

С самого начала автор заявляет о новаторстве своей школы и достаточно резко противопоставляет ее другим, известным и опубликованным прежде. Обращаясь к французскому королю Генриху III, Ловино стремится обозначить собственное новаторство с самой первой страницы текста, заявляя, что разработал наиболее эффективный и единственно правильный способ извлечения оружия из ножен — стоя левой ногой к противнику.

Кстати, запомним эту маленькую деталь. Мы еще вернемся к ней в конце нашей истории.

Чуть позже, в небольшом разделе, посвященном фехтованию против левшей, Ловино вновь противопоставляет свою школу общепринятым правилам: «...распространенное мнение, которое уже стало общим местом, гласит, что желательно держать шпагу левши скорее снаружи, чем внутри. Это совершенная бессмыслица».

Наконец, в конце книги он упоминает некое сопроводительное письмо, в котором выказывал намерение написать новый трактат. И в этом трактате Ловино планировал опровергнуть все существующие школы фехтования: «я думал создать книгу, в которой с помощью рисунков будут представлены все позиции, какие в ходу у французов, испанцев, португальцев, римлян, неаполитанцев, флорентийцев, болонцев, феррарцев, мантуанцев, савойцев, моденцев. Я стану рассуждать в ней об основных принципах их фехтования и о резонах, которые к ним привели, выставяя против их доводов свои: возражая на их суждения так, как если бы я их парировал».

Нам остается только пожалеть, что эта многообещающая работа так и не была создана, повторив слова, которые сам маэстро вложил в уста своего покровителя, синьора Арлуно: «Это труд единственный в своем роде и весьма достойный; предприятие, какого еще не бывало». Но вернемся к школе Ловино.

Обозначив собственное новаторство, Ловино отвлекается от погони за пальмой первенства и достаточно подробно начинает излагать свою школу. В частности, выясняется, что, несмотря на довольно схематичное изображение, его школа уделяет работе ног достаточно внимание. «Нельзя действовать шпагой, не делая шагов», — пишет Ловино, тем самым превосходя даже современные требования к маневрированию во время боя. «Нет никаких сомне-

ний, что Велисарий получил удар от Константина, ибо он не пошевелился, не сделал ни шагу», — подчеркивает он. Однако репертуар таких движений не велик, и все они предельно просты. Простота и, можно сказать, естественность движений, кажущаяся несколько архаичной после выхода в свет трактата Агриппы (1553), — одна из характерных черт школы Ловино, но об этом чуть позже.

Еще одним архаичным признаком выглядит значительное количество рубящих ударов, которым Ловино уделяет заметное внимание. В это время в фехтовании все большее значение начинает иметь атака уколom. Сторонники этой концепции не отказываются вовсе от рубящих атак, но отводят им самое незначительное место в фехтовании. Это изменение атакующих предпочтений непосредственно видно в книге самого Ловино, который не просто приводит многочисленные примеры рубящих атак, но и привычно полемизирует с воображаемыми оппонентами: «Затем тех, кто хулит рубящие удары, я бы попросил уточнить, что именно они о них слышали, по какому поводу и на каких основаниях их отрицают. Я бы хотел знать резоны выступать против. Речь идет не о движениях, их имитирующих, а о критике рубящих ударов как таковых. Но я бы не хотел оставлять за ними суждение об этих вещах, до такой степени их мнение мне представляется ложным».

Констатируя необходимость рубящих ударов, Ловино оперирует не только вопросами их боевой целесообразности, но и конструкцией самой ренессансной рапиры, которая имеет не только острие, но и два лезвия, которые, очевидно, появились на оружии не просто так. Забегая вперед, можно отметить, что вскоре широкое распространение получили клинки с выраженной колющей функцией и совершенно рудиментарными лезвиями. Но на момент написания работы Ловино рапира действительно оставалась многофункциональной.

Неоднократно в тексте Ловино встречается описание финтов — обманных действий, имеющих целью раскрыть противника, заставив его поставить ошибочную защиту. Финты, описываемые Ловино, используются в сочетании как с колющими, так и с рубящими ударами. При этом автор дает вполне современные рекомендации по правильному противодействию финтам, основанному на дифференцированном реагировании: «Фульвий вернулся в исходную высокую стойку и начал изображать то колющие, то рубящие удары, чтобы сбить противника с темпа и наверняка пронзить его шпагой. Но Флавий разгадал замысел противника и упорно держался в стойке, не поверив ни единому финту, как любой, кто знает, что у финта нет иного назначения, кроме как раскрыть противника, чтобы вернее его поразить». Или: «Кассий держится против финтов соперника спокойно и твердо. Он знает, что обманный удар — не то же самое, что настоящий, но лишь открывает ему дверь».

Наконец, в арсенале приемов Ловино появляется элемент, который является ключевым во всей его школе. Автор использует для него термин «тру-

вада» и подчеркивает: «Найти чужую шпагу — это нерв, главное основание всей науки об оружии».

На труваде стоит остановиться подробнее.

В большинстве описаний мы видим вполне современный фехтовальный прием, известный под названием «захват». Причем захват «острый», с направлением острия собственного клинка в тело противника. Поэтому именно этот термин был использован при переводе трактата. Однако стоит уточнить, что трувада Ловино все-таки несколько более широкое понятие.

Так, в шестой главе (Фульвий против Флавия) трувада выглядит как батман (удар по оружию противника): «Захватив (выполнив труваду) шпагу Флавия, он ударил по ней и собрался нанести удар справа по голове». Это первый, но не единичный пример: Возможно, захват-трувада выполнялся как предварительное ложное, отвлекающее действие для последующего резкого и внезапного батмана.

Иногда трувада представляет собой просто соединение клинков и, кажется, не претендует на какое бы то ни было силовое преимущество: «Серторий, следуя законам фехтовального искусства, выполняет захват (труваду) с целью удерживать свою шпагу в постоянной связке с клинком противника».

Действительно, внимательно изучая текст, можно заметить, что Ловино далеко не всегда борется за овладение соединением и не слишком стремится противопоставить свою сильную часть слабой части клинка противника: «Обладающий большей силой Марций успокаивается и теперь старается выполнить захват (труваду) в сильной части шпаги противника». Похоже, что такого типа захват нужен всего лишь для тактильного контроля вражеского оружия: Марций не атакует, а ждет, что будет делать его противник.

При этом нельзя утверждать, что законы овладения соединением и понятия о частях клинков были неизвестны Ловино (хотя именно так можно подумать, если судить о школе Ловино по одним иллюстрациям). В некоторых местах он прямо пишет о необходимости борьбы соединений: «...если бы он продвинул шпагу вперед, он подставил бы свою сильную часть под слабую часть клинка Сергия и сам бы его захватил».

Также есть место, где Ловино связывает труваду и время: «Клавдий, будучи оскорбленным, нападает на Нерона и захватывает его шпагу за серединой клинка. Нерон стоит твердо, и хотя мог бы противодействовать, не препятствует труваде. Ему хорошо известно, что захват позволяет выиграть время, дабы поразить противника».

Наконец, наивысшее мастерство Ловино видит в непрерывной борьбе соединений, которой, в принципе, может закончиться весь поединок. Такая ситуация изображена в дуэли Пуллиона и Ворена, которые некоторое время обменивались преимуществами соединений, не разъединяя клинков, после чего секунданты, пораженные их мастерством, развели дуэлянтов.

Иногда трувада выглядит и как защита, а зачастую ее применение можно видеть и против рубящих ударов.

Поскольку Ловино утверждает, что «...шпага содержит в себе основные принципы всех видов оружия», то и трувада запросто выходит за границы рапирного арсенала. Один из примеров — двуручный меч эспадон: «он подступает издалека и захватывает (совершает труваду) меч Вольпиана в середине».

Также уместна оказывается трувада и в технике копейного боя: «Гай меняет руку на копьё и направляет половинную длину копья внутрь, чтобы захватить оружие Красса. Тот тем же способом выставляет половинное копьё против захвата Гая. Он отлично знает, что может сделать Гай. Оказавшись во взаимной труваде, оба со знанием дела противостоят друг другу, желая выиграть время для атаки».

В качестве основного средства противодействия труваде Ловино предлагает осуществлять переводы (в русскоязычном тексте — качания) из стороны в сторону, препятствующие эффективному входу в соединение.

Однако и в переводах Ловино видит слабые места, формулируя условия, как бы мы сейчас сказали, для позиционно-выжидательной доктрины: «Тогда Клавдий решает отказаться от перевода шпаги. Он хорошо знает, что преимущество ловкому фехтовальщику дает скорее перевод шпаги противником, нежели его собственный».

В конце концов, Ловино выводит заключение, свойственное всем мастерам боевых искусств, и призывает «использовать гибкость против силы».

Но что делает трактат Ловино действительно новаторским, так это позиция по отношению к темпам. В это время в искусстве фехтования доминировала так называемая концепция «Un tempo», предполагающая (в базовом, упрощенном понимании) поражение противника одним безупречно точным и своевременным ходом. Таким ходом могла быть собственная атака, исполненная внезапно и с хорошим выбором времени и дистанции, а также контратака, выполняемая во время атакующего действия противника. В последнем случае основным механизмом безопасности бойца становились оппозиции клинком, вторым предметом или невооруженной рукой, или различные уклонения.

Нельзя сказать, что защиты в чистом виде были неизвестны мастерам Ренессанса. Однако их применение в большинстве случаев носило вспомогательный характер. Защита с последующим ответом и следующая за этим потенциально бесконечная цепочка защитно-ответных действий (парад-рипост) стали основным признаком барокко в фехтовании, что было обозначено итальянскими мастерами как концепция «Due tempo». Наиболее полно эта концепция раскрылась только к концу XVII века. Однако Ловино в первой же своей дуэли (Ганнибал против Сципиона) дает описание многотемповой фразы.

Резюмируя беглый анализ трактата Ловино, нужно признать, что перед нами интересная, полноценная система, имеющая все признаки прогрессивной школы фехтования высокого уровня. В арсенале Ловино присутствует некий единый принцип работы с оружием, тонкое тактильное реагирование, борьба инициатив, понимание доктрин, дифференцированное реагирование,

умение использовать ошибки и, в более широком смысле, вообще движения противника, работа в соединениях, многотемповые фразы, эффект предвосхищения и т. п.

Однако, как уже было отмечено, в целом, техника Ловино очень (если не сказать — слишком) проста. По сравнению со школами уже упомянутых Агриппы (до), Фабриса и Капо Ферро (после), а также некоторых других авторов, боевая стойка, передвижения и атаки Ловино выглядят довольно примитивно. На это же обращает внимание и Лионель Ловерне: «Ловино представляет фехтование, которое ближе к „примитивной“ рапире».

Более того, простой оказывается не только школа, но и стиль написания. По крайней мере, сам маэстро это неоднократно подчеркивает. В тексте Ловино рефреном повторяется мысль о простоте изложения, которую он сознательно использовал, в отличие от всех прочих авторов: «Я убрал из него все излишества, насколько это представлялось возможным, стараясь показать лишь твердые, несомненные, истинные основы фехтовального искусства, и потому опустил разные виды стоек и их названия, а также некоторые удары».

«...я решил не утруждать Вас, не приводить Ваш ум к пресыщению».

«Я мог бы привести множество других соображений, но мне хотелось бы касаться в моих писаниях только существенных и необходимых пунктов».

«Это все, что я хотел сказать, избегая длиннот».

Складывается впечатление, что автор сознательно упростил как технику современного ему итальянского фехтования, так и манеру своего письма. Цель такого упрощения может быть только одна — сделать данную школу фехтования более доступной.

Только вот какой в этом может быть смысл и для кого эта школа должна была стать доступной?

Возможно, ответ на этот вопрос прояснится, если вспомнить, кому Ловино посвятил свое произведение.

Генрих III, король французский, был адресатом этой работы, а заодно сопроводительного письма, которое не сохранилось. Однако и без письма ясно, что Ловино искал покровительства могущественного владыки, рассчитывая на публикацию рукописи, компенсацию расходов по ее созданию, финансирование новой книги и, возможно, устройства в качестве придворного фехтмейстера при французском дворе.

Не исключено, что именно с подобной далеко идущей программой Ловино создавал собственную школу, доступную для понимания французам, которые все еще оставались прилежными учениками итальянцев, выписывая к себе итальянских фехтмейстеров и отправляясь в путешествия ради посещения итальянских фехтовальных школ. «Мы едем в Италию, чтобы научиться фехтованию», — пишет Мишель де Монтень примерно в том же году, в котором Ловино завершил свою работу. И итальянские мастера продолжали смотреть на своих французских учеников свысока, искренне полагая, что для того, чтобы освоить искусство фехтования, нужно быть итальянцем.

То есть, французам, по их природе, недоступна итальянская наука оружия. Не так ли думал Джованн Антонио Ловино, разрабатывая упрощенную версию итальянского фехтования и излагая ее простым языком, «избегая длиннот»?

Надо сказать, что идея создания такой фехтовальной «вульгаты» может оказаться вполне правильной. Во всяком случае, подобный положительный пример в истории существует. 250 лет спустя в России первый профессор фехтования Иван Ефимович Сивербрик провел аналогичную работу. На этот раз объектом национальной адаптации стала как раз классическая французская школа. Сивербрик упростил сложный французский канон, сократил длину выпада, добавил некоторые универсальные элементы в технику колющего и рубящего оружия и разработал собственную методику.

Опыт Ивана Ефимовича оказался успешным. Профессор пользовался большим авторитетом, преподавал свое искусство в нескольких учебных заведениях, давал частные уроки членам царской фамилии, в том числе будущему императору Александру II.

А вот у Джованн Антонио отношения с французской королевской фамилией так и не сложились. С большой долей вероятности, покровитель Ловино, синьор Луиджи Арлуно, сумел передать и рукопись (во всяком случае, в королевскую библиотеку она попала), и сопроводительное письмо королю. Однако Генрих III не проявил достаточного интереса к работе итальянского маэстро, и Ловино так и остался в Италии, не получив ни венценосного ученика, ни заветной публикации.

Нам же, любителям истории фехтования, в наследство от этого небольшого (в масштабах всей истории нашего искусства) эпизода, достался уникальный трактат, тем более ценный, что в эпоху Ренессанса он так и не был опубликован.

Расследование

Завершив работу над этой статьей, я почувствовал, что один из вопросов, которые задает нам трактат Ловино, явно остался неразрешенным. А именно — вопрос, почему же Генрих III так и не принял ко двору явно талантливого, опытного мастера.

К сожалению, никаких документов, дающих ответ, мы не имеем. Однако почему бы нам, следуя примеру Лионеля Ловерне, пустившегося на поиски похищенной страницы № 44, не предпринять собственное расследование?

Итак, зададимся вопросом: как обстояли дела в мире французского фехтования в 70–80-е годы XVI века?

Надо отметить, что для Франции именно эти десятилетия стали переломными в вопросе появления собственной национальной школы фехтования вообще. До этого пальму первенства держали представители итальянских школ. Итальянские же мастера, как уже было сказано, преподавали свое искусство и французам, в том числе — Генриху III и его старшему брату Карлу IX, предшественнику Генриха на троне. Однако безоговорочная доминанта итальянских

школ переставала устраивать Францию, и многие мастера стремились найти собственный национальный путь развития. Вероятно, подобные настроения не были чужды и Карлу IX, который сам был хорошим фехтовальщиком и достаточно активно интересовался этим вопросом. Во всяком случае, именно он санкционировал создание французской Академии учителей фехтования при Королевской Академии, которая была открыта в декабре 1567 года. В состав Академии входили двадцать членов, шесть из которых были наиболее почетными.

Таким образом, с конца 60-х годов XVI века во Франции начинает активно формироваться некое фехтовальное самосознание, с присущими такому явлению патриотическими амбициями. Это означает, что принятие новой итальянской школы фехтования, пускай даже (или тем более!) разработанной специально для французского потребителя, выглядело бы не патриотично.

Иначе говоря, Ловино опоздал лет на двадцать.

Возможно, такая аргументация выглядит недостаточной. Но в нашем деле она не единственная!

А потому, продолжим наше расследование.

Одним из шести почетных членов Королевской Академии Фехтования был уважаемый провансальский дворянин, учитель фехтования Анри де Сан Дидье. Именно он в 1573 году опубликовал трактат по фехтованию, который стал первым французским учебником фехтования.

Надо сказать, что в трактате Сан Дидье не было, с позволения сказать, ничего французского. Во всяком случае, ничего из того, что в дальнейшем определило понятие «французская школа». Многие специалисты, начиная с Эжертон Кастля, видят в работе Сан Дидье лишь компиляцию из старых итальянских и испанских школ. Трактат Сан Дидье напоминает одновременно одну из глав трактата Ди Грасси, несет в себе признаки болонского фехтования Агриппы, в работе ног можно увидеть испанские мотивы... Однако даже соглашаясь со всеми перечисленными признаками, надо отметить, что Сан Дидье, несомненно, был новатором. Хотя бы потому, что его учебник с громким названием «Первая книга трактата о секретах владения одной шпагой» стал, вероятно, первым в мире, в котором констатируется полная самодостаточность шпаги. Фехтовальщики Сан Дидье (изображенные в книге «лейтенант» и «прево») принципиально обходятся без кинжала, щита, плаща или второй шпаги.

Кроме этого — довольно формального — признака новаторства, Сан Дидье ввел еще целый ряд технических новшеств и идей, которые, впрочем, выходят за пределы данного расследования. Тем не менее, подчеркнем, что французский мастер был действительно опытным, понимающим специалистом, который ориентировался в ситуации, разбирался в существующих актуальных школах, имел возможность в течение многих лет проверять и совершенствовать свое искусство практикой и совершенно заслуженно стал одним из шести самых почетных членов французской фехтовальной Академии.

А заодно и приблизился ко двору. Тут надо отметить, что Сан Дидье, так же как и Ловино, посвятил свой труд французскому королю. Только не

Генриху III, а его старшему брату и предшественнику на троне, Карлу IX. Венценосец благосклонно принял работу Сан Дидье, и с этого времени маэстро стал непререкаемым авторитетом в мире французского фехтования.

Несмотря на то, что Карл IX умер спустя год после издания трактата об одной шпаге, авторитет Сан Дидье не упал, и он продолжал оставаться единственным автором единственного французского учебника фехтования.

Так вот, спустя семь лет после триумфального издания Сан Дидье продолжает заседать в Академии, пользуется авторитетом при дворе, и в это время синьор Арлуно привозит Генриху III трактат итальянского автора.

Наверное, Карл IX сам бы рассмотрел работу и принял решение, но ныне царствующий король Генрих, видимо, не был таким любителем фехтования, как старший брат. И поэтому для консультации он вполне мог призвать всеми признанного местного специалиста. А им был именно Сан Дидье.

Генрих приглашает национального героя ко двору и показывает ему итальянский трактат...

Что же видит Сан Дидье?

На первых же страницах рукописи Ловино заявляет о собственной исключительности, сходу приводя в пример способ извлечения шпаги из ножен (тот самый, с левой ногой впереди), который он разработал и который является единственно правильным.

Сан Дидье не мог не обратить внимания на это заявление! Потому что еще семь лет назад он прописал в своей работе технологию, при которой оружие извлекается из ножен при фронтальном обращении к противнику с последующим отшагиванием правой ногой назад! То есть, в целом, мысли Ловино и Сан Дидье здесь совпали. И вряд ли французскому мастеру понравился подтекст Ловино, намекающий на его авторство в этом небольшом элементе.

Тем более что в школе Ловино левостороннее извлечение шпаги так и осталось лишь элементом. А вот Сан Дидье пошел дальше и превратил левостороннюю позицию в боевую стойку — беспрецедентный подход к фехтованию одной шпагой. Беспрецедентный, но далеко не беспочвенный!

Формируя стиль фехтования, при котором вооруженная рука оказывается дальше от противника, Сан Дидье развивает собственную концепцию боя. Его приемы сосредоточены на идее фехтования вне соединения, его стойка нацелена на то, чтобы противник не мог осуществить захват клинка и благодаря этому получить силовое преимущество или тактильный контроль.

Вчитываясь далее в трактат Ловино, Сан Дидье обнаруживает, что итальянский специалист провозглашает совершенно иной подход к работе с оружием. Ведь ключевой элемент всей школы Ловино — трувада! Захват, на котором построено практически все. Ловино буквально настаивает на этом: «Найти чужую шпагу — это нерв, главное основание всей науки об оружии».

Сопоставив свою школу и школу итальянца, Сан Дидье не только ясно видит их принципиальные различия, но и делает вывод о недостаточной компетенции своего коллеги и неактуальности его школы.

Теоретически Сан Дидье прав. Его школа основана на идее ухода от захватов, которая технически реализована левосторонней стойкой. И в этой теории Ловино, который подразумевает, что все противники будут стоять к нему правым боком, со всей очевидностью, проигрывает.

Это в теории, а что на практике? Здесь мы вынуждены прервать свое расследование, потому что фантазии на тему мастерского поединка Ловино и Сан Дидье совершенно уведут нас от реальности в сторону откровенного художественного вымысла.

А это уже совсем другая история.

Пока же остановимся на предположении, что Сан Дидье, с присущей ему основательностью и компетентностью, предстал перед адресатом трактата Генрихом III и раскритиковал труд Ловино. И возможно, именно это, помноженное на патриотические настроения французского фехтовального самознания, поставило точку в придворной карьере итальянского мастера.

Сегодня трактат Джована Антонио Ловино является уникальным памятником фехтовальной культуры, который способен рассказать не только об итальянской школе конца XVI века, но и о становлении ведущих национальных школ, о захватывающей конкурентной борьбе и об удивительном времени, когда искусство фехтования, еще крайне далекое от поздних канонических форм общеевропейской классики, оставалось великой тайной и пребывало в постоянном поиске истины.

Это было время, когда средневековое оружие и, вслед за ним, средневековые школы фехтования уже утратили актуальность, а новые еще только начинали формироваться, приобретая зачастую совершенно удивительные формы, большинство из которых у сегодняшних мастеров клинка вызывает лишь один вопрос: как это вообще может работать?

Это было время романтических поисков секретных и абсолютных ударов, которые, по замыслу фехтовальных теоретиков, должны были неминуемо обеспечивать победу любому посвященному в сию великую тайну бойцу.

Это было время, когда искусство фехтования сопровождало по жизни не только воинов, но и великих деятелей человеческой культуры, таких, как Альбрехт Дюрер, Леонардо да Винчи, Рафаэль Санти, Микеланджело да Караваджо, Бенвенуто Челлини.

Это было время первых. И одним из таких первых был миланец Джован Антонио Ловино, который, словно бы видя всю историю своего искусства со стороны, сумел сказать о фехтовании своего века: «профессия эта еще не вышла из юного возраста».

С. В. Мишенёв

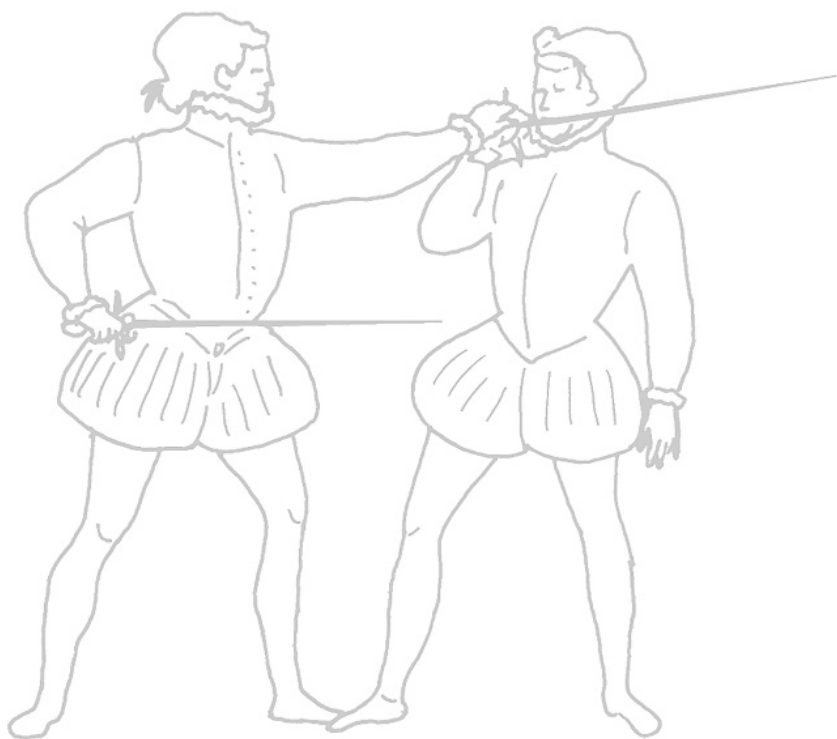




ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ
СВЕДЕНИЯ О ПРАВИЛЬНОМ
ИСПОЛЬЗОВАНИИ ВСЯКОГО ОРУЖИЯ

Предисловие и комментарии
Лионеля Ловерне







«БЛАЖЕН ЕДИНСТВЕННЫЙ КОРОЛЬ, КОТОРОМУ ДОВЕЛОСЬ ПРОЧЕСТЬ СЕЙ ВЕЛИКИЙ ТРУД»

Прошло уже почти четыре века с тех пор, как Джованн Антонио Ловино, знаменитый миланский мастер, преподнес Генриху III, королю Франции, великолепный манускрипт, повествующий об искусстве фехтования и снабженный 68 иллюстрациями.

Первое его издание находилось в королевском кабинете вплоть до 1729 года, когда его забрали в королевскую библиотеку, а ныне оно хранится во Французской Национальной библиотеке. До публикации в 1909 году произведение это оставалось малоизвестным, за исключением разве что прекрасных иллюстраций. И даже издание начала XX века содержит лишь небольшой фрагмент текста, каких-то 15 % от оригинала, оно весьма избирательно, пунктирно, в нем не видно заботы о связности. Таким образом, сочинение Ловино выглядело незаконченным и вызывало у читателей мало интереса.

Произведение Ловино, таким образом, оценили неверно, ибо речь здесь не о «прекрасной книге», но о настоящем исследовании, посвященном искусству фехтования и нуждающемся в реабилитации. Несомненно, манера изложения в этом тексте опрокидывает представления о фехтовании былых времен, которое сложилось в конце XIX — начале XX века. Тогда господствовал финалистский взгляд на фехтование: история — это всего лишь опыт, который, стремясь к совершенству, наконец, описал в своем труде Эгертон Кастл¹. И множество трактатов, даже сочинение Жерара Тибо из Антверпена, рассматривались как плод тератологических экспериментов.

¹ Речь идет книге Кастла «Школы и мастера фехтования», где описывается история фехтования как путь непрерывного совершенствования с вершиной, приходящей на конец XIX века.

Странная, однако, концепция, если припомнить, что на протяжении долгого времени ставкой в состязании фехтовальщиков была жизнь. Невозможно представить, чтобы эти мэтры и прочие авторы-бретеры, требуя постоянно нового и совершенного, могли так заблуждаться! Историческая ирония состоит в том, что эта концепция XIX века, должно быть, уже в тысячный раз воплотила в себе иллюзию любой эпохи, что она чего-то «достигла», нашла совершенную форму, тогда как... форма эта — только точный ответ одному лишь своему времени.

Сегодня, столетие спустя, в век, когда фехтование для нас — не более чем устарелое воинское искусство, разум наконец торжествует: искусство владения оружием в былые времена изучается систематически, его оценивают заново, воссоздавая во всех деталях. Этот поворот совершился чуть более десятка лет назад, и новое направление получило название «историческое фехтование» или «Европейские исторические боевые искусства». Оно базируется как раз на изучении исторических источников, документов эпохи. Этот метод, в частности, позволяет оценить средневековое искусство фехтования по достоинству, как невероятно отточенное технически, изощренное и грозное.

Письменные источники играют важную роль в воссоздании фехтования минувших эпох. Это что-то вроде теней, которые прошлое отбрасывает на стены пещеры настоящего. Мы должны прочесть эти знаки.

Трактат Джована Антонио Ловино, безусловно, не самое значительное творение своего века (это лишь авторский набросок), но это порождение чарующего XVI столетия! Его изучение весьма способствует пониманию фехтовального искусства Ренессанса во всем его многообразии. Чтобы завершить рассуждение взглядом в будущее, заметим, что мы надеемся: трактат Ловино, созданный в переходный период, приблизит нас к ренессансному фехтованию и формам, которые ему наследовали. А углубление знаний о состоянии этого искусства в различные эпохи позволит однажды перейти от синхронического анализа (изучение отдельного периода) к диахроническому, в духе Эгертона Кастла, но менее телеологичному.



СВЕДЕНИЯ О РУКОПИСИ

Трактат Джована Антонио Ловино о фехтовании — уникальный манускрипт, хранящийся в Национальной библиотеке Франции в разделе рукописей под шифром «Итальянская рукопись № 959» (MS italien 959). Он был посвящен и поднесен в дар Генриху III, королю Франции и Польши, и потому датируется 1580 годом, так как царствование адресата продолжалось с 1574 по 1589 гг.

Библиографии Желли и Тима упоминают о существовании двух трактатов: «Opera intorno alla pratica e theorica del bene adoperare tutte le sorti di arme; ovvero la scienza dell'arme» и «Sull'arte di ben maneggiare la spada. Dedicata a Enrico III». Но кажется вероятным, что речь идет о единственном трактате, который авторы предшествующих эпох называли разными именами. Мы, со своей стороны, выбрали для заглавия фразу из посвящения, где излагается замысел автора: «Prattica e theorica del bene [...] adoperare [...] tutte le sorti di arme».

Описание рукописи

Анри Омон, хранитель рукописей во Французской Национальной библиотеке, в начале XX века приложил к сокращенному изданию 1909 года описание манускрипта: «Пергаментная книга в 78 листов, размером 255 на 200 мм, переплетенная в XVII веке в красный сафьян. В XVIII веке записана под номером 7734,3 в Королевской библиотеке, впоследствии добавлена под номером 696 к итальянским фондам».

Текст записан тщательно, очень ровно, черными чернилами, с использованием канцелярской скорописи; в нем около 33 тысяч слов. Качество каллиграфии доказывает, что это работа профессионала, настоящего «писца».

Листы двусторонние, украшены миниатюрами.

Tiberio per prouare a Cesario con una spada sola: che ch'ò ha fatto da mal Cavaliero d'offen-
derlo, con soverchieria: si conduffe con lui, in campo chiuso. Doue entrato egli si fermò in
guardia di fuora: & Cesario dall'altro canto, in guardia di dentro, amendue ben fermati, & politi.
Tiberio Attore, entra di subito con una entrata di punta al petto nimico; per difesa della quale, Cesa-
rio si uolta presto di vita, & porta alquanto in dietro la spalla stanca: & giustandosi con la spada:
da quella punta sicuramente si difese.

Образец каллиграфии текста

Структура рукописи

Первая страница рукописи содержит посвящение Генриху III, оборотная сторона белая. Далее рукопись разделяется на две части.

Первая часть состоит из описания шестидесяти шести поединков с комментариями, советами и прекрасными цветными рисунками в золотых рамках. Ручная пометка XIX века свидетельствует о наличии одного дефекта: «13 декабря 1882 года засвидетельствовано отсутствие иллюстрации XXXIV». За каждым рисунком следует пояснительный текст, размещенный внизу и продолжающийся на другой стороне листа.

Во второй части помещен диалог между автором, мэтром Ловино, и сиром Луиджи Арлуно, который, как полагают, должен был передать книгу августейшему адресату. Она занимает восемь страниц и содержит важные технические уточнения.

Между двумя частями расположено оглавление в две страницы, две страницы за ним — чистые. Заканчивается трактат двумя сонетами на двух страницах. Видно, что страницы, следующие за описанием поединков, пронумерованы арабскими цифрами: с 67 (начало оглавления) по 77 (сонеты, также отмеченные римскими цифрами). Предполагается, что арабскую нумерацию добавили позже, в сравнительно недавнее время.

Текст, вероятно, дописали уже после иллюстраций.

Трактат написан на итальянском языке. Генрих III, сын итальянки, выучил этот язык в юном возрасте.

Иллюстрации

Шестьдесят шесть рисунков располагаются перед каждым описанием поединка. Это картинки размером около 16 × 11 см. Они заключены в золотые рамки толщиной 4 мм.

Вверху слева на каждой картинке указан номер поединка, а имя каждого участника за редкими исключениями располагается внутри рамки внизу; упомянута также его роль: Рео (обидчик) или Атторе (оскорбленный).

Представленные персонажи, как следует из их имен, происходят из античности (см. Указатель персонажей). Одеты они похожим образом в соответствии с модой 1570–1580 гг. На них бархатные шляпы с перьями, огромные брыжи по тогдашней моде, приталенные камзолы, мягкие штаны с узкой нижней частью. Цвета яркие, ткани богатые. Некоторые из них безусы, другие носят усы и бороды.

Нет никакого пейзажа или других украшений, только земля с рассыпанными камнями. Дуэлянты всегда видны нам в профиль.

Сопоставление множества иллюстраций позволяет думать, что рисунки были сделаны с натуры, особенно если принять во внимание точность позиций и соблюдение анатомических пропорций (для сравнения: трактат Капо Феро грешит анатомическими ошибками, а в сочинении Фабриса мы видим физически невозможные позиции). В подкрепление этой гипотезы заметим, что персонажи явно держат позицию, никогда не теряют равновесия (их ноги прочно стоят на земле). Об этом можно даже пожалеть, ибо изображению события недостает здесь динамики, движения, которое другие авторы дают нам почувствовать.

По качеству иллюстраций этот трактат приближается к «Атлетическому искусству» Пауля Гектора Майра, вышедшему на несколько десятков лет раньше.



Пример изображения на листе

Сюжеты и виды оружия

В соответствии с замыслом произведения в нем упомянуто множество видов оружия. В то время основным оружием считалась шпага, которая, согласно Ловино, «воплощает в себе идею всех родов оружия». Следовательно, нас не удивляет то место, которое она занимает здесь, в характерном для эпохи виде рапиры.

- 31 описание — бои только с использованием шпаги (1–31);
- 6 описаний — сочетание шпаги и кинжала (32–37);
- 3 описания — шпага и плащ (38–40);
- 4 описания — шпага и кулачный щит (41–44);
- 2 описания — шпага и рондаш (45–46);
- 2 описания — шпага и тарч (47–48);
- 2 описания для одной шпаги против левши (49–50);



*Мастер игры со шпагой.
(Анри де Сент-Дидье,
1570-е годы)*

- 2 описания для двух шпаг (51–52);
- 2 описания для полутораручного меча (53–54);
- 2 описания для двуручного эспадона (55–56);
- 2 описания боя с двумя противниками (57–58);
- 7 поединков на копьях (59–65);
- 1 поединок против всадника (66).



Пример характерного для эпохи оружия

Набор видов оружия здесь такой же, как у других авторов XVI столетия. Так, Ловино интересуется то же оружие, что и Манчолино, Мароццо, Ди Грасси — авторов начала века, но внимание к шпаге как таковой переключается уже с мэтрами начала следующего века, Фабрисом или Капо Феро. Гарды представленных у него рапир примечательно лишены украшений (возможно, чтобы лучше видеть положение руки), само оружие относительно короткое. Кажется, что длина шпаг различна, но это всего лишь эффекты перспективы (дополнительное свидетельство того, что рисунки выполнены с натуры). Такая шпага, будь она предназначена для тренировок или являясь предшественницей флерета, который виртуозы использовали для демонстрации позиций, весьма мало похожа на тяжелые клинки Сен-Дидье. Такой выбор, несомненно, свидетельствует об изменении роли фехтования: от

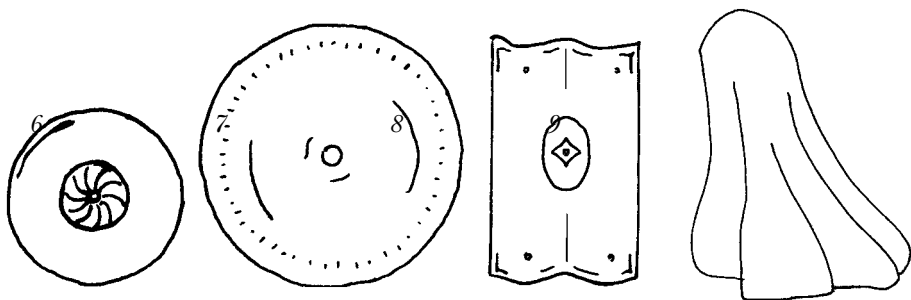
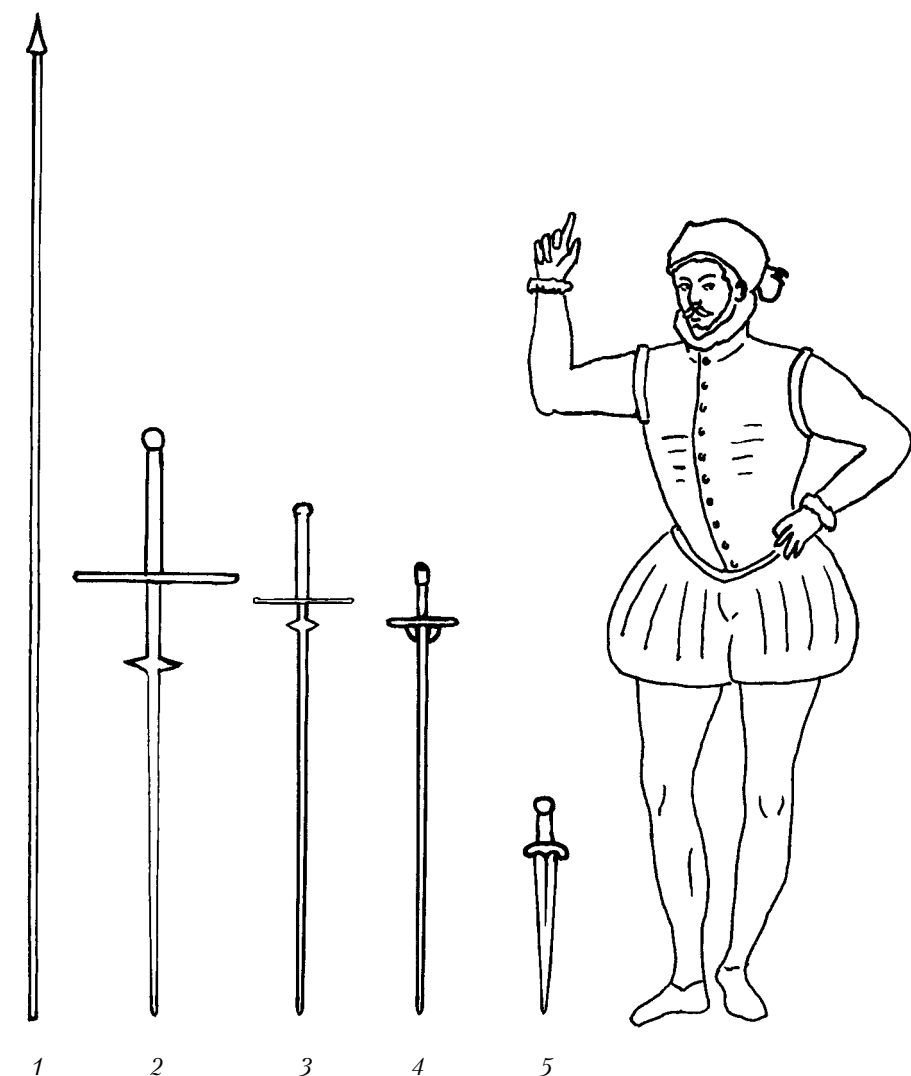
военного использования, где необходимо бывает применять много разного оружия, оно перешло в гражданскую сферу, когда распространилась мода на дуэли.

О дуэлях

Шестьдесят шесть поединков, описываемых Джованом Антонио Ловино, — это дуэли. Дуэли эти происходили как на улицах, так и в поле, как тайно, так и открыто. Дуэлянтов, названных античными именами, сводили друг с другом соображения чести: некая ложь, грубые слова или иное оскорбление. Таким образом, один участник выступал как обидчик, другой — как оскорбленный. Верх обычно одерживал оскорбленный, но часто дело заканчивалось и примирением. Считается, что обиженный выбирал обычно наступательную тактику, часто начинал атаковать первым (тут можно провести параллель с укэ и тори в японских боевых искусствах); он определял условия и правила поединка.

Оружейная

Масштаб изображения соотнесен с ростом фехтовальщика, который принимается за 1 м 60 см.



1 — Копье; 2 — Двуручный меч (эспадон); 3 — Полтораручный меч; 4 — Рапира;
5 — Кинжал; 6 — Кулачный щит; 7 — Рондаш; 8 — Тарч; 9 — Плащ



ВОКРУГ ТРАКТАТА

БИОГРАФИЯ ДЖОВАННИ АНТОНИО ЛОВИНО

Несколько необычно начинать биографию с утверждения, что мы ничего или почти ничего не знаем об авторе некой работы.

Так что удовольствуемся теми сведениями, которые поведал сам автор, ожидая, пока в один прекрасный день вскроют архивы (миланские?) и нам откроется добавочная информация.

Имя

Если говорить об авторе, то знаем мы прежде всего его имя: Джованни Антонио Ловино. Этот патроним, возможно, восходит к итальянским вариантам слов «волк», «волчонок» или «егермейстер». Вопреки распространенному представлению, Ловино называет себя «Джован Антонио», а не Джованни, как в известной транскрипции Анри Омона. Действительно, если его имя много раз в посвящении и в части, именуемой «рассуждения», сокращается до Джио Антонио (Gio. Antonio), то полностью оно написано только дважды: в самом начале «Рассуждения о мастерстве владения оружием» и в сонете — и оба раза как Джован Антонио. Нет никакого знака в конце, который позволил бы предположить, что речь идет о сокращении от «Джованни».



Глаза

Что касается фамилии «Ловино», интересно было бы найти других представителей этой семьи, происходящих, в частности, из Ломбардии. В отсутствие более глубоких исследований, назовем некоего Бернардино Ловино или, точ-

нее, Бернардино Луини — имя, под которым он известен в истории, хотя подписывался именно «Ловино». Он был художником эпохи Возрождения (конец Кватроченто — начало Чинквеченто, 1460–1532) и родился в деревеньке Луино на берегах Лаго-Марджоре (происхождение его фамилии?). Ученик Леонардо да Винчи, он оставил после себя несколько примечательных произведений, особенно фресок, и после того, как был выставлен в Милане, в пинакотеке Брера, признан одним из крупных мастеров своей эпохи. Менее знаменитые члены этой семьи, его брат и сын, наследовали ему в этом городе.

Не мог ли Джованн Антонио Ловино быть их затерявшимся потомком в области боевых искусств?

Миланец

Мы знаем о Джованне Антонио Ловино, что он называл себя миланцем. В то время этот город был под испанским правлением, но, оставаясь при этом итальянским, он испытывал непреодолимое тяготение к французам. Эти последние, в свою очередь, хоть и отказались от завоеваний, но сохранили живыми воспоминания об итальянских удовольствиях. Путешествие в Италию стало обязательным для нового поколения французских дворян. Секретарь де Монтень в 1580 году записал в путевом дневнике: «Господин де Монтень был приятно удивлен, обнаружив здесь (в Риме) такое множество французов, что не было человека на улице, который не приветствовал бы его на родном языке. Повсюду, на фехтовальных турнирах, на балах, на скачках, он видел не менее сотни французских дворян». Действительно, в Италию ехали прежде всего ради искусства фехтования, как тот же Монтень напоминает нам в «Опытах»: «Мы собираемся в Италию, дабы изучать фехтование».

И ехали, само собой, в Милан, ибо там вел обучение знаменитый Брантом.

Учителя фехтования

В своей речи о дуэлях Брантом писал: «...Милан, где я в последний раз, возвратившись с Мальты, прожил месяц, столько же, дабы познакомиться с городом, сколько из желания встретиться в поединке с великим Таппе, лучшим из возможных противников».

Брантом вернулся с Мальты, где сражался против турок, в 1566 году. Ловино, создавая свой трактат около 1580 года и говоря о том, что у него уже двадцать два года практики, вполне мог воображать, что он имел возможность скрестить шпаги с самим Брантомом.

Другие дошедшие до нас имена наставников в фехтовании также имеют миланское происхождение: например, Помпей, учитель фехтования Карла IX. Камилло Агриппа, математик и инженер, написал свой трактат в 1553 году. Стив Хик ссылается на четыре трактата, изданные в Милане до описываемого века: Дель Серпенте (1295), Франсуа Таппа (ок. 1400), синьора Тарчиротти (ок. 1400), Бориса Ферреса (1428), Мэтт Гала называет четырех наставников, работавших в Милане в 1474 году: Зентилли, сына мастера Пагано, держав-