



М. ИВАНОВ

О КОННОМ СПОРТЕ И ЦИРКЕ





207399

М. ИВАНОВ
О КОННОМ СПОРТЕ
И ЦИРКЕ



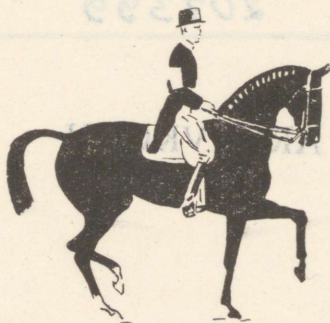
А-14672

СОЮЗ СПОРТИВНЫХ ОБЩЕСТВ И ОРГАНИЗАЦИЙ
ЭСТОНСКОЙ ССР

О КОННОМ СПОРТЕ И ЦИРКЕ

М. ИВАНОВ

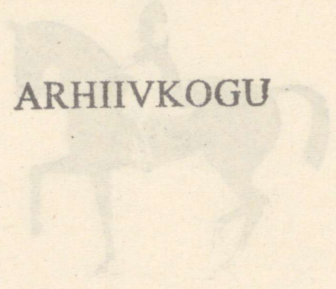
Мастер спорта СССР
Заслуженный тренер РСФСР



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЭЭСТИ РААМАТ» · ТАЛЛИН 1967

Tartu Riikliku Ülikooll
Raamatukogu
207399

ARHIIVKOGU



*Всем, кто любит конный спорт
и служит конному искусству*

О КНИГЕ М. ИВАНОВА

Предлагаемая вниманию читателя книга живо и увлекательно рассказывает о древних цирках-гипподромах и бытовавших там правилах проведения конных состязаний, о первых механических стартах и пентатлоне, как прообразе современного пятиборья, о возникновении на базе школ верховой езды европейских цирков и о всемирно известных наездниках, о зарождении конных зрелищ в России и русском дореволюционном конном искусстве, о творческих путях советских конников цирка и спорта. Словом, автор книги, посвятивший более тридцати лет работе по конному спорту, обстоятельно повествует о том, как на протяжении многих столетий складывалась взаимосвязь конного спорта с конным цирком, и, что особенно важно, впервые работа циркового наездника рассматривается в связи с выездкой верховой лошади, с целями и задачами конного спорта.

Тема монографии «О конном спорте и цирке» для спортивной литературы новая. Автор ее в строго исторической последовательности раскрывает интересные и малознакомые для большей части спортсменов этапы развития конного спорта и живо рассказывает, как на основе эволюции военно-конного дела, выездки и конного спорта возник цирк, став самостоятельным видом зрелищного искусства.

Все это повышает интерес к искусству арены, заставляет задуматься о путях укрепления в нашем цирке конного жанра, в защиту которого в февральском номере журнала «Советский цирк» (1963 г.) выступил маршал Советского Союза С. М. Буденный. Большой друг и знаток конного цирка, немало содействовавший становлению и расцвету его в 20—30-е годы, Семен Михайлович Буденный обращает внимание на состояние упадка конного жанра в настоящем, этого популярного и любимого народом зрелища, без которого цирковая программа превращается в обычную эстраду. Без лошади нет цирка, так резюмирует создавшееся положение С. М. Буденный и поднимает проблему возрождения на цирковой арене конных представлений.

Серьезное внимание этому вопросу уделяет и автор предлагаемой монографии, достоинство которой заключается еще и в том, что в ней делится своим опытом и обширными знаниями большой практик конного дела. Своевременность поставленных задач и намеченные пути взаимного контакта принесут немалую пользу как делу укрепления конного цирка, так и практике проведения конноспортивных соревнований с тем, чтобы их содержание получило форму яркого, красивого и праздничного зрелища.

Этой новой работой М. С. Иванов дополняет свой первый труд «Возникновение и развитие конного спорта» и открывает еще одну главу его истории, знакомство с которой будет способствовать расширению кругозора и культурному росту наших спортсменов и любителей конного спорта.

Книга «О конном спорте и цирке», как результат тщательного и глубокого исследования вопроса, не только поучительна для специалистов конного дела, но и, безусловно, представляет большой интерес для широкого круга читателей, которым поможет понять по-настоящему сущность конных зрелищ и конного спорта.

Член президиума Федерации
конного спорта СССР Г. Перов.

ОТ АВТОРА



арождение конного спорта отделено от нашего времени многими веками. Тем не менее внимательное и всестороннее изучение его исторического развития остается весьма интересным и практически полезным.

Нельзя не отметить, что в истории конного спорта, в частности в развитии искусства верховой езды и выездки, особое место занимает цирк. Именно в истории цирка, рожденного конскими ристаниями, ярко отображена одна из фаз первоначального развития и формирования культуры конного спорта, явившегося, в свою очередь, первоосновой цирка как спортивно-зрелищного искусства и на протяжении веков служившего его тематическим источником.

Конный спорт, конный цирк и цирковое искусство в целом с древнейших времен пользуются широкой популярностью. С любовью относятся к ним и народы Советского Союза, где развитие конного спорта и циркового искусства происходило на глубоко народных и национальных основах.

Конный спорт, прежде всего спорт смелых, спорт большой культуры, отражающий состояние одной из отраслей народного хозяйства — коневодства.

Цирк — любимое народное зрелище, о котором знаток и ценитель циркового искусства Максим Горький писал: «...я увлекся цирком... Все, что я видел на арене, слилось в некое торжество, где ловкость и сила уверенно праздновали свою победу над опасностями для жизни».

Эта книга рассказывает о том, как в процессе совершенствования искусства верховой езды, выездки, организации и проведения конных зрелищ-соревнований оформилась взаимосвязь конного спорта с конным цирком, который на определенном этапе сыграл прогрессивную роль в историческом развитии конного спорта.

Спортивный элемент присущ многим цирковым жанрам, имеющим физкультурно-спортивную тематику, как например: верховой езде, гимнастике, акробатике, борьбе, боксу и т. д. Наблюдая артистов, занятых в конных аттракционах, главным образом в джигитовке и «высшей школе верховой езды», как многие любители цирка, так и спортсмены, безусловно, в первую очередь конники, отмечают тождественность показа элементов верховой езды наездниками цирка.

Парадность выступлений артистов конного цирка, наездников и жокеев не только усиливает впечатление, но и укрепляет в зрителях уверенность в том, что цирковое наездничество есть выражение подлинного искусства верховой езды.

Спортивное и цирковое искусство имеют много общих черт. В частности, конный спорт и конный цирк объединяет в практической работе общая и неразрывная основа — лошадь. Но полное равенство было бы здесь ошибочным, так как, помимо зрительного впечатления от захватывающего и экспансивного выступления, необходимо учитывать цели и задачи этих различных и в то же время близких друг к другу областей работы.

Конный спорт, в основе которого заложены классические методы верховой езды и выездки лошади, лишенные всяких изощрений и трюков, и конный цирк, как один из разделов своеобразного зрелищного искусства, на всем протяжении своей истории идут самостоятельными путями.

Конный спорт через тысячелетия пронес и сохранил свою основную целенаправленность, тогда как цирк, первоначальное понятие которого неотделимо от лошади, конюшни, конного зрелища, своего рода института верховой езды и культура

лошади, не только имел многовековой перерыв, но и фактически в прежнем понятии перестал существовать вовсе.

В нашу эру цирк, сохранив свое древнее название, не сохранил главной основы своей программы — конного ристания. Как говорят историки, он создал репертуар, основанный «на принципе объединения различных по форме и видам зрелищ», где лошади, как таковой, наездничеству, как искусству верховой езды и выездки, уделено весьма малое место.

Актуальность задач развития конного спорта и укрепления конного цирка, большой интерес спортсменов к истории этого замечательного зрелища и практическому применению основ верховой езды и выездки лошади в специфических условиях цирка побудили автора остановиться на этой странице истории конного спорта и цирка, как одной из форм работы человека с верховой лошастью. Данному труду предшествовало длительное изучение многочисленных материалов, касающихся различных областей коневодства, истории конницы, изобразительного и зрелищного искусства, для которых лошадь служила основной темой и сюжетом.

Искусство верховой езды издавна культивировалось в цирке, и совершенно естественно, что этому жанру посвящено много различных трудов. В итоге двадцатипятилетнего исследования цирковой литературы английский библиограф Тулли Скотт в своей монографии «Цирк и родственное искусство» приводит 1657 названий книг, вышедших в свет с 1500 по 1957 год. И все же эта тема остается неисчерпанной.

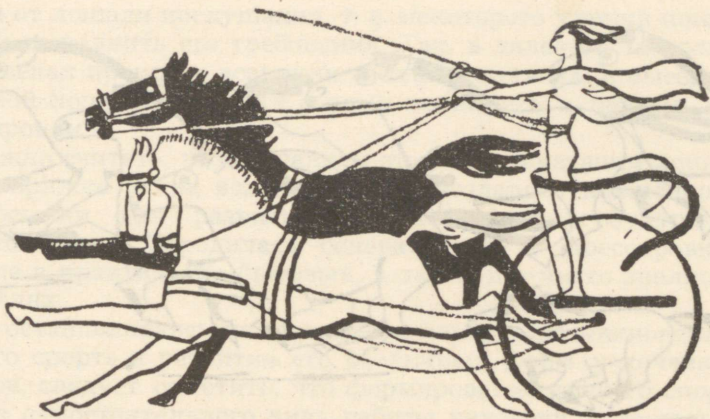
Много хороших книг о цирке издано в Советском Союзе. Среди них исключительный интерес для любителей цирка и исследователей представляют труды заслуженного деятеля искусств РСФСР Е. М. Кузнецова — «Цирк» и доктора искусствоведения, профессора Ю. А. Дмитриева — «Русский цирк» и «Искусство цирка».

Автор этой книги ставит перед собой скромную задачу — показать в историческом аспекте основные этапы развития взаимосвязи между чисто спортивным и чисто зрелищным конным искусством, рассказать о наиболее талантливых наездниках, мастерах верховой езды и выездки, труд которых служил прогрессу конного спорта и становлению конного цирка. Мы изучаем прошлое не ради самого прошлого. Ис-

следование и изучение его в настоящем необходимы нам для дел сегодняшнего и завтрашнего дня, для правильного выбора конкретных действий, отвечающих задачам и требованиям современности. Отсюда знание истории конного спорта, развития искусства верховой езды и выездки необходимо каждому коннику вне зависимости от его профессиональной принадлежности, будь то спортсмен, наездник, артист, коневод, тренер или режиссер-постановщик конного жанра.

Автор будет весьма удовлетворен, если, несмотря на ограниченность поставленных задач, книга окажется полезной для любителей и практиков конного спорта и конного цирка, а также для тех, кто посвятит свой труд увлекательной, многогранной, но все еще мало исследованной и освещенной в печати теме — истории конного спорта.





ГЛАВА I

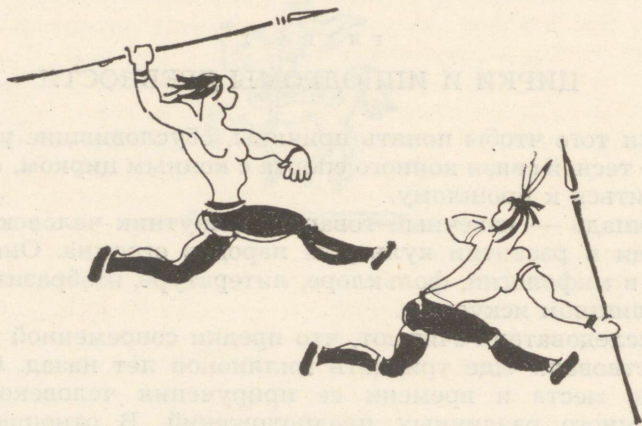
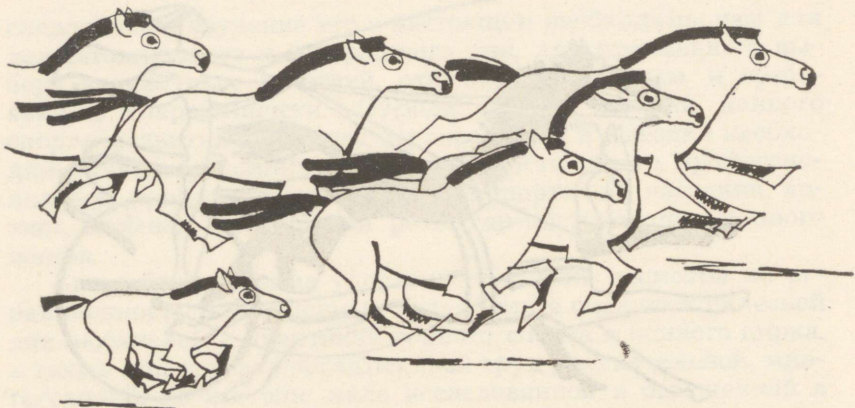
ЦИРКИ И ИППОДРОМЫ ДРЕВНОСТИ

Для того чтобы понять причины, обусловившие установление тесной связи конного спорта с конным цирком, следует обратиться к прошлому.

Лошадь — извечный товарищ и спутник человека. Роль лошади в развитии культуры народов огромна. Она отражена в мифологии, фольклоре, литературе, изобразительном и зрелищном искусстве.

Исследователи считают, что предки современной лошади существовали еще тридцать миллионов лет назад. Относительно места и времени ее приручения человеком имеется много различных предположений. В отношении же применения лошади сложилось почти единое мнение о том, что первоначально она использовалась как мясное и молочное животное, а затем как вьючное, упряжное и верховое.

Когда человек перешел от использования лошади в качестве источника питания, к приручению и применению на охоте, войне, в соревнованиях (в спорте), он научился доби-



КК.

Много веков назад

ваться от лошади послушания, т. е. некоторого умения понимать и выполнять его требования. Так, в далеком, затерянном в веках прошлом возникли заездка упряжной и выездка верховой лошади, а вместе с ними появились и навыки ее дрессировки.

Можно считать, что на раннем этапе эксплуатации лошади в упряжке и под всадником уже создались важнейшие предпосылки для развития конного спорта и будущего конного цирка. Зародилась основа цирка — дрессировка, вначале в практически бытовых, а затем и в чисто зрелищных целях.

Не останавливаясь на начальном периоде возникновения конного спорта и развития его различных форм у кочевых народов, следует отметить, что формирование конного спорта как самостоятельного вида работы человека с лошастью заняло много веков.

В странах Древнего Востока, в Вавилоне и Ассирии еще в XVII веке до нашей эры проводились бега запряженных в колесницы лошадей. В Египте во времена фараона Рамсеса III (1200—1168 гг. до н. э., XX династия) существовал древний ипподром, занимавший пространство в 2432 м длины и 1000 м ширины, который называли Биркет-Абу, поскольку он расположен на месте высохшего озера. Поблизости находятся развалины Мединет-Абу, усыпальницы великого фараона, на стенах которой высечены крупные рельефные изображения Рамсеса III в повседневной жизни. На одном из них он представлен объезжающим великолепных коней в манеже. Фараон заставляет их идти «танцевальным» шагом в музыкальном сопровождении флейтистов. Но наиболее ярко выраженный, так сказать, отправной период подлинного расцвета конного спорта и зарождения в неразрывной связи с ним конного цирка следует искать в Элладе V—III веков до н. э.

Конный спорт в Древней Греции вырабатывает вполне определенные принципы с введением Олимпийских игр. Там ставятся и решаются сложнейшие проблемы тренинга лошади, организации конноспортивных соревнований, судейства, оборудования и строительства специальных мест для их проведения. С развитием конного спорта в Древней Греции создается культ зрелищного мероприятия, основой которого является лошадь, конское ристание, состязание, проводимое

в специально для того воздвигнутом сооружении — цирке*, а затем гипподроме**. Отсюда понятие цирка, как места представления — места многолюдного народного зрелища конных соревнований, немыслимо без лошадей.

Возникновение цирка, как места конских состязаний, и дрессировка лошади, как важнейший элемент ее работы, неразрывно связаны с развитием конного спорта. Эта тесная связь конного спорта и цирка, перед которым нет надобности ставить определения конный, так как это было бы тавтологией, сохранялась на всем протяжении существования древнегреческой, римской и византийской культур. В этот период происходит формирование характерных, специфических для спорта и цирка черт, которые вопреки общей основе дифференцируют их, выдвигают для каждого из них свои задачи, цели и глубоко принципиальные требования.

Важное значение для развития конного спорта и цирка имел введенный в Ливии, по утверждению Геродота (484—425 гг. до н. э.), обычай запрягать четырех коней в одну колесницу для бега. Проведение громоздких и сложных по своей организации конных соревнований, равно как и огромный интерес к ним со стороны широких масс народа, их военное, спортивное и в то же время чисто зрелищное значение сыграла решающую роль в формировании культуры конного спорта и одновременно циркового искусства.

В творениях Гомера, т. е. еще за 400 лет до появления трудов Ксенофонта (430—354 гг. до н. э.), о лошади говорится только как о вьючном животном**. Ксенофонт, которому конники обязаны первым обстоятельным руководством по верховой езде и выездке, уже пишет специально о верховой лошади, верховой езде и дрессировке. Как известно, Ксенофонт создает правила верховой езды, которые являлись на протяжении более 16 веков основой основ этого искусства. Он одним из первых называет аллюры — движения

* Собственно слово цирк происходит от латинского слова *circus*, означающего поворот или кругообращение — круг.

** Гипподром — слово греческого происхождения (*ippos* — лошадь, и *dromos* — бег, место для конских бегов и скачек). Эти и последующие примечания сделаны автором.

*** Гиппологические книги существовали и много раньше творений Гомера. В обнаруженной при раскопках библиотеке царя Хеттитивы, жившего около 1400 лет до нашей эры, были найдены книги, в которых упоминается о лошади как о вьючном животном.

лошади: шаг, рысь, галоп; упоминает о вольтах, курбетах и пезадах. Он особенно восхищается умением заставить лошадь встать на дыбы («на свечку» — по-спортивному и «встающей», или «на тох!» — по-цирковому). Он рассматривает это как «чудное зрелище», приковывающее внимание зрителей, и пишет, что, встав на дыбы, лошадь должна принять гордый вид.

Ксенофонт высоко ценит умение выездить и выдрессировать предназначенную к военной службе лошадь, пользуясь при этом поощрением и награждением животного за правильное выполнение требований, к нему предъявленных.



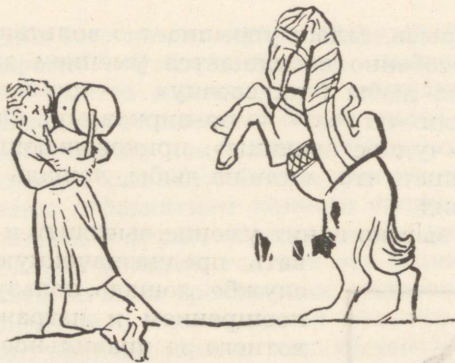
Ксенофонт

Если к сказанному прибавить, что греческие колонисты-сибариты*, жившие в Италии в VII и VI веках до нашей эры, уже владели приемами выездки и дрессировки лошадей, умели заставлять их «танцевать» под музыку, то станет ясно, что важнейший элемент подготовки военной и спортивной лошади — выездка была и главнейшим элементом подготовки цирковой лошади, где выездка и дрессировка сливаются в единое целое.

Раннее привлечение лошадей к участию в олимпийских соревнованиях, как говорилось, имело огромное значение для конного спорта и предопределило роль лошади в спорте. В 680 г. до н. э. на 25-й олимпиаде** появляются бега четверок, а в 648 г. до н. э. на 33-й олимпиаде — верховые лошади. Со временем развиваются и другие формы конных состязаний, которые принимают все более организованный и массо-

* Сибарис — известный в древности греческий город в Лукании, основанный около 720 г. до н. э. Богатство приучило жителей Сибариса к столь изнеженному образу жизни, что слово «сибарит» вошло в поговорку и сделалось нарицательным обозначением человека, живущего в роскоши и праздности.

** Олимпиадой греки называли единицу времени, состоящую из четырех лет, между двумя последовательными празднованиями Олимпийских игр.



«Танцующая» лошадь (миниатюра из рукописи XIV века)

вый характер. Конские состязания оказываются в центре внимания народов древнего мира, они облекаются в форму грандиозного, полного азарта конного зрелища, приносящего немеркнущую славу своим героям.

Бурное увлечение гонками колесниц и всевозможными скачками, устройство с их участием различных пышных празднеств и все более распространявшихся атлетических соревнований привели эллинов к строительству для столь любимого и широко культивируемого спорта грандиозных цирков и ипподромов.

Своеобразно складывались судьбы конских ристаний — прообраза конного спорта — и вызванных ими к жизни цирка и ипподрома, к краткому описанию которых перейдем.

ЦИРК ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

Одним из многих замечательных достижений античной культуры было создание первого в мире театра — театра трагедии и комедии. В театре (одеоне) читали свои творения поэты, писатели, философы*, а также за пальму первенства

* Знаменитый греческий историк Геродот выступал в одеоне с чтением своих «Муз».

состязались прославленные музыканты и певцы. Греческая публика непосредственно реагировала на выступления: одобрение выражалось бурными рукоплесканиями, неодобрение — свистом. А если искусство выступающего не нравилось зрителям, они даже требовали телесного наказания неудачнику.

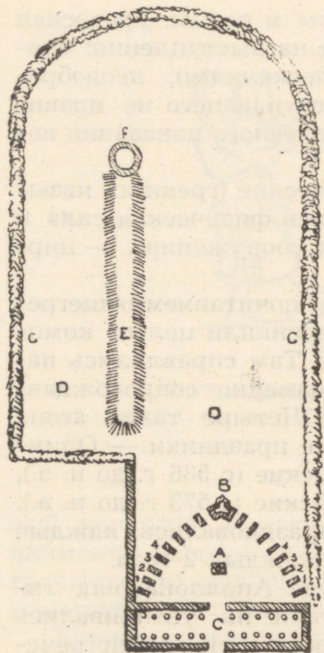
Состязания конские и легкоатлетические (греки их называли гимнастическими), где проявлялись физическая сила и ловкость, проводились в специальных сооружениях — цирках, ипподромах и амфитеатрах.

В связи с постепенно возрастающим почитанием общегреческих богов в Олимпии и Дельфах возникли целые комплексы построек различных святилищ. Там справлялись панагии — собрания всех греков, неизменно сопровождавшиеся различными играми-агонами. Четыре таких агона обратились в настоящие национальные праздники — Олимпийские игры (с 776 г. до н. э.), Пифийские (с 586 г. до н. э.), Истмийские (с 582 г. до н. э.) и Немейские (с 573 г. до н. э.). Олимпийские и Пифийские игры праздновались каждые 4 года, а Истмийские и Немейские — каждые 2 года.

Пифийские игры посвящены победе Аполлона над гигантским змеем Пифоном, и победители их увенчивались лавровым венком, который сплел, как гласит древнегреческая легенда, сам Аполлон.

Древнейшими из состязаний являются Панафинейские агоны в честь Афины Паллады, научившей людей возделывать оливу. Учреждение этих игр было за 729 лет до 1-й олимпиады. Помимо религиозных обрядов, в состав всеафинского праздника входили состязания на четырехконных колесницах.

Победители Панафинейских агонов награждались оливковым венком и священным оливковым маслом, разлитым в ценные амфоры. Амфора была художественно расписана с двух сторон: на одной изображалась Афина Паллада, направо и налево от нее колонны со стоящими на них петухами (символами Панафинейских игр), на другой — тот вид состязаний, в котором участник одержал победу. Амфора победителя имела государственное клеймо. Количество полученных амфор зависело от места, занятого в соревновании. Сохранились сведения, что победитель в беге получал 60 амфор, а второй призер — 12 амфор. В своем существе пан-



Цирк-ипподром
в Олимпии

афинейские амфоры, без сомнения, являются прямыми предками современных спортивных призов — кубков.

Что же касается скромных оливковых венков, венчавших голову победителя, то первоначально они украшались золотом, а позднее стали целиком отливаться из золота, так как афиняне, по свидетельству греческого писателя Лукиана (II век н. э.), считали победителя «равным богу». Такой золотой убор* возлагался на голову победителя поверх войлочной шапочки.

Самыми грандиозными общегреческими играми стали олимпийские, праздновавшиеся в честь Зевса в Олимпии один раз в четыре года. По преданию, время между Олимпийскими играми греки исчисляли по числу пятидесяти дочерей богини Луны — Селены и прекрасного юноши Эндимиона, т. е. период времени между играми состоял из пятидесяти лунных месяцев.

Священный округ Олимпии, в котором помещались храм Зевса, храм матери олимпийских богов Геры, алтари, посвященные другим богам и героям, назывался Альтисом. Этот округ на столетия стал местом проведения общегреческих Олимпийских игр, о которых образно говорил Пиндар**.

«Как вода — наилучший из элементов, как золото надрагоцен-

* Призовой убор победителя Панафинейских игр весом в 2,5 килограмма золота, чеканенного в форме листьев священной оливы, хранится и экспонируется в особой кладовой Государственного Эрмитажа.

** Пиндар — лирический поэт (521—441 гг. до н. э.). Важнейшие из его стихотворений «эпиникии» прославляли победителей общезллинских празднеств, а также сами празднества.

нейший металл для смертных, как свет и жар солнца превосходит всякий другой свет и жар, так нет более славной победы, как победа на Олимпийских играх».

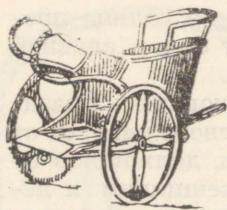
Для всех эллинов Олимпийские игры становились праздниками веселья и отдыха. В эти дни дети освобождались от занятий, преступников отпускали на поруки, должников не преследовали кредиторы, даже греческим женщинам и девушкам разрешалось принимать участие в праздничных шествиях. А самое главное, в дни Олимпиад воцарялось спокойствие и мир, так как прекращались всякие военные действия. Ничто не должно было нарушать всеобщей радости и веселья.

В дни олимпиад Олимпия превращалась в столицу эллинистического мира. Здесь возник цирк как место конских ристаний и легкоатлетических соревнований, здесь сформировался и развился культ спорта в целом.

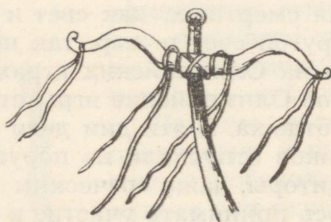
В развитии общественных игр сначала в Греции, а затем в Риме соревнования в беге четверок лошадей, заложенных в колесницы, являясь основой спортивной и зрелищной сути цирков, подчинили себе конструктивное устройство арен и трибун. Для конских ристаний выбиралось возможно более ровное и обширное пространство. Наилучшим считалось то, которое окружали холмы, позволявшие удобно размещать зрителей на устроенных там террасах. Если естественные условия рельефа местности не позволяли создать импровизированные трибуны-амфитеатры, то насыпали террасы вручную или строили огромные и величественные сооружения цирков.

Прообразом подобного рода построек являлся древнейший в Олимпии цирк-ипподром, который, судя по зарисовкам его незначительных остатков и описаниям знаменитого греческого географа Павсания (II в. н. э.), был устроен следующим образом. Левая сторона цирка-ипподрома была окружена отлогими холмами. С противоположной стороны была сделана насыпь, замыкавшая один конец образовавшегося ристалища в виде дуги. Другой конец закрывался оградой (В), за которой находился портик (С). Ограда, из-за которой выезжали на арену наездники (отсюда ее название — «выпуск», «выезд»), состояла из большого количества запряжных сараев — карцеров, огражденных канатом.

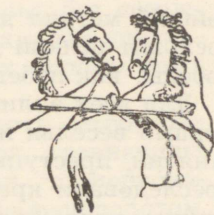
Соревнования проходили примерно так: места на арене



Колесница



Ярмо греческой колесницы



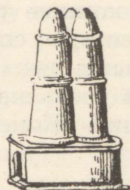
Разновидность
запряжки
в колесницу

среди наездников распределялись строго по жребью. По сигналу из жертвенника (А) «вылетал» большой металлический орел, который механизмами поднимался на значительную высоту, хорошо видимую всем зрителям. В это же время находившийся на вершине угла выезда (В) металлический дельфин опускался вниз.

Здесь, отклонившись немного от темы, обратим внимание читателя на то, что механизмы со сложными движущимися фигурами, сделанные из дерева и металла, преимущественно из меди и серебра, были известны задолго до нашей эры. Оживить дерево или металл, заставить фигуры животных, птиц и людей двигаться и издавать звуки было делом, которому механики древнейших эпох, проявляя поразительную изобретательность, уделяли много внимания. Сделанный Архитом Тарентским в 408 г. до н. э. деревянный «летающий» голубь считается первым датированным автоматом древности. Первые автоматы двигались при помощи переливающейся воды или ртути. В средние века применялись грузы и колеса. Изобретенная к XVI веку пружина в еще большей мере расширила возможности механиков-изобретателей в устройстве различных автоматов и в первую очередь часов с движущимися фигурами. В страны Европы хитроумные механизмы-автоматы перешли от персов и арабов, у которых излюбленными были двигающиеся фигуры слонов и павлинов. В нашу эру типичными представителями древних многофигурных автоматов являются, например, часы на площади св. Марка в Венеции, часы Страс-



Обелиск
из цирка



Мета



Колонны
с дельфинами



Колонны
с яйцами

бургского собора. В России, в Московском Кремле, на великокняжеском дворе, недалеко от Благовещенского собора, при сыне Дмитрия Донского — великом князе Василии в 1404 году были установлены часы, которые имели механическую фигуру человека, отбивавшего часы. Как свидетельствует летопись, «замысли часник» сам князь, а установил диковинные часы монах-серб, по имени Лазарь, с помощью умелых московских мастеров. В документах по истории Московского Кремля об устройстве этих первых часов сказано: «...сий же часник наречется часомерье; на всякий же час ударяет молотом в колокол, размеряя и рассчитывая часы ночные и дневные; не бо человек ударяше, но человековидно, самозванно и самодвижно, страннолепно некак створено есть человеческою хитростью, преизмечтано и преухищрено». В Ленинграде Государственный Эрмитаж в сказочно красивом мраморном, так называемом Павильонном, зале экспонирует знаменитые часы «Павлин». Эти многофигурные часы, купленные в 1780 году для подарка Екатерине II Потемкиным у известной авантюристки герцогини Кингстон, сделаны из позолоченной бронзы английским мастером Коксом. Они не только уникальный памятник техники и искусства XVIII века, но и наглядный образец описанного Павсанием стартового механизма древнегреческого ипподрома — металлического орла и дельфина.

Но вернемся к теме. По сигналу, данному при помощи приводимого в действие механизма орла и дельфина, канат, преграждавший выход из сараев, падал (прототип современ-

ной стартомашины) и возницы на колесницах или всадники выезжали на арену цирка-ипподрома, становясь в одну шеренгу. По звуку трубы начинались конные состязания — бега или скачки. Миновав пространство «Д», соревнующиеся должны были обогнуть круглое возвышение «Е», представлявшее собой алтарь, воздвигнутый в честь какого-либо героя и названный участниками ристаний «Конесмутителем».



Греческие всадники

Крутой поворот вокруг алтаря, или так называемых мет (F), стоявших на концах насыпи, — «спины», разделявшей в длину арену цирка пополам, представлял собой самое опасное место для колесниц*. По свидетельству Павсания, здесь находилась медная статуя первой женщины, одержавшей победу в конных соревнованиях, — Гипподамии. Кроме того на «спине» находились колонны с мраморными дельфинами и яйцами для обозначения количества проездов. После каждого проезда снималось по одному дельфину и яйцу, пока не заканчивалось состязание.

В «Илиаде» Гомера и произведениях древнегреческого драматурга Софокла (496—406 гг. до н. э.) подробно описываются эти бешеные скачки трудно управляемых четверок лошадей. Огибая коварный поворот, колесницы зачастую сталкивались. При этом лошади и возницы падали, нередко получая тяжелые травмы или даже разбиваясь насмерть**.

* См. рис. на стр. 20.

** В 462 г. до н. э. (на 72-й Олимпиаде) из 40 участников, состязавшихся в бегах на колесницах, только один остался в живых.

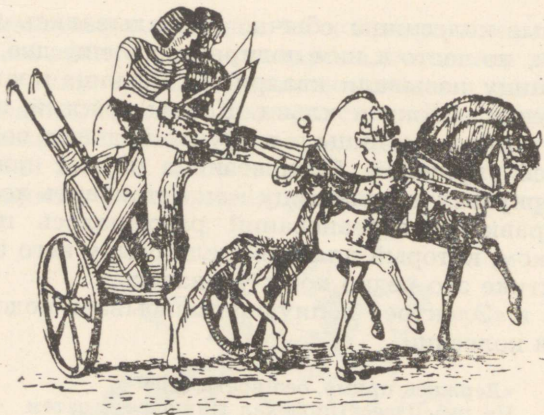
В беговые колесницы обычно закладывались в дышло две лошади, но часто к ним подпрягалось еще две, тогда такую колесницу называли квадригой. Возница правил стоя, держа в руках вожжи и хлыст. Концы вожжей заматывались вокруг талии возницы и в случае падения волокли его за скачущей упряжкой. Если возница не мог посредством вожжей вернуться в колесницу или остановить лошадей, то ему по правилам соревнований разрешалось перерезать вожжи ножом, который для этой цели был у него за поясом, но на практике это редко кому удавалось.

Софокл в «Электре» волнующе описывает подобные соревнования колесниц:

«Держась прямо, без вреда себе
Не раз (Орест) проехал гипподром; затем
Уж близкий к цели, но неосторожно,
Вдруг опустив бразды коня, что слева
Скакал во весь опор, ближайший к мете
Ударился о мету колесницей:
Сломалась ось, он падает с квадриги,
Запутавшись в браздах; но мчатся кони,
Влекут несчастного по гипподрому.
Народ же весь, лишь только то заметил,
Ужасный поднял вопль, оплакивал
Судьбу его. Какое бедствие
Его постигло после столь удачных,
Счастливых подвигов! Но кони
Все мчат его то вверх, то вниз лицом.
Вот наконец, и то с большим трудом,
Стремление коней остановили.
Распутали его, но мертв он был,
Обезображен кровью, так что уже
Никто б другой и не признал его».

В ходе соревнований возницы на колесницах объезжали ипподром один или два раза. Олимпийское ристалище — цирк-ипподром, — представлявшее собой прямоугольник, имело двести одиннадцать метров длины и тридцать два метра ширины. Предание говорит, что сам Геркулес измерил ипподром своими могучими шагами. Наибольший интерес у посетителей цирка вызывали соревнования, где колесницы мчались по арене двенадцать кругов*.

* С развитием и усложнением программы конских ристаний и введением различных скачек на берегу Алфея был сооружен специальный ипподром, имевший 770-метровый скаковой круг.



Боевая колесница

За соревнованиями колесничных гонок следовали скачки, проводившиеся по строго регламентированным правилам: взрослые жеребцы скакали отдельно от кобыл, а начиная с 131-х Олимпийских игр (256 г. до н. э.) допускались к участию в скачках и молодые лошади. Награду за победу получал не всадник или возница, а владелец лошади или колесницы. Если даже всадник был сбит с лошади, а она продолжала скачку и приходила первой, то владельцу и в этом случае присуждался приз. Так, принадлежавшая некоему Файдоласу кобыла, потеряв всадника, продолжала скачку и, услышав сигнал трубы, оповещающий о финише, перешла в шаг и остановилась сама, подойдя первой к судейской трибуне. В результате Файдоласу вручили приз, а кобыле, одержавшей такую примечательную победу, в Альтисе была воздвигнута статуя.

На арене Олимпийского цирка-ипподрома конские ристания являлись опаснейшими состязаниями и привлекали большое количество любителей сильных ощущений. Эллы считали колесничные гонки самым интересным и захватывающим зрелищем.

После окончания конных соревнований начинались гимнастические состязания, в которых принимали участие сильнейшие атлеты страны*. Участники соревнований делились на три возрастные группы: мальчиков, безбородых (юношей) и мужей (взрослых граждан). Спортсмены выступали обнаженными, чтобы нагляднее продемонстрировать свою физическую красоту, совершенство телосложения, силу и ловкость, являвшиеся, по мнению греков, «божественными дарами».

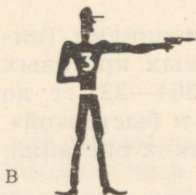
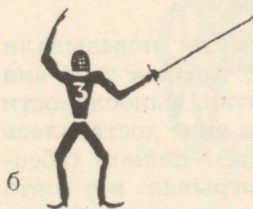
Наиболее сильные и опытные спортсмены показывали свое мастерство в пентатлоне (пятиборье), так как этот вид требовал всестороннего физического развития, выносливости и тренированности. Победа в этом сложном виде доставалась в напряженной борьбе, причем обладателем полной (абсолютной) победы оказывался тот, кто выигрывал все пять последовательно проходивших испытаний: прыганье, бросание диска, метание копья, борьбу и бег.

Победителей пентатлона называли олимпиониками (нике — по-гречески победа). Они слыли за самых красивых людей, так как, по определению Аристотеля (384—322 гг. до н. э.), «тела их обладают одинаковой силой и быстротой». Олимпиоников, так же как и победителей конских ристаний, ждали слава и богатая награда.

Отголоском пентатлона в средние века были «семь искусств», обязательные для рыцаря, и, забегая далеко вперед, любопытно отметить, что в конце XIX столетия в Швеции проводились соревнования, подобные древнегреческому пентатлону, названные офицерским многоборьем. Офицерское многоборье в 1912 г. было включено в программу V Олимпийских игр в Стокгольме, а в 1948 г. на XIV Олимпийских играх в Лондоне переименовано в современное пятиборье с более усложненным комплексом физических упражнений: конный кросс, фехтование на шпагах, стрельба из пистолета, плавание и легкоатлетический кросс.

Пятиборье в нашей стране пользуется большой популярностью. И советские пятиборцы, достигнув высоких спортивно-технических показателей, твердо заняли ведущее поло-

* К участию в греческих состязаниях допускались только граждане безукоризненной нравственности и чисто эллинского происхождения, в чем они приносили торжественную клятву.



Д
Виды современного пятиборья: конный кросс (а), фехтование (б), стрельба (в), плавание (г), бег (д)

жение сильнейших в мире в международных встречах*. Поэтому небезынтересно несколько подробнее остановиться на пентатлоне и рассказать, как он проводился на арене и скаковой дорожке ипподрома.

С древнейших времен пентатлон состоял из прыганья, метания диска и копья, борьбы и бега, хотя в некоторых источниках утверждается, что на первых порах бег и борьба на публичных соревнованиях в Олимпии не включались в пентатлон, а проводились порознь и отдельно от общего комплекса.

Прыгали в широту и высоту (в широту — с разбега или с места). Следовало перескочить значительное пространство, для чего состязающиеся пользовались эластичным трамплином и для получения большего размаха — инерции — раскачивали тяжелые гири. Руки с тяжестью (гирями, шарами) вытягивались вперед и резко отбрасывались назад, что при одновременном толчке ног и рывке рук сообщало телу прыгуна полет на более дальнее расстояние. Место толчка при разбеге отмечалось меткой, а приземление — бороздой. Предание говорит, что длина прыжка атлетов

* Заслуженные мастера спорта К. Сальников в 1955 г., и И. Новиков в 1957 г., 1958, 1959 и 1961 гг. и Э. Сдобников в 1962 г. стали чемпионами мира по современному пятиборью. В командном зачете советские пятиборцы неизменно с 1955 г. по 1962 г. являлись победителями мировых первенств.

нередко достигала пятидесяти греческих футов — пятнадцати метров, — а некоторые показывали и еще более высокие результаты.

Метание диска так же, как и бег, имеет очень давнее происхождение; об этом виде соревнований часто упоминается в поэмах Гомера. Диск делался из камня, дерева и бронзы. Он имел чечевицеобразную форму со сплюснутыми краями, его вес был около 1 кг 200 г. Диск бросался с небольшого возвышения, кто дальше. Состязающийся, взяв диск в правую руку, отводил ее назад как можно выше; делал несколько полукруглых размахов, причем для сохранения равновесия верхнюю часть тела наклонял косо вперед, опирая левую руку на правое колено, и, наконец, в момент броска, чтобы сообщить диску более сильный и дальний полет, выпрямлял корпус. Точка падения диска на землю отмечалась, и расстояние замерялось. По свидетельству Свида*, атлет Фаилл прыгал в длину 55 футов ($\approx 16,6$ м) и метал диск на 95 футов ($\approx 28,8$ м). Всем известная знаменитая статуя Мирона** «Дискобол» дает вполне наглядное представление о технике метания диска. Древнегреческий ваятель славился умением изображать едва уловимые движения. В своей скульптуре Мирон отобразил один из моментов сложного движения атлета при метании диска и запечатлел такую позу, в которой человек может находиться не более мгновения.

Искусство метать копье было необходимо воинам, это было упражнение, обязательное для юношей. Копье бросалось вперед как можно дальше и, судя по некоторым источникам, прицельно. Спортивное копье было без наконечника. Оно делалось из дерева, имело определенную длину и вес. Вазовая живопись сохранила много изображений копьеметателей. Ведь копье в быту греков и римлян было самым распространенным охотничьим и боевым оружием.

Бег — древнейший вид состязаний в Олимпии. Он проводился на скорость. Требовалось пробежать один раз риста-

* Сvida (вероятно, X век) — византийский лексикограф, составитель большого средневекового толкового словаря греческого языка. В словаре преобладают данные по истории, литературе, грамматике и философии.

** Мирон (конец VI — начало V вв. до н. э.) — один из трех наиболее прославленных скульпторов Древней Греции. Его характеризуют, как величайшего реалиста и знатока анатомии.

лице в длину и так называемый двойной бег, где состязующийся должен был преодолеть обычную дистанцию и вернуться по той же дорожке к старту (длину ристалища он пробегал дважды). Затем следовал забег на 12 кругов по арене цирка и скаковому кругу общим протяжением четыре с половиной километра. Это соревнование было особенно трудным, так как скаковой круг был усыпан толстым слоем песка, в котором ноги бегущих глубоко вязли. Экзотическим выглядел бег с зажженными факелами: участники бежали ночью. Победа доставалась тому, кому удавалось финишировать первым с горящим факелом, ни разу не потушив его во время пробега. Соревнования заканчивались бегом соревнующихся в полном боевом вооружении. Позднее бегуны освободились от тяжелого военного снаряжения, остался только щит. Скульпторы увековечили образ античного бегуна статуей, известной под названием «Боргезского гладиатора», которая хранится в Луврском музее.

Потом арену цирка занимали борцы. Борьба рассматривалась не просто как умение побеждать, но побеждать «с благородным изяществом». Однако в одном из видов борьбы разрешалось бороться и после того, как один из соперников был повержен на землю. Такая борьба превращалась в рукопашную схватку, где все было дозволено. Борцы душили один другого за горло, кусались, и поединок считался законченным лишь тогда, когда один из противников признавал себя побежденным.

Так выглядел комплекс древнегреческого пентатлона — прародителя современного пятиборья.



Борцы и судьи (вазовая живопись)

Программа различных соревнований, в том числе и Олимпийских, проводимых на аренах цирков и ипподромов, постепенно расширялась: в нее включили кулачный бой. Входил в моду панкратий, при котором кулачный бой соединялся с борьбой. Возникла так называемая цеста, разновидность борьбы, при которой руки борцов обвивались мягким ремнем, скрепленным гвоздями и кусками металла. По высказыванию Гомера, бойцы, участвовавшие в цесте, стремились изорвать тело и разбить кости противника. Все больше становилось соревнований, в которых участвовали юноши.

Соревнования, как правило, завершались грандиозным торжеством воздания почестей победителям. Для героев олимпиад самой высокой наградой считался простой венок из дикой маслины и пальмовая ветвь, символизировавшая силу и бессмертие.

ЦИРК ДРЕВНЕГО РИМА

Греция в III—IV вв. до н. э. была сильно ослаблена междоусобными войнами, поэтому она не смогла противостоять могущественным завоевателям с Запада — римлянам. Во II в. до н. э. римляне превратили эту богатую страну в свою колонию. Завоеватели, пораженные богатством и культурой Эллады, многому учились у побежденных и подражали им.

По археологическим данным, Рим — Roma, что значит город на горе, — возник в X веке до н. э. В «столицу мира» он развился из небольших поселений, разбросанных на холмах у реки Тибр. Первые сведения о Риме носят легендарный характер. Известно, что когда в Греции в 776 году до н. э. впервые вспыхнул олимпийский огонь, то Рима еще не существовало. Традиция относит основание Рима к тому году, которому соответствует по нашему летоисчислению 763 год до н. э.*

* Настоятель монастыря близ Рима — церковный писатель и хронолог Дионисий Малый в 525 году, вместо принятого тогда летоисчисления, предложил установить новое от Р. X. В Риме летоисчисление по так называемой Дионисиевой эре, основанной на календаре с астрономически вычисленным днем мифической даты рождения Христа, было введено в 532 г. В Германии и Франции — в XVI веке. В России — при Петре I в 1700 г., в Англии — в 1725 г.

На возникновение в Риме цирка, как и на всю римскую культуру в целом, большое влияние оказал пример Греции и развитие там общественных игр. В основе этих игр лежали религиозные обычаи и различные праздники в честь многочисленных богов (Аполлона, Дианы, Юпитера и др.) с целью умилостивить или возблагодарить их. Со временем игры утрачивали свой религиозный характер и превратились в массовое зрелище, страстно любимое народом. В Риме игры (*ludicra*) подразделялись на постоянные и назначаемые, например, по данному обету в честь победы, триумфальные, отмечающие погребение, и другие. Игры делились также на



Карцеры (по барельефу в Британском музее)



Навмахия (по монете Домициана)

проводимые в цирке — цирковые, в театре — сценические и гладиаторские в цирках-амфитеатрах. Гладиаторские игры, в свою очередь, подразделялись: а) на бой (сражение) гладиаторов между собою; б) на навмахии — сражения на лодках и кораблях. Такого рода игры устраивались консулами, а во времена императоров — преторами. Доступ в цирк на все виды игр и зрелищ был для всего народа свободным.

Игры в цирке считаются древнейшими из всех видов римских спортивных зрелищ. Они заключались, главным образом, в состязаниях колесниц. Позднее к конным соревнованиям присоединились гимнастические, а затем и другие.



Бой конных и пеших гладиаторов (помпейский барельеф)

Римский цирк перенял от греческого его античные формы и значение народного зрелища. Основой его программы также явилось конское ристание. По своему основному плану римский цирк был похож на греческий ипподром, и проведение конных состязаний в нем мало чем отличалось от эллинских.

Сравнивая олимпийский цирк-ипподром с большим римским цирком, именовавшимся Циркус Максимус, нельзя не обратить внимание на размеры последнего. Во времена Юлия Цезаря (100—44 г. до н. э.) арена его имела длину около 700 метров при ширине 130 метров.

Первоначально этот цирк, основанный первоукрашателем Рима различными сооружениями Тарквинием Приском (615—578 г. до н. э.)*, вмещал 150 тысяч зрителей, располагавшихся на многоярусных трибунах. Цирк предназначался для колесничных гонок, скачек и различных гимнастических игр в честь капитолийских богов.

После устроенного Нероном (54—68 г. н. э.) в Риме пожара, причинившего городу и цирку большое разрушение, восстановленный и реконструированный Веспасианом (69—79 г. н. э.), Траяном (98—117 г. н. э.) и Константином (306—337 г. н. э.) новый цирк вмещал 380—400 тысяч зрителей.

В середине арены этого гигантского цирка, планировка которого подобна греческой, находилась «спина» — длинное узкое пространство, украшенное колоннами, статуями и

* Тарквиний Приск (Древний) положил начало сооружению знаменитого Капитолийского кремля и храма Капитолия.

другими произведениями искусства. Вокруг нее мчались колесницы и скакали всадники. На концах «спины» стояли пирамидальные знаки-меты. Форма арены была продолговатой — эллипсообразной; в одной из полукруглых сторон располагались карцеры, из которых по сигналу выезжали возницы на колесницах и всадники.

С развитием у римлян страсти к кровавым зрелищам цирк переоборудовали и приспособили к новой расширенной программе представлений, включившей гладиаторские игры, водные сражения — навмахии, звериную травлю и борьбу с быком*, ставшую впоследствии национальным зрелищем испанского народа — корридой. В Риме первые гладиаторские бои состоялись в 264 году до н. э. Начало их связывают с религиозными обрядами, главным образом, с погребальными жертвоприношениями, когда предназначенных в жертву людей заставляли биться насмерть на могиле умершего. Исторические источники называют двух братьев — Марка и Деция Брутов, которые в память своего умершего отца выставили в цирке перед многочисленной толпой три пары гладиаторов для борьбы с оружием в руках. Эти первые смертельные схватки со временем перешли в фехтовальные игры и гладиаторские бои, походившие по своим масштабам на настоящие сражения. В них принимали участие не только приговоренные к смерти преступники и наемные люди, но и императоры.

Согласно новым требованиям в цирке, кроме карцеров для лошадей, появились помещения для гладиаторов и диких зверей. Водные сражения потребовали сложного оборудования со специальной подводкой воды для затопления арен. Чтобы не допустить нападения диких зверей на зрителей, арена цирка окапывалась глубоким рвом. Образовались новые въезды и выезды, появились ворота для выноса раненых и убитых. Были построены темницы, в которых содержались люди, обреченные на растерзание диких зверей. Многие произведения изобразительного искусства и литературы образно передают трагические сцены кровавых представлений в римских цирках.

* По свидетельству римского писателя — автора «Естественной истории» Плиния Старшего (23-79 гг. н. э.), сам Юлий Цезарь на арене цирка вступал в борьбу с быком.



Бой конных гладиаторов

Русский художник К. Д. Флавицкий* на огромном полотне картины «Христианские мученики в Колизее» (1862 г.) реалистично изобразил момент выхода из темницы на залитую ярким солнцем арену цирка христиан — стариков, юношей, девушек и женщин с грудными детьми. Трибуны цирка празднично разукрашены и переполнены народом, ожидающим кровавого зрелища... арену цирка готовят к впуску львов.

Михаил Юрьевич Лермонтов трагедию и жестокость гладиаторских игр, где жизнь человека — забава, выразил волнующей и обличающей строфой в стихотворении «Умиравший гладиатор»:

«Что знатным и толпе сраженный гладиатор?
Он презрен и забыт... освистанный актер».

Арены римских цирков явились свидетелями невиданных до того времени представлений. Воинственным нравам римлян больше отвечали кровавые зрелища, где проявлялись жестокость и грубая физическая сила, чем легкоатлетиче-

* К. Д. Флавицкий (1830—1866) учился в Академии художеств в С.-Петербурге у Ф. А. Бруни, испытывал влияние творчества К. П. Брюллова. В 1865 г. признан профессором исторической живописи. Его общеизвестная картина «Христианские мученики в Колизее», упомянутая в тексте, экспонируется в Ленинграде в Русском музее.

ские упражнения и спортивные соревнования, вызывавшие эстетическое наслаждение.

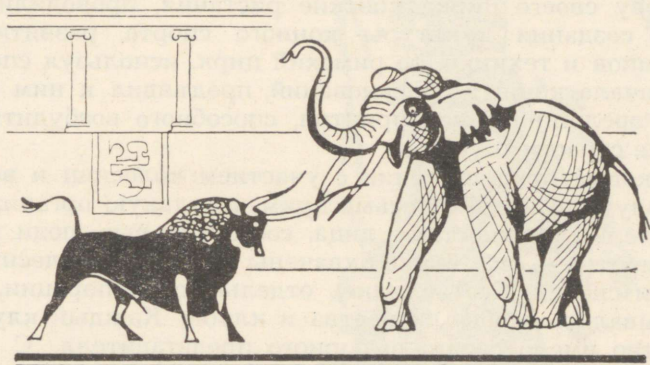
Толпы бедняков, переполнявшие Рим, с каждым годом росли. Они требовали от правителей «хлеба и зрелищ»*. Цирковые стены были молчаливыми свидетелями многих событий. Умирала одни поколения, рождались другие. Сменялись императоры. Не раз им стены цирков служили надежным укрытием или, наоборот, являлись местом грозных народных восстаний. Не раз сюда врывались и варвары, безжалостно уничтожавшие и расхищавшие уникальные художественные ценности. Однако после внезапных бурь цирки быстро восстанавливались и в них продолжали жить веками сложившиеся традиции. На цирковых аренах вновь состязались возницы на колесницах, скакали всадники, вновь звенели мечи гладиаторов, вновь хищные звери терзали рабов и пленников под оглушительный рев многотысячной толпы, жаждущей кровавых зрелищ. Жертвами здесь были не только сотни участников кровавых потех, неизменно венчавших эти грандиозные представления, но и очередной претендент на трон, которого подстерегал кубок с отравленным вином или смертельный удар кинжала. Цирк с его захватывающими зрелищами отвлекал народные массы от назревших, острых социально-экономических вопросов. В руках римских консулов и императоров он стал средством политического обезвреживания и умиротворения населения столицы, переключая опасную энергию и активность народа на удовлетворение низких инстинктов. Обилие строившихся в самом Риме и провинциях новых гигантских цирков и амфитеатров Максимуса, Саллюстия, Фламиния, Флоры, Александра Севера, Нерона**, Ромула, Адриана, Гелиогобала, Колизея и др., устраиваемые в них и многочисленных театрах зрелища поглощали внимание бедноты, делая ее

* По свидетельству Ювенала, поэта-сатирика 1 века н. э., народ в то время жаждал только «даровой раздачи хлеба и цирковых представлений».

** Цирк Нерона назывался также цирком Калигулы (37—41 гг. н. э.). Нерон в этом цирке производил массовые избиения христиан. На месте разрушенного цирка папа Николай V в 1460 году заложил церковь, «могущую затмить великолепием не только все храмы Рима, но и даже сам храм Соломона». Это было основание ныне существующего храма св. Петра.

менее опасной для привилегированного, господствующего класса эксплуататоров и особенно для правителей.

Цирк в быту римлян занял весьма важное место и в некоторой степени приобрел политическое значение. Развивая унаследованные у эллинов основы цирковой программы — конские ристания, гимнастические и легкоатлетические соревнования, — римский цирк создал постепенно свою программу, отвечавшую идеям эпохи римского владычества.



Бой быка со слоном

Сравнивая стиль проведения греческих соревнований, где кровавые зрелища никогда не имели широкого распространения, с римскими, нельзя не отметить грубость последних. Выявление таланта и подлинного мастерства соревнующихся было первенствующим в Элладе, а для римских игр и арен цирков стало второстепенным. Так, все более утрачивая спортивно-соревновательную основу, римский цирк из места проведения конных состязаний и атлетических соревнований, подчиненных целям, задачам и принципам спорта, превратился, главным образом, в зрелищное мероприятие. В этих условиях цирк, программа которого была насыщена кровавыми представлениями, не способствовал культурному росту римского народа, а, наоборот, в еще большей степени развращал его и вел к глубокому моральному упадку. От-

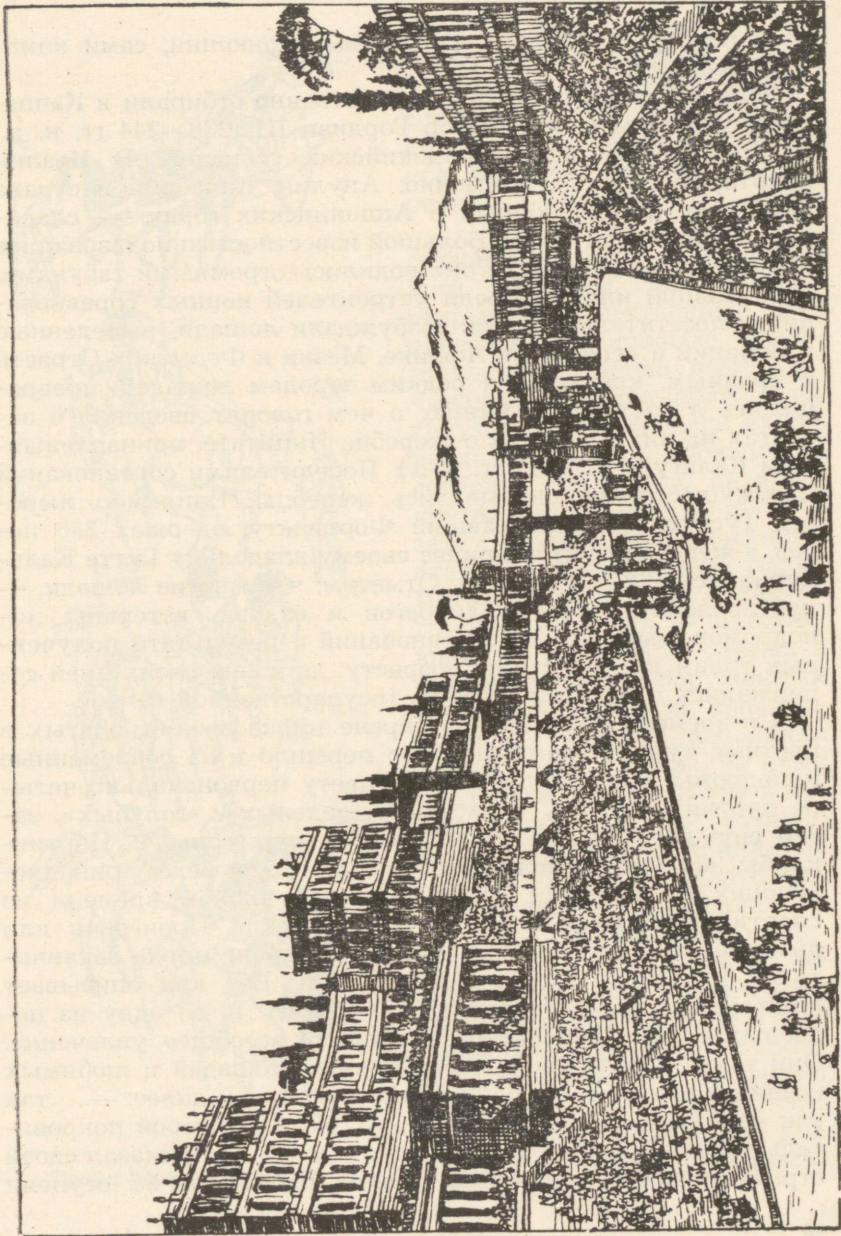
дельные порицания тематики цирковых представлений, исходившие от прогрессивных римлян, как, например, высказывания Цицерона (106—43 гг. до н. э.): «какое может быть удовольствие для образованного человека видеть, как терзает сильный зверь, или видеть, как прекрасное животное прокалывается охотничьим копьем...» — не могли повлиять на нравы «буйного Рима». И цирк в эпоху расцвета империи стабилизировался, в основном, на конных состязаниях и кровавых зрелищах.

Если можно предположить, что древние эллины, положив в основу своего цирка конские ристания, проводили их в целях создания культуры конного спорта, развития его принципов и техники, то римский цирк, используя спортивные начала конных соревнований, предъявил к ним требования зрелищного мероприятия, способного возбудить низменные страсти толпы.

Цирковые представления с участием колесниц и всадников получили в Риме весьма примечательную организацию. Правители, должностные лица, состоятельные люди и массы бедноты — все были охвачены психозом колесничных гонок и скачек. Составлялись отдельные корпорации, организовывались особые общества и клубы. Каждый клуб или общество имело своего выборного представителя. С этими организациями должны были договариваться все те, кто хотел участвовать в конных состязаниях. Общество при цирке содержало свою конюшню. Соревнующимся предоставлялась возможность нанять в услужение конюхов, возниц и всадников. Конюшни содержались в строгом порядке, обслуживались большим числом различных ремесленников (колесников, кузнецов, шорников), и даже имелись врачи. Каждое общество, приняв от владельцев лошадей, устанавливало за ними тщательный уход и проводило тренировку под руководством опытных специалистов. Лошадей в тренинг брали в трехлетнем возрасте, а к беговым соревнованиям допускались лошади не моложе 4 лет. Надо заметить, что бега в современном понятии в древних цирках-ипподромах фактически не существовали, так как лошади в колесницах не бежали рысью, а скакали галопом.

Нередко правители, внимательно следившие за качествен-

Цирк Максимус во время проведения конских ристаний →



ным подбором лошадей в цирковые конюшни, сами комплектовали их.

Лошадей для цирков преимущественно отбирали в Каппадокии; например, император Гордиан III (238—244 гг. н. э.) подарил клубам 200 каппадокийских лошадей. В Италии некоторые области, а именно: Апулия, Калабрия и страна Гирпинов, расположенная в Аппенинских горах, — славились своими скакунами. Большой известностью пользовались лошади из Сицилии, где они водились огромными табунами. Наибольший интерес среди организаторов конных соревнований и посетителей цирков возбуждали лошади, выведенные в Испании и особенно в Африке, Мезии и Фессалии. Страсть к кровным, красивым и редким породам лошадей превратилась в настоящую манию, о чем говорят сведения о затратах на них и легенда о жеребце Инцитате, принадлежавшем Калигуле (37—41 гг. н. э.). Победителями соревнований преимущественно оказывались жеребцы. Например, жеребец Тускус, принадлежавший Фортунату, одержал 386 побед, а жеребец Виктор принес своему владельцу Гутте Кальпурианусу 429 выигрышей. Отметим, что многие лошади, — прославленные победители бегов и скачек, ветераны ипподромов, выбывая из соревнований в результате полученных травм или просто по возрасту, до конца своих дней содержались в холе и почете на государственной пенсии.

Со времени появления на арене цирка возниц, одетых в цветные туники (камзолы), что перешло и на современные ипподромы, образовались по их цвету первоначально четыре партии: «белых», «красных», «зеленых», «голубых», затем еще две партии: «золотых» и «пурпурных». Парти-клубы заключали между собой пари о победе принадлежавших им колесниц. Такие партии в скором времени из спортивных превратились в политические. Проигрыш или выигрыш той или иной колесницы на арене цирка заканчивался на его трибунах целой битвой. Вот как описывает греческий историк Геродиан (170—241 гг. н. э.) одну из подобных сцен: «Императоры разделяли всеобщее увлечение. Они также имели своих излюбленных лошадей и любимых возниц и неохотно терпели поражение. . . — и далее: — . . . так как освистали возницу партии «голубых», которой покровительствовал Каракалла (211—217 гг. н. э.), он приказал своей страже наказать виновных. Воины бросились на ступени



Триумфальное шествие

цирка и, чтобы не затруднять себя выбором, убивали всех, в кого могли попасть. Это была сцена невероятного избиения, которой император, глядя на нее из своей ложи, остался очень доволен».

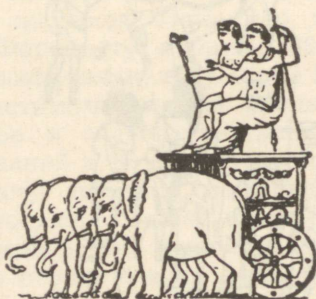
Проведение конных состязаний в цирке было большим событием. Они обычно открывали общественные празднества и цирковые представления. Прежде всего начиналось шествие, похожее на триумфальное. Впереди ехали верхом на лошадях юноши из сословия всадников, за ними другие юноши шли пешком, а затем появлялись участники скачек и колесничных гонок. Потом двигались музыканты, группы танцоров — мужчин, юношей, мальчиков, одетых в красные туники, вооруженных мечами и короткими копьями. Группы танцоров исполняли воинственные танцы, за ними следовали демонстранты в ярких одеждах, затем сатирышуты. В шествии принимали участие жрецы (с жертвами), а в роскошных колесницах и на убранных цветами носилках везли статуи богов из золота и слоновой кости. Шествие замыкали консулы в триумфальной одежде или императоры со свитой. Процессия, проходя по арене цирка, огибала «спину» с «метами». Участники занимали отведенные

им на трибунах места. Жрецы приносили жертвы, статуи богов ставились на «спину» — и начинались скачки. Число колесниц в заездах определялось числом цветов основных партий-клубов (белые, красные, зеленые, голубые), и допускалось по одной или по три колесницы в заезд от каждой партии.

О технике проведения соревнований говорилось выше. Добавим только то, что рискованность объезда «мет» на крутых поворотах арены вокруг «спины» заставляла участников соревнований и возниц всегда подпрягать с левой стороны лучших в четверках лошадей, наиболее управляемых и резвых. Левобланговая лошадь считалась ведущей, и ей отдавалось предпочтение. Во время скачек к ней обращались с ободряющими криками зрители, а в случае победы ей присуждалась награда.



Парадная колесница со статуями богов (по монете императора Нервы)



Триумфальная колесница (по монете императора Веспасиана)

Культура конного спорта, зародившаяся на Олимпийских играх в Греции, и сложившаяся там цирковая традиция конных и атлетических соревнований получили иное толкование в Риме. Конный спорт здесь почти полностью базировался на цирке, развиваясь согласно требованиям и условиям его арены. Он был скорее забавой, восторженно принимаемым зрелищем, его украшением, а не одним из основных разделов классического спорта. Являясь центром конных состязаний, римский цирк на всем протяжении своего

многовекового существования был местом сосредоточения большого количества разнопородного, подчас чрезвычайно редкого и ценного, конского состава, вывезенного из подвластных Риму стран. Известно, что с берегов Понта — Черного моря — джигиты далекой Иберии (Грузии) на арене римских цирков с успехом демонстрировали на горских лошадях Кавказа свою лихость в джигитовке. Не редки были выступления различных мастеров наездников-дрессировщиков с «учеными» лошадьми. Вольтижировка, начавшаяся с соскока и прыгивания воина в быстро мчащуюся колесницу, распространилась и на верховую лошадь, где ловкий всадник-вольтижер на одной, двух, трех и четырех лошадях, скачущих бок о бок во весь опор по арене цирка, выполнял различные упражнения, сложные и смелые трюки.

Показ на арене цирка отдельных фрагментов конного спорта обычно проводился между так называемыми миссами, т. е. заездами. По мере увеличения числа мисс — при Нероне их было 36—38, а при римском императоре Домициане (81—96 гг. н. э.) их число возросло до 100 в день — программа конских состязаний делилась на два отделения. Перерыв между миссами назывался антрактом. Как правило, антракт использовался для подготовки ипподрома к следующей серии мисс и для отдыха зрителей. Антракт заполнялся показом всевозможных конноспортивных выступлений, театральными представлениями, гимнастическими упражнениями, танцами и неизменно выступлением шутов. В цирковых антрактах зародилась традиция включать в программу конных состязаний индивидуальный и групповой показ искусства верховой езды, вольтижировки, конной акробатики и костюмированных каруселей, что по идее напоминает современные смены фигурной езды.

В этом разнообразном и многообразном конном искусстве обрисовывался контур будущей программы циркового представления и параллельно с проведением бегов и скачек* зарождался обособленный жанр конного цирка, который хотя и был еще очень далек от профессионального, но тем не менее уже предъявлял свои права на жизнь.

* Последние бега в Риме состоялись, по приказу остготского короля Тотилы, в 549 г. После этого в Европе бега возобновились только в 1511 году.

Во II—IV вв. Римская империя была огромным и сильным государством, однако бесконечные восстания рабов и колоннов подтачивали ее могущество. Поэтому римские императоры предпочитали жить не в «буйном» Риме, а в более спокойных восточных областях своей империи.

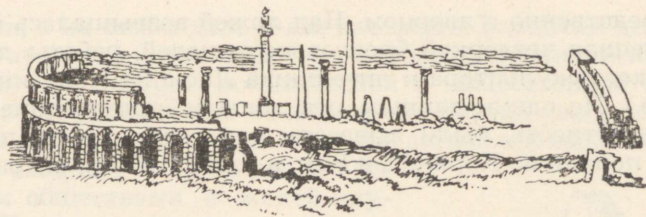
Особым расположением пользовалась богатая греческая колония Византия. Вместе с повелителями перекочевали сюда их излюбленные цирковые зрелища, украшением которых были конные состязания. Если традиции греческого цирка унаследовал римский, то, в свою очередь, цирк Византии явился продолжением римских зрелищ.

Византия столь же знаменитая столица древнего мира, как Афины и Рим. Основание Византии, по легендам дорийцев, относится к 658 году до н. э. Но многие источники говорят о том, что греки заселяли город еще в VIII веке до н. э.

На протяжении своего существования Византия поочередно именовалась Византиной, Новым Римом, Константинополем, Истанбулом, Дерсадетом, Стамбулом. Со дня основания до завоевания Константинополя турецким султаном Мухаммедом II в 1453 г. этот богатейший и интереснейший город двадцать девять раз осаждался войсками различных народов. Греки, римляне, персы, авары, болгары, славяне, арабы, варяги, русские, латиняне штурмовали стены древней Византии, и до захвата ее турками она семь раз оказывалась под властью своих врагов. Завоеватели нещадно разрушали ее неповторимые постройки, расхищали собранные в ней богатства и редчайшие художественные ценности.

Когда Константин Великий стал «владыкой Востока и Запада», он в 326 г. перенес в древнегреческую колонию Византию столицу Римской империи, назвав Византию Новым Римом*. Византийские художники и строители, вдохновленные греко-римским искусством, проявили много выдумки в украшении новой столицы. Из многих греческих и азиатских городов и их уникальных сооружений, как, например, из древних храмов Артемиды и Афродиты были изъяты хранившиеся в них сокровища и сvezены в Византию.

* Впоследствии в честь Константина Византия была переименована арабами в Константинополь.



Развалины древнего цирка в Константинополе

Великолепие Византии с ее причудливыми и сказочными мечетями, множеством роскошных дворцов, хранивших несметные богатства и бывших свидетелями самых фантастических и необычайных, столь свойственных востоку, событий, какие когда-либо знала история, дополнял грандиозный цирк-ипподром. Этот цирк, в котором под открытым небом были собраны многие художественные памятники античного мира, занимал огромную площадь. Сохранившаяся часть ее носит теперь название Ат Майдан, что означает площадь лошадей.

Знаменитый цирк был выстроен еще в конце II века римским императором Септимием Севером (193—211 гг. н. э.) по плану описанного выше Большого цирка — Максимуса. Его арена — ипподром — в длину имела 370, а в ширину — 180 метров. Высокие трибуны, расположенные амфитеатром и состоявшие из сорока мраморных ступеней, вмещали до 100 тысяч зрителей.

Принцип устройства и планировки цирка, как и программа его представлений, мало чем отличались от цирков Рима. Арена также делилась вдоль «спиной». Но ее украшению придавалось еще большее значение. На «спине» были размещены: обелиск Феодосия, так называемая замурованная колонна, змеиная колонна, увенчанная знаменитым дельфийским треножником. Среди мраморных и бронзовых статуй находились: человек, борющийся со львом, умирающий бык, колоссальная статуя Геракла, волк в схватке с гиеной, дикая лошадь, орел, уносящий змею, Адам и Ева, статуи императоров и наездников-победителей колесничных соревнований. В центральной части трибун с особой пышностью была устроена императорская ложа, которая сообщалась

непосредственно с дворцом. Над ложей возвышалась башня, украшенная четверкой бронзовых лошадей, работы древнегреческого скульптора и литейщика Лисиппа (середина IV в. до н. э.). По одним данным, эти лошади, получившие мировую известность, были вывезены с острова Хиоса, по другим — попали из Коринфа в Рим, а из Рима были отправлены



Возницы с четверками лошадей (квадриги)

в Византию для украшения цирка*. В дни больших цирковых зрелищ и конных состязаний, когда вся Византия собиралась в цирке, над ним растягивался гигантского размера тент, подбитый пурпуром для защиты зрителей от солнечных лучей и зноя.

Программа цирковых представлений состояла, главным образом, из проведения боев с дикими зверями, сражений гладиаторов, всевозможной борьбы и колесничных гонок. Лошадей подвергали строгому отбору. В основном, их брали из числа лучших восточных пород. Большое внимание, помимо резвости, уделялось экстерьерным данным, нарядности масти и общей красоте. Как и в Риме, соревнования возниц на колесницах возбуждали в зрителях наибольший азарт. По цветам одежды возниц, называвшихся кучерами,

* Судьба бронзовой четверки лошадей чрезвычайно интересна. Во времена четвертого крестового похода и завоевания Византии латинянами в 1204 г. эти лошади были увезены в Венецию, где увенчали портал собора св. Марка. В 1797 году эта уникальная конная группа оказалась в Париже, а в 1806 г. украсила, сооруженную по заказу Наполеона I Триумфальную арку на площади Каруселей. Новое местопребывание квадриги Лисиппа было кратковременным, уже в 1815 году «неукротимые» бронзовые кони, возраст которых исчисляется веками, опять были водворены на прежнее место в Венеции, где стоят и поныне.

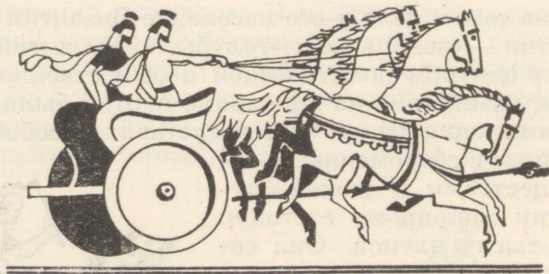
зрители, а на самом деле и все население Византии делилось на две партии — «зеленых» и «голубых». Византийский ипподром был центром политической и общественной жизни. В сущности, возникшие на ипподроме партии были повторением римских корпораций. Они представляли собой организации, сходные с современными беговыми обществами и жокей-клубами. Партии ипподрома состояли из многих тысяч членов. Они содержали лошадей, колесницы, возниц и обеспечивали всем необходимым конные состязания. По тогдашнему выражению, задача этих партий формулировалась так: «Организация известным образом народных удовольствий». Начинаясь на трибунах в дни колесничных гонок схватки и побоища между «голубыми и «зелеными» часто переходили в настоящие битвы с применением оружия. Хотя для предотвращения столкновений трибуна была разделена стеной, но эта предосторожность не всегда спасала.

В 501 году во время раздора между «голубыми» и «зелеными» погибло 3 тысячи человек. Нередко партия победителей на беговой дорожке дорого платила побежденным: ссоры «зеленых» с «голубыми», вызванные спортивным азартом на почве цирковых демонстраций, завершались массовой резней.

В стенах цирка возникали и крупные народные восстания, направленные против произвола государственной администрации и тирании императорской власти. Вспыхнувшее в 532 году во время цирковых игр восстание, известное в византийской истории под названием «Ника» («побеждай!» — слово, которым зрители конных соревнований подбадривали возниц во время бегов), едва не стоило Юстиниану Первому (527—566 гг.) престола. Цирк восставшими был превращен в крепость и стал местом кровавых событий. При подавлении этого грандиозного восстания на трибунах цирка-ипподрома было изрублено около 35 тысяч участников восстания войсками знаменитого полководца Юстиниана I — Велисария (505—565 гг.).



Возница с парой лошадей



Квадрига

Победителей конных соревнований в Греции ждал венок и пальмовая ветвь, в Византии на шею победителя надевали золотую цепь и из императорской казны выдавали литру — один фунт (400 г) золота в виде 72 золотых монет.

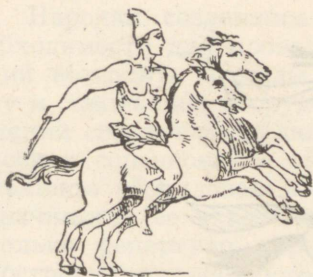
Антракты между заездами, как и в цирках Рима, заполнялись различными спортивно-зрелищными выступлениями. Особым успехом пользовались плясуны, среди которых главную роль играли обнаженные танцовщицы-актрисы, так называемые «мимы»*.

На арене цирка выступали акробаты, дрессировщики, фокусники, укротители диких зверей. Византийский ученый, историк, богослов, видный астроном Никифор Григора (1295—1360 гг.) так описывает выступление странствующих акробатов: «В это время в Константинополь по пути зашли люди, которые знали какое-то чудное искусство. Их было не менее двадцати человек. Они вышли из Египта и сделали как бы некий круг, прошедши к востоку и северу Халдею, Аравию, Персию, Мидию и Ассирию, а к западу — Иберию, лежащую у Кавказа, Колхиду, Армению и другие государства, идущие до самой Византии, и во всех странах и городах показывали свое искусство.

Все, что они делали, было необычайно и чудесно; впрочем, это не было дьявольским наваждением, а было делом естественным, плодом долговременного упражнения.

... другой, поднявшись на лошадь, погонял ее на полной

* Одна из цирковых мим — Феодора, пленив своей поразительной красотой Юстиниана Первого, достигла византийского престола.



Вольтижировка на двух
лошадях



Наездник-дрессировщик
с «ученой» лошастью
(по античному барельефу)

рыси, стоял прямо на спине, постоянно и смело перебирал ногами, принимал вид летящей птицы. Иногда он вдруг соскакивал с бегущей лошади, хватался за хвост и неожиданно опять появлялся в седле. Или спускался с одной стороны седла и, обогнув брюхо лошади, легко поднимался на нее, но уже с другой стороны и снова ехал. Занимаясь такими фокусами, он не переставал подгонять коня бегом.

Такие фокусы не всегда сходили с рук успешно и без вредных последствий: нередко обрываясь, акробаты ушибались до смерти». Далее Никифор Григора замечает, что «из отечества их отправилось более сорока человека, а достигло Византии в добром здоровье меньше двадцати... несмотря, однако же, на это, собирая со зрителей большие деньги, они продолжали ходить всюду как для прибыли, так и для того, чтобы показать свое искусство».

Приведенная цитата из рассказа Никифора Григоры является ценным указанием на одно из несомненных и притом весьма ранних начал возникновения цирка в новую эру. Таким образом, программа византийского цирка, обстановка и техника проведения всех зрелищных мероприятий мало чем отличались от греко-римских.

После завоевания Константинополя (1204 г.) латинянами крестоносцами представления в цирке и охватившее всю страну соперничество «голубых» и «зеленых» прекратились. Уникальные украшения цирка подверглись разграблению и варварскому уничтожению. Мраморные статуи были разби-



Вольтижер

ты, а бронзовые, в том числе и знаменитая статуя Геракла, были использованы для чеканки монет и перелиты на пушки.

Цирк-ипподром, многие столетия служивший центром общественной и политической жизни Византии, местом, где справлялись различные торжества, приводились в исполнение смертные приговоры, создавались заговоры и поднимались народные восстания, — цирк, поражающий грандиозностью своих зрелищ* и великолепием убранства, превратился в руины и перестал существовать.

Историки, оценивая роль и значение цирка-гипподрома, считают, что он был самым характерным явлением византийского мира. Византолог Ш. Диль в книге «Юстиниан и византийская цивилизация в VI веке» говорит, что «... в Константинополе бог имел св. Софию, император — Священные Палаты, а народ — гипподром».

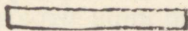
Таковыми в общих чертах по форме и содержанию выглядели цирки Греции, Рима и Византии. Цирк стран древнего мира был вызван к жизни возникновением новых культур и развитием проникающего в быт спорта, и прежде всего конного, стремлением широких народных масс к искусству, доходчивым и ярким зрелищам.

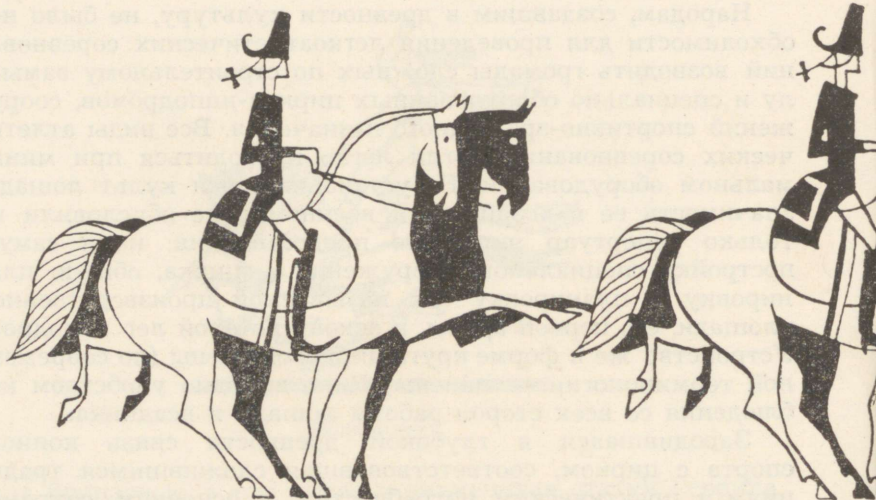
* По свидетельству византологов, Юстиниан Первый на проведение однодневных цирковых игр расходовал около полутора миллионов рублей золотом.

Народам, создавшим в древности культуру, не было необходимости для проведения легкоатлетических соревнований возводить громады сложных по строительному замыслу и специально оборудованных цирков-ипподромов, сооружений спортивно-зрелищного назначения. Все виды атлетических соревнований могли легко проводиться при минимальном оборудовании. Но установившийся культ лошади, значимость ее в хозяйстве и военном деле обусловили не только репертуар циркового представления, но и самую постройку специального сооружения — цирка, общую планировку и планировку так называемой производственной площади, его первой арены, в основу которой лег ипподром. Устройство же в форме круга цирковой арены (по современной терминологии — манежа) было вызвано удобством наблюдения со всех сторон работы лошади и всадника.

Зародившаяся в глубокой древности связь конного спорта с цирком, соответствовавшая сложившимся традициям и практическим потребностям, в основном сохранилась и в последующие века, достигнув наших дней.

Что касается ипподрома, то он из «сердца цирка» — цирковой арены — превратился в самостоятельную организацию. Последующее развитие ипподрома неразрывно связывается с коневодством, созданием резвостных пород лошадей, ростом конного спорта и, в первую очередь, с возникновением в XVIII—XIX столетиях большого коннозаводческого спорта, в основе которого лежат всевозможные резвостные и дистанционные конные испытания: гладкие, барьерные, стипль-чезные скачки для верховых лошадей и бега для лошадей рысистых пород.



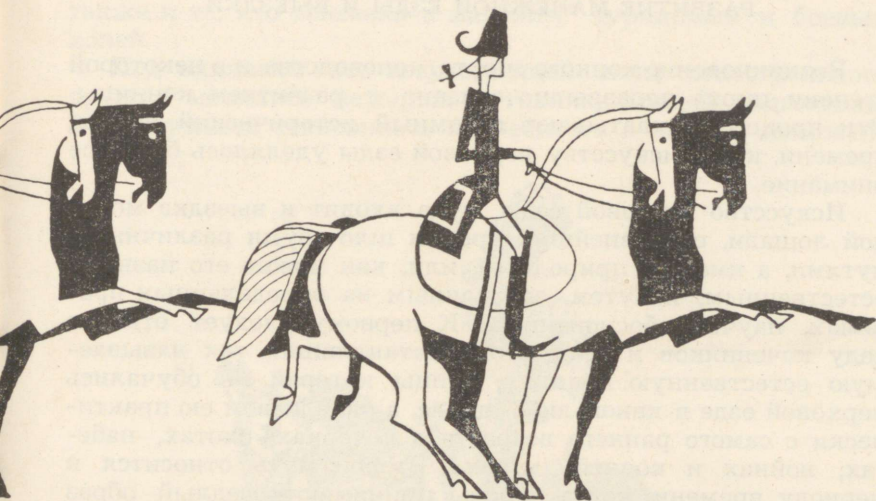


ГЛАВА II

НАЕЗДНИЧЕСТВО И КОННЫЕ ЗРЕЛИЩА

Ознакомление с историей конного спорта и его первого института — цирка показывает, что в новую эру их дальнейшее развитие под влиянием социально-экономических, культурно-бытовых и военных требований строится на совершенно иных основах. Принципы древних греко-римских цирков, о которых шла речь в предыдущей главе, отмирают, сменяясь новыми. Историки цирка утверждают, что специфика циркового искусства в новое время «возникла и развивалась заново, совершенно самостоятельно, в иной обстановке и иных условиях». Если такое мнение в целом неоспоримо, то, исследуя специально связи конного спорта с конным цирком, надо подчеркнуть, что конная специфика цирка оказалась также в большой зависимости от технических требований и направлений развития конного спорта.

Ряд источников свидетельствует, что с падением Римской империи древний цирк утратил свое значение и почти



на тысячелетие перестал существовать вовсе. Факт выпадения из зрелищного искусства на многие столетия циркового искусства чрезвычайно примечателен. На протяжении средних веков и эпохи Возрождения в Европе не было ни одного цирка. Специалисты отмечают, что в это время исчезли не только цирки, но и сами понятия: «цирковой артист», «цирковое искусство».

В нашу эру зарождение нового цирка было вызвано почти теми же причинами, что и в древности, а именно: интересом широких народных масс к лошади, ее утилитарным значением, успехом коневодства и конного спорта.

Из анализа процесса развития конного спорта и процесса возникновения и развития в новое время цирка следует вывод о том, что современный цирк в значительной мере своим образованием, как и в прошлом, обязан культу лошади и интересу к искусству верховой езды, в которой центральное место занимают выездка и дрессировка.

Возникновение конного спорта, коневодства и в некоторой степени цирка неразрывно связано с развитием конницы. Эти процессы охватывают огромный исторический период времени, когда искусству верховой езды уделялось большое внимание.

Искусство верховой езды, куда входит и выездка молодой лошади, с древнейших времен шло двумя различными путями, а именно: природным, или, как можно его назвать, естественным, и путем, основанным на определенных правилах, научно обоснованных. К первому следует отнести езду кочевников и всадников, составлявших так называемую естественную конницу, бойцы которой не обучались верховой езде в какой-либо школе, а овладевали ею практически с самого раннего возраста в кочевках, охотах, набегах, войнах и конных играх. Второй путь относится к периоду времени, когда народы принимают оседлый образ жизни, создают новый быт и свою национальную культуру.

Частые войны заставляли создавать вооруженные силы и совершенствовать боевую подготовку и выучку личного состава. Отсюда при наличии конниц предпринимались меры к улучшению коневодства, более рациональному обучению всадников, формированию конных масс, к подготовке и в первую очередь к выездке молодого конского состава.

В средние века рыцари составляли единственное военное сословие. В рукописях XI века перечисляется «семь искусств рыцаря»: верховая езда, плавание, стрельба из лука, фехтование, птицеводство, стихотворство и игра в шахматы. Рыцари были отличными ездоками, в совершенстве владели оружием, постоянными упражнениями в различных конных играх, каруселях и турнирах совершенствовались и поддерживали свою боевую выучку и технику верховой езды. Это способствовало созданию специальных школ верховой езды, манежной и турнирной выездке лошадей.

С упадком феодализма конные воины, проходившие тяжелую школу пажей, оруженосцев и рыцарей, исчезли, а с ними исчезли и те, кто готовил конное войско, отвечающее тогдашним взглядам на военное искусство, а

также и те, кто выезжал в манежах* турнирных и боевых коней.

Под влиянием все возрастающей силы огнестрельного оружия менялись методика и техника конной подготовки. Все острее становилась потребность в хорошо налажен-



Рыцарь

ной и планомерно проводимой, новой подготовке конников. Многие военные специалисты этому вопросу уделяли самое серьезное внимание. Но минуло много времени, прежде чем подготовка конников и их лошадей получила должное направление, соответствовавшее изменившимся требованиям. Путь прогресса конного дела — армейского и спортивного —

* Манежем называется ровное место под крышей или под открытым небом, где проводятся занятия по обучению верховой езде и выезде с небольшим количеством всадников.

чрезвычайно сложен и многогранен. Нужно было пережить периоды сильных увлечений различными излишествами в манежной выезде и дрессировке лошадей, порой приобретаемыми весьма уродливые формы, пока не объявилось в Германии новое течение, при котором манеж стал рассматриваться как средство, но не как цель в подготовке верховой лошади.

Время с XVI по XVIII век в истории конного спорта и, в частности выезда, представляет для конников особый интерес и знаменуется учреждением первых школ верховой езды, «конных академий», и вместе с тем возникновением методов и теорий, течений и канонов езды и выезда. Отметим, однако, что общепризнанные принципы в подготовке конников и выезде лошадей для службы в строю и для работы в спорте были установлены несколько позже, причем цирк в этом ответственном деле оказал конному спорту весьма значительную услугу.

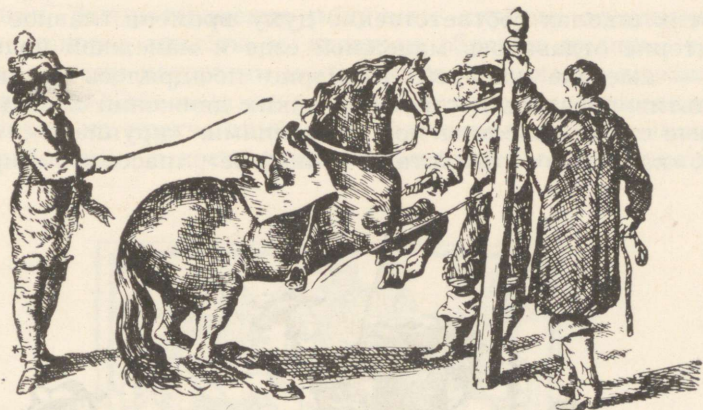
Говоря о взаимосвязи конного спорта с конным цирком, нельзя не коснуться того времени, когда определялись первые принципы выезда и формировались школы верховой езды.

В XVI—XVIII веках трудами плеяды мастеров наезднического искусства были созданы предпосылки для возникновения конного цирка нового времени, его основного репертуара и наметилось обособленное производственное место современных конных соревнований и зрелищ.

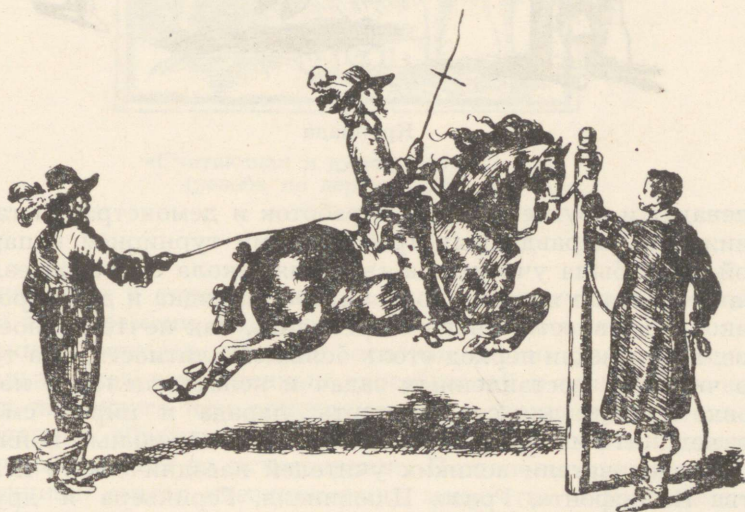
Как известно, вначале школы верховой езды появились в результате частной инициативы для выезда лошадей и обучения верховой езде тех, кому надлежало служить при дворе или в коннице.

В XII столетии в Неаполе первые берейторы специально занимались выездкой лошадей. Через четыре столетия в Италии организуются школы верховой езды и выезда, во главе которых встали учителя, чьи имена бережно хранит история как основоположников наезднического искусства. В Италии Федерико Гризо, Чезаре Фиаско, а потом Антуан Пиньятелли создали школы своих учеников и последователей. Ученики Гризо свой опыт выезда и преподавания верховой езды перенесли в Англию, ученики Пиньятелли — во Францию. Начало было сделано.

Началась разработка методов и теорий езды и выезда.

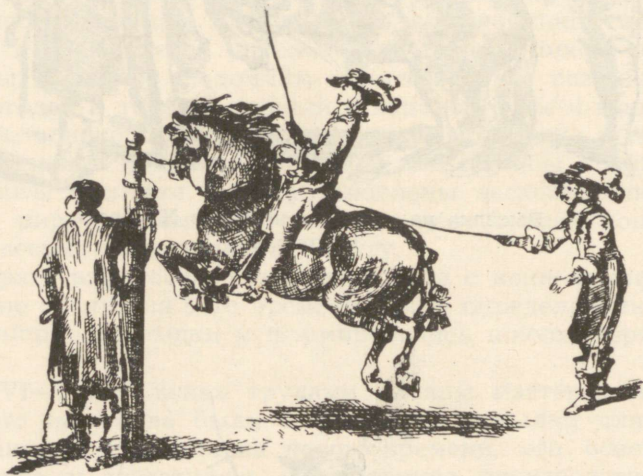


Выездка на высшую школу в XVI веке.
Каприоль



Баллотата

В этих школах соответственно духу времени главное предпочтение отдавалось манежной езде и манежной подготовке — выезде лошадей. Всемерно поощрялось и широко культивировалось достижение таких движений лошади, которые стали известны под названиями: «круппада», «пезада», «каприоль», «баллотада», «пиаффе», «пассаж», «пируэт»,



Круппада

«левада» и другие. На базе отработок и демонстрации таких движений, оправданных требованиями турнирной и парадной езды, была учреждена «высшая школа верховой езды». На этом этапе история повторилась: выездка и дрессировка, как и в древности, вновь встретились, как нечто единое целое, и пережили период столь большой слитности, что только четкость поставленных задач и ясность целей в подготовке лошади для строя, спорта, парада и цирка смогли разъединить их впоследствии на самостоятельные понятия.

Последователи великих учителей наезднического искусства Ксенофонта, Гризо, Плювинеля, Гериньера и других при выезде лошадей излишне пользовались строгими и насильственными мерами. Употреблялись различные приспособ-

соблениа, распространение получили строгие мундштуки, острые шпоры, хлысты и главным образом пиляры, т. е. столбы, между которыми на развязки ставилась «выезжаемая» лошадь. Эти жесткие и сложные способы применялись с расчетом на кратчайший срок подготовки лошади, полное ее порабощение и достижение автоматического послушания.



«Считающая и думающая» лошадь
(резьба по дереву, XVI век)

Воспитанная в таких условиях лошадь отвечала требованиям того времени, но прогрессивные искания новых, более гуманных методов выездки, основанных на рациональном использовании естественных способностей и природных качеств животного при одновременном возрастании военных требований обрели существовавшие способы подготовки верховой лошади на исчезновение. Постепенно раскрывался подлинный смысл наезднического искусства — развитие у лошади ее природных способностей. Если дрессировка была остатком старых традиций, то она не утратила значения

одного из непременных методов циркового трюкачества*, рассчитанного отнюдь не на достижение правильных, предельно свободных, классически строгих и четких движений лошади, а лишь на чисто внешний эффект «танцующей», «встающей», шагающей «испанским шагом», «стреляющей», «считающей» лошади. Заметим, что дрессировщики нередко подвергались гонениям.



Пезада

Вольтер в своей книге «Век Людовика XIV» пишет, что в 1610 году во Франции происходил судебный процесс против «ученой» лошади и ее владельца-дрессировщика, заставлявшего ее выполнять различные фокусы и трюки. Обоих обвиняли в колдовстве, и им грозило сожжение.

Не вдаваясь в подробности смены методов обучения в верховой езде и выездке, скажем только то, что появившиеся в XVI—XVIII веках школы верховой езды и королевские кавалерийские манежи в Версале, Неаполе, Мадриде, Кобурге, Геттингене, Вене, Берлине и других местах, равно как и проводимые турниры, конные карусели, кадрили, конноспортивные игры, парады, езда высшей школы, создали исключительно благоприятную обстановку для возникновения и развития конного цирка, дав ему огромный программный и тематический материал для работы.

Со временем в XVIII и в начале XIX столетий первоначальное воспитательное и спортивно-тренировочное значение

* Трюк — это острое проявление неожиданности. Профессионалы, практики и теоретики циркового искусства считают, что основа любого циркового представления есть трюк.

ние различных конномассовых мероприятий заметно упало. Постепенно все более выявлялись черты спортивно-зрелищного порядка, и театрализованное конное представление стало своего рода соревнованием в искусстве верховой езды и выездки на манеже.

ШКОЛЫ ВЕРХОВОЙ ЕЗДЫ — ОСНОВА ВОЗНИКНОВЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ЦИРКА

Зависимость цирка от конного спорта, их тесная связь и вместе с тем принципиальные отличия наглядно вырисовываются, если восстановить в памяти исторические события тех времен, которые предшествовали и сопутствовали зарождению школ верховой езды, учебно-спортивных манежей, появлению плеяды видных наездников, а также развитию конных зрелищ и конно-цирковых представлений.

В истории коневодства и конного спорта XVIII век называют «веком лошади». В истории циркового искусства он именуется эпохой возрождения конного цирка. Известно, что в XVIII веке коневодство переживало период бурного развития. Коневоды всех стран, стремясь удовлетворить возрастающий спрос гражданского населения и армии на сильную, резвую и красивую по экстерьеру лошадь, проявляли кипучую деятельность в выведении новых пород верховых и упряжных лошадей. Возросшее внимание к лошади заметно во всех слоях общества. Достигнутый англичанами успех в создании породы чистокровной верховой лошади вызвал азартное увлечение скачками и скаковым спортом и в самой Англии, и в других странах.

Кавалерийские школы, «академии», а вместе с ними шталмейстеры, берейторы и просто любители верховой езды и конного спорта оказались в центре внимания общественных интересов жизни восемнадцатого столетия. В то же время происходившие в Европе события также немало способствовали выдвижению ряда наездников, езда которых не была похожа на обычную езду строевого кавалериста или охотника-спортсмена, а представляла собой новый вид наездничества, специально предназначенного для популярных в народе конных зрелищ.

Революция 1789 года во Франции открыла свободный

доступ простому люду ко всем видам зрелищного искусства. Конвент и Директория, учитывая интерес народа к конным состязаниям, субсидировали их организацию и всемерно поощряли проведение всевозможных конных зрелищ. Значительное влияние на их рост на западе оказало окончание наполеоновских войн. Большинство кавалерийских частей было расформировано. Армейская конница сокращалась. Истые конники, специалисты-инструкторы верховой езды, наездники военных школ и просто рядовые кавалеристы остались без привычного для них дела. Это обстоятельство послужило причиной появления во многих странах Европы и в России большого числа странствующих, как одиночных, так и целых групп вольтижеров, различных прыгунов, дрессировщиков лошадей, инструкторов — преподавателей верховой езды и так называемых наездников высшей школы из бывших строевых кавалеристов.

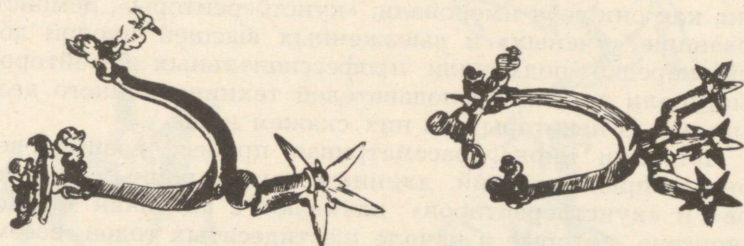
Вопросу появления специфических для циркового представления форм показа работы лошади в истории цирка отведено большое место. Определяя время и место зарождения конных зрелищ, исследователи указывают, что первые сведения об «ученых» лошадях и конных зрелищах в Центральной Европе исходят из Германии и Австрии. Так, летопись истории конного цирка сообщает, что в 1588 году в Праге выступал некий «искусник», который скакал на лошади, стоя в седле, на полном карьере спрыгивал и вскакивал опять на лошадь, выполняя при этом разные акробатические упражнения.

В 1647 году в Нюрнберге на искусно обученной лошади выступал наездник, чье имя установлено и сохранено историей, — Христиан Мюллер. Далее называются имена других наездников и конных акробатов, выступавших с учеными лошадьми, отмечается: «... с несомненностью установлено, что в течение почти столетия данный жанр (конное искусство. — Авт.) был чрезвычайно мало распространен и представлял собой редкую диковинку». Всем известна страсть Петра I к разного рода «диковинам»*. Показ в 1724 г. в России дрессированной лошади вызвал живой интерес, и царь

* В 1714 г. по указу Петра I был создан первый в России естественно-научный музей — Кунсткамера, — открытый в 1719 г. для широкого обозрения. В Кунсткамере собирались различные коллекции «диковин» (зоологические, биологические, геологические и др.).

«повелел иноземному дрессировщику препятствий не чинить, для постоя предоставить квартиру, а лошади за счет казны выдавать фураж».

Крупнейший советский теоретик и историк цирка, заслуженный деятель искусств РСФСР Е. М. Кузнецов позднее появление и распространение конных зрелищ объясняет тем, что экономико-бытовая обстановка ярмарочно-площадных



Шпоры для езды высшей школы (XVII век)

зрелищ XVI—XVIII столетий не только не обеспечивала необходимых условий для развития профессиональных конных представлений, но и даже препятствовала им. Вследствие этого они «не могли развиваться ни в самостоятельную профессию, ни в обособленный жанр и ограничивались демонстрацией отдельных ученых лошадей и первичных конно-акробатических и дрессировочных трюков, занимавших подсобное место в репертуаре ярмарочно-площадных «увеселителей»...

В XVIII веке изменившиеся политические и социально-экономические условия жизни, способствовавшие развитию коневодства, конного спорта, а также наличие разветвленной сети кавалерийских школ, создали более благоприятную обстановку для конных зрелищ и формирования специальных аттракционов, основанных на акробатическом наездничестве и выезде. Значение лошади в быту, естественная красота ее внешних форм, способность украсить, придать парадность любому празднеству, способность быть настоящим «спортсменом» и талантливым «артистом» имели

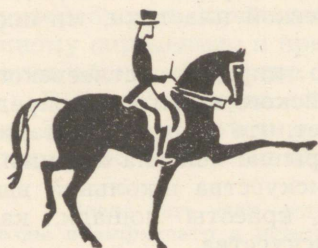
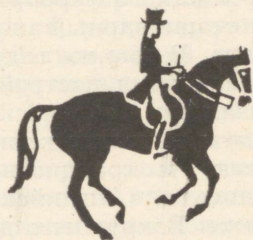
немаловажное значение для внедрения в быт второй половины XVIII столетия конных представлений.

Из стен учебно-тренировочных манежей, школ верховой езды, в основном предназначенных для военных и знати, верховая езда и различные конноманежные эволюции вышли на городскую площадь, приняв форму публичных зрелищ, и стали частью программы празднеств и народных увеселений. В то же время ловкие конные акробаты, легко выполнявшие военно-спортивные упражнения, наездники, или, как они себя именовали, «кунстберейторы», демонстрировавшие «ученых» и выездженных высшей школой лошадей, нередко подменяли профессиональных берейторов и выступали в роли преподавателей техники конного дела и выездки. О некоторых из них скажем ниже.

Историки цирка, рассматривая процесс возникновения конных представлений, длинный список конных «искусников» и «кунстберейторов» начинают с англичан Прайса и Джонсона, которые в начале шестидесятых годов восемнадцатого столетия устраивали в Лондоне конные представления.

Для иллюстрации взаимозависимости развития конных зрелищ и конного спорта расскажем об одном из наездников — Филиппе Астлее, первом владельце стационарного циркового помещения в Европе, с именем которого связано основание современного цирка. Токарь по профессии, Астлей, призванный в армейскую конницу во время Семилетней войны (1756—1763 гг.), после демобилизации в чине унтер-офицера не вернулся к своей довоенной специальности, а, как и многие другие бывшие конники, предпочел использовать свои знания в военно-конном деле и попытаться свое счастье на поприще наезднического искусства.

В 1772 году Астлей открыл в Лондоне «Школу верховой езды», где занялся педагогической деятельностью. Затем, желая популяризировать свою школу среди широких кругов любителей конного спорта и привлекая других наездников и конных акробатов, Астлей начал давать конные представления военно-спортивного характера. Специализируясь на постановке конных представлений и совмещая педагогическую деятельность с артистической, Филипп Астлей совершил ряд гастрольных турне по Великобритании. В 1774 году он впервые появился в Париже.



Новая высшая школа



Старая высшая школа

В 1782 году Астлей переоборудовал помещение «Школы верховой езды» с учетом требований зрелищного мероприятия и создал первый в Европе крытый стационарный цирк, который назвал «Астлеевский амфитеатр». В том же году в парижском предместье Тампль Астлей закончил постройку филиала своей лондонской школы, назвав его «Английский амфитеатр предместья Тампль». Элементы выездки, конно-акробатическое искусство, наездничество и грандиозные конные представления демонстрировались в «Английском амфитеатре Тампля» на обширном манеже. Вокруг него для многочисленных зрителей были устроены в несколько рядов ярусы и ложи. Интерьер помещения — потолок, ложи, ярусы были ярко раскрашены. Заполняя перерывы между конными номерами в манеже, на особой сцене в амфитеатре выступали и представители других жанров циркового искусства: гимнасты, акробаты, фокусники, борцы, клоуны и т. д. Таков был первый стационарный цирк.

Анализируя развитие конных зрелищ, оценивая роль и значение английского амфитеатра Астлея, Е. М. Кузнецов писал: «Если мастерство первых «коноводов», обобщенно говоря, делилось на три сектора — на трюкачество ярмарочно-площадного толка, военно-спортивные упражнения и непосредственно конную акробатику, то можно сказать, что от первого сектора в «английском амфитеатре» не оставалось уже ничего: нарочитое ярмарочное трюкачество в конных номерах было изгнано решительно и быстро.

Наездничество военно-спортивного характера отлилось здесь в весьма многоликие формы батальной конной акробатики. . .

Непосредственно конная акробатика. . . обнаружила сильнейшее тяготение к эстетизму и стала стремиться к разнообразным формам конно-акробатической пластики, мимики и танца».

История первого стационарного цирка «Астлеевского амфитеатра» и его филиала «Английского амфитеатра предместья Тампль» наглядно показывает, что первичная стадия развития современного цирка неразрывно связана с конным зрелищем, основанным на показе искусства школьной выездки, верховой езды, дрессировки, красоты лошади, как таковой, и конно-акробатического искусства.

Стационарные и полустационарные цирки обеспечили

конным зрелищам, требующим специальной рабочей обстановки, условия, ранее отсутствовавшие, и значительно содействовали их расцвету. Здесь обрели свою постоянную базу наездники, до того кочевавшие в одиночку и труппами.

Вместе с тем, искусство верховой езды, как оно понималось армейскими конниками и наездниками, в стенах стационаров полностью подчинилось условностям циркового манежа и зрелищного мероприятия. Можно сказать, что с появлением конноциркового представления определились его самостоятельность, характерность и в некоторой степени отклонения от принципов классического метода верховой езды и выездки.

Преимницей Астлея явилась знаменитая цирковая династия Франкони, во главе которой стоял «просвещенный знаток коня и рапиры» Антонио Франкони. В его руках это дело приобрело масштабы грандиозного коннозрелищного предприятия, по существу, конного театра.

Амфитеатру* Антонио Франкони и его сыновей, или, как его обычно называли, «конному театру» суждено было сыграть выдающуюся роль в истории современного цирка. В 1807 году сыновья Антонио Франкони — Энрико и Лоренцо отстроили новый манеж. Считаясь с указами Наполеона I, охранявшего «высокое искусство» от проникновения демократических зрелищ, они были вынуждены искать своему манежу новое, не имевшее отношения к театру, название. Подчиняясь закону и следуя тогдашней моде подражать всему античному, Франкони в начале XIX столетия воскресили для арены манежа широко распространенное в древней Греции и Риме название «цирк», дав имя своему новому манежу «Олимпийский цирк». Так, вышедшее из употребления, почти забытое слово вновь прозвучало и по-иному определило и представило молодое, совершенно самостоятельное искусство.

В истории цирка деятельности семьи Франкони отведено большое и почетное место. На протяжении почти столетия цирк Франкони служил примером для многих цирков

* После того, как Астлей переименовал свою школу верховой езды в амфитеатр и перенес это название из Англии во Францию, слово «амфитеатр» стало нарицательным и понималось, как манеж или место, специально предназначенное для конных представлений и выступления конных искусников.

Европы. Он был своего рода конным Колизеем и, как утверждают многие авторы, «конной академией».

В Олимпийском цирке Франкони возникли и закрепились многие новые виды конных представлений. Сформировались грандиозные театрализованные конные постановки. При широком использовании на манеже цирка всевозможных конных упражнений, манежной езды и особенно дрессировки был создан чисто цирковой жанр конного аттракциона. Военно-спортивная тематика отразилась в зрелищных формах: строго академическая верховая езда, школьная выездка, конно-акробатическое наездничество сочетались с танцевальными и конно-балетными номерами. Сама лошадь для различных акробатов, прыгунов, вольтижеров, клоунов, танцовщиц стала живым гимнастическим снарядом, инвентарной принадлежностью исполнителя и конного аттракциона в целом.

Так, в Западной Европе прошлого столетия на базе школ верховой езды и конного спорта в его широком понимании возникло особое зрелище, построенное почти целиком на конном репертуаре и неразрывно слившееся с понятием и названием «цирк».

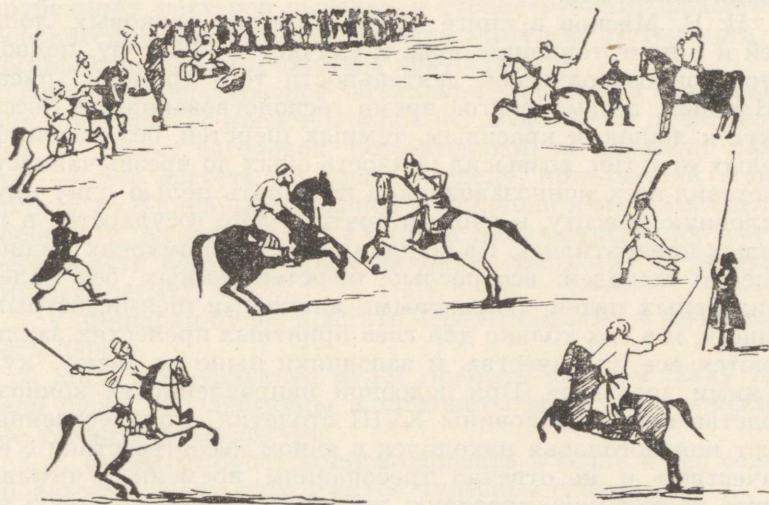
КОННОСПОРТИВНОЕ ЗРЕЛИЩЕ — ОДНА ИЗ ОСНОВ РУССКОГО ЦИРКА

В России зарождение циркового искусства относится к IX веку нашей эры и связывается со скоморохами*, первыми профессиональными носителями народного театрального, песенного и танцевального искусства. Конный же аттракцион в условиях закрытого манежа создается лишь в начале XIX века.

Но историки относят истоки русского конного цирка к давним временам, связывая их с интересом россиян к конному спорту, конным состязаниям и с популярностью в на-

* Первые сообщения о скоморохах, как следует из труда Б. Грекова «Киевская Русь» (М.-Л., 1944 г.), относятся к 583 г. Византийский хронист Феофан (751—818 гг.), описавший события с 284 г. по 813 г., рассказывает о пленении греками трех славян «без всяких железных доспехов с одними только гусями».

роде конных игр. Говоря о зарождении в России охот, запусков, словом, конских ристаний, как прообраза бегового и скакового спорта, обычно обращаются к запискам о Москве итальянца Амвросия Контарини, относящимся к 1476 году. Он, вспоминая зимнюю торговлю на Москве-реке, писал: «На реке бывают также конские ристания и другие



Конная игра в мяч (старинный восточный ковер)

увеселения, но нередко участвующие в сих игрищах ломают себе шеи». Что же касается конных игр, то определить даже ориентировочно дату их возникновения едва ли представляется возможным, так как эти игры родились почти одновременно с появлением первых всадников, в самом начальном периоде развития верховой езды. Несомненно, что конные игры оказали известное влияние на конный спорт. Они на тысячелетия опередили возникновение конного цирка и сыграли в его истории не менее заметную роль, чем в истории развития конного спорта.

Не останавливаясь на появлении в России отдельных конных искусников и отсылая всех желающих подробно ознакомиться с историей русского цирка к одноименному труду Ю. А. Дмитриева, в котором он с мастерством историка и художника подробно излагает интереснейший материал по этому вопросу, кратко скажем лишь о главных этапах, которые прошел конный цирк в России, его связях с конным спортом, коннозаводством и менявшимися методами подготовки кавалерии.

П. Н. Мяснов в книге «О воспитании скаковых лошадей и о приготовлении оных к скачке» в 1833 году, подводя итог коннозаводческой деятельности того времени, писал: «Наконец, весьма долгое время господствовавший в России вкус к лошадям красивым, темных шерстей, без малейших белых отметин, возвысил ценность оных до чрезвычайности, заставил всех коннозаводчиков поставить целью одну оную условную красоту, и лошади почти целого государства в таковых превратились. На больших конских ярмарках видишь тысячи лошадей: все рослые, шерстей темных, без малейших белых пятен, с красивыми длинными шеями, острыми ушами, и в сих только для глаз приятных прелестях заключаются все их качества; и заводчики ныне не знают, куда с ними деваться». При подобной направленности коннозаводства первой половины XVIII столетия количественный рост конепоголовья находился в явном несоответствии с его качеством и не отвечал требованиям времени. Учитывая спрос на сильную, красивую, работоспособную и резвую лошадь, коневоды России, подобно коневодам европейских стран, сосредоточили в дальнейшем основное внимание на улучшении качеств лошадей и переключили свою деятельность на выращивание в России новых пород верховых и упряжных лошадей. В результате таких тенденций к 30-м годам XIX века русское коннозаводство достигло высокого уровня. На первом месте стояли орловский рысак и донская лошадь, получившие мировую известность.

Военные, любители конного спорта, «охотники до лошадей», придавая большое значение умению ездить верхом, всемерно стремились к расширению сети специальных школ и манежей. Так например, «Санктпетербургские ведомости» рассказывали своим читателям, что цирковой искусник «Франц Валнер-берейтор имеет честь известить почтенную

публику, что он на Галерной улице в доме графа Потоцкого завел манеж, в котором обучает верховой езде, принимает лошадей на корм и для дрессировки и берет мальчигов для обучения берейторскому искусству...» В Петербурге и Москве, помимо кавалерийских школ и училищ, которые явились первыми импровизированными базами для конноцирковых представлений, любители конного спорта гостеприимно распахнули ворота своих учебных манежей для приема зарубежных мастеров выездки и странствующих конно-акробатических трупп, знакомивших жителей Петербурга и Москвы с молодым цирковым искусством.

Приведем любопытное объявление об одном из таких конноспортивных представлений. «С дозволения правительства, — гласит заголовок пожелтевшей от времени афиши*, — сего августа, 28 числа, в среду, приехавший в сию столицу из Варшавы итальянец г. Финарди в манеже, в доме князя А. Г. Куракина, что в Старой Басманной, будет иметь честь делать большое представление, состоящее в следующих переменах:

1. г. Финарди будет прыгать через трамплин и проскочет шесть бочек.

2. Молодой итальянец будет прыгать на всем скаку лошади через три лестницы и покажет совсем еще невиданные удивительные штуки.

3. г. Финарди будет вольтижировать в седле и без седла и покажет в новом виде и вкусе чудесные скачки.

4. Мамзель Каролина двенадцати лет покажет к удовольствию зрителей свое искусство в разных скачках на лошади в новом вкусе с переменами».

Столь заманчивая, многообещающая афиша заканчивается призывом: «Г. Финарди и вся компания льстит себя надеждою, что почтеннейшая публика останется ими довольна, тем более что искусное их представление по редкости своей во многих городах Европы доставляло удовольствие и увеселение». Предприимчивый наездник далее учтиво напоминает, что «г. Финарди покорнейше просит почтеннейшую публику прислать за билетами в дом кн. Куракина заблаговременно... цена местам в первом ряду 4 руб., во вто-

* Афиша находится в основном фонде библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в г. Ленинграде.

ром — 2 руб. и в третьем — один рубль, который можно заплатить медью...»

Как уже было отмечено ранее, интерес народа к конным зрелищам еще исстари был чрезвычайно велик. В том виде, в каком эти зрелища экспортировались Западом, они были восприняты в России с большим вниманием. За сравнительно короткое время такие зрелища приобрели формы и характер, соответствовавшие новым условиям и национальным вкусам. Для своего развития они нашли почву в давней популярности в России конных игр, выездки и тех видов конного спорта, которые могли быть показаны в габаритах закрытого манежа, а именно: джигитовка, военно-спортивное и акробатическое наездничество и конная карусель.

В становлении русского конного цирка, как и конного спорта, особая роль принадлежит конным каруселям. Будет нелишним остановиться на этом интересном виде парадного зрелища, которое в условиях русского быта представили в едином комплексе конный спорт, выездка и разнообразные элементы военно-строевой подготовки конников.

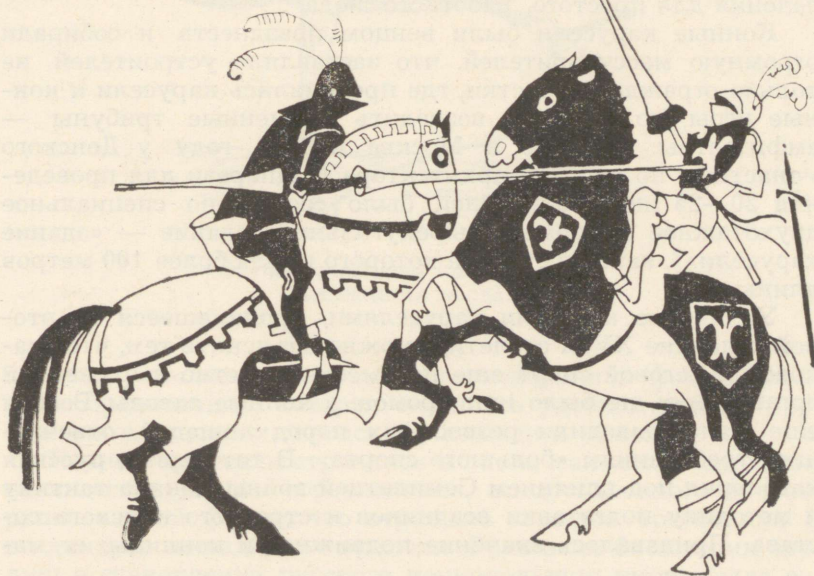
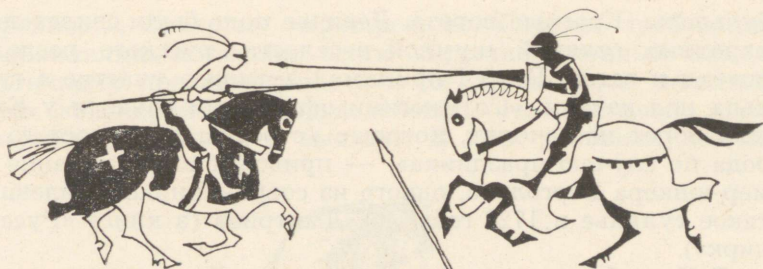
Широкое распространение в России конных каруселей в XVIII—XIX столетиях привлекло к себе внимание многих исследователей старины и авторов различных трудов. В. Нащокин* писал: «Карусель — это езда по кругу, умение на скаку попадать в цель, снимать копьём повешенное на столбе кольцо и т. п. . . . Для карусели нужны живость и настойчивость, соревнование, костюмировка. Общая веселость служила приправой к игре».

Карусели, как правило, проводились в праздничные дни на народных гуляньях, именно там, откуда русский цирк черпал свою национальную тематику и где, по существу, произошло его зарождение.

В старину гулянья в Москве и Петербурге выливались в своего рода церемониал. Они состояли из целого комплекса увеселительно-зрелищных мероприятий: катания на тройках с бубенцами, качания на качелях, катания с гор, кулачных боев, борьбы, различных игр и потех.

В Москве — Разгуляй, Неглинная, Москва-река, Новинский (теперь Гоголевский) и Страстной (теперь Петровский)

* Нащокин Василий Александрович (1707—1760 гг.) — генерал-лейтенант. После него остались любопытные записки, изданные в 1842 г. Д. И. Языковым и относящиеся к 1712—1759 гг.



КК.

Рыцарские турниры

бульвары, Красные ворота, Девичье поле были свидетелями народных гуляний, шумной веселости, русского раздолья, потехи и затей. Петр I принимал активное участие в гуляньях под качели. «Со многими офицерами качался у Красных ворот на качелях, которые устроены для простого народа по случаю праздника», — приводит высказывание камер-юнкера Бергольца, одного из современников, видевшего такое гулянье в 1722 году, Ю. Дмитриев (в книге «Русский цирк»).

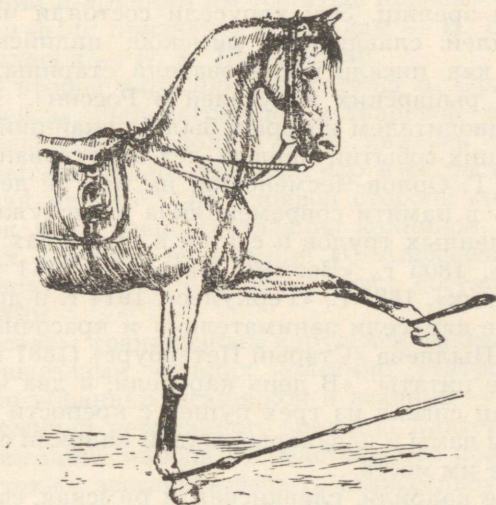
В Петербурге гулянья проходили на Дворцовой площади, Дворцовой набережной, Петровской площади (теперь площадь Декабристов), Исаакиевской площади, в Летнем саду, на Марсовом поле, а зимой и на льду Невы. Гулянья обычно сопровождалась катанием в экипажах богатой и вельможной знати, «запусками» на Неве рысаков для «охотников до лошадей», и устраивались различные уличные увеселения для простого, работного люда.

Конные карусели были венцом празднеств и собирали огромную массу зрителей, что заставляло организаторов не только ограждать участки, где проводились карусели и конные игры, но иногда и возводить временные трибуны — амфитеатры. Позднее в Москве в 1811 году у Донского монастыря по проекту архитектора Компарези для проведения 20—25 июля каруселей было сооружено специальное двухэтажное в форме четырехугольника здание — «здание карусели»*, каждая сторона которого имела более 100 метров длины.

Увлечение конными каруселями, проявившееся во второй половине XVIII столетия, можно объяснить тем, что скаковой и беговой спорт еще не имел конкретно выраженной организации, не было ипподромов, а конные заводы России еще мало выводили резвостных пород лошадей, отвечавших требованиям «большого спорта». В тот период русская кавалерия под влиянием Семилетней войны меняла тактику и методику подготовки всадников и строевого конского состава. Придавалось значение подвижности конницы, ее ма-

* Описание этого необычного здания для каруселей имеется в журнале «Вестник Европы», №№ 13 и 14 за 1811 год. Гравюры здания помещены в «Еженедельнике для охотников до лошадей» за 1823 год.

невренности, быстрому перестроению. Строгие требования предъявлялись к умению вести одиночный конный бой, к энергичному преследованию и к согласованности действий целых кавалерийских подразделений, что поднимало роль манежной подготовки и выездки. В этих условиях конная



Обучение лошади «маршировке»
вытяжными кордами

карусель явилась той новой организационной формой конных соревнований, которая оказалась удобной для их проведения в условиях городской площади и манежа.

Конные карусели строились в плане манежного зрелища, военно-спортивного соревнования, представленного в театрализованной форме, что отражало главные требования к всаднику и лошади того времени. Роль этих блестящих зрелищ в становлении русского национального цирка была велика. Если манежи были местом подготовки, шлифовки и отработки всадников, выездки лошади, то в карусели на фоне зрелищно-увеселительного мероприятия развертывалось настоящее соревнование конников в искусстве верхо-

вой езды и мастерстве выездки. Таким образом, начиная с 60-х годов XVIII века, конные карусели, сочетавшие в себе и развлечение, и зрелище, и спорт в различных вариантах и масштабах, прочно вошли в быт русского народа.

Конные карусели, состоявшиеся в Петербурге на Дворцовой площади 16 июня и 11 июля 1766 года, остались в истории конных зрелищ. Эти карусели состояли из четырех конных кадрилией: славянской, римской, индийской и турецкой. Они, как писали исследователи старины, открыли целую «эпоху рыцарских каруселей в России». Каруселитурниры, предводителем которых был ближайший участник всех крупнейших событий первых лет царствования Екатерины II — А. Г. Орлов-Чесменский, на многие десятилетия запечатлелись в памяти современников и послужили темой для многочисленных трудов и статей в журналах: «Записки современника», 1805 г., «Вестник Европы», 1811 г., «Исторический вестник», 1885 г., «Геркулес», 1914 г. и др.

Эти конные карусели занимательно и красочно описаны в книге М. И. Пыляева «Старый Петербург» (1887 г.). Приведем некоторые цитаты: «В день карусели, в два часа пополудни, был дан сигнал из трех пушек с крепости Адмиралтейской, чтобы дамы и кавалеры каждой кадрили собирались в назначенные им места. . .

Первые две кадрили, славянская и римская, собрались у Летнего дворца в поставленные на лугу шатры, индийская и турецкая собрались в приготовленных шатрах в Малой Морской. В четыре часа дан был второй сигнал, дабы дамы вступали в колесницы, кавалеры садились на лошадей, а зрители занимали свои места в амфитеатре. В половине пятого был дан третий сигнал, по которому все четыре кадрили вступили маршем в следующем порядке: славянская римская. . , индийская. . и турецкая. . . Кадрили разделились на две части и одновременно шли к амфитеатру; народу по улицам было бесчисленное множество, так как зрелище было редкое. При входе в амфитеатр кадрили остановились за ложею своих судей, вне барьера, и по данному сигналу начались «курсы», сперва дамские на колесницах, а потом кавалерийские на лошадях. Судьи записывали в таблицы дам и кавалеров, которые имели успех и неудачу, как в ристаниях на коне, так и в метании жавелотов».

Следуя правилам средневековья, при проведении тур-

нирного боя в рыцарской карусели была избрана «царица турнира», отлично ездившая верхом, блистательная красавица того времени Н. П. Чернышева*.

По окончании каруселей судейская коллегия — главный судья фельдмаршал Миних, судьи граф Бутурлин, Нарышкин, Панин, князь Голицын и другие объявили победителей соревнований и вручили им «богатые прейсы» — призы. Победителями были признаны: среди дам — Н. П. Чернышева, среди кавалеров — И. А. Шаховской.

Героем второй карусели стал граф А. Орлов, который, кроме «прейса», был награжден и лавровой ветвью. Карусель, проведенная 11 июля 1766 г., явилась столь выдающимся событием своего времени, что в ее честь была выбита памятная медаль**, на лицевой стороне которой изображены цирк и на арене состязания конников и возниц на колесницах. Надпись на медали: «С Алфеевых на Невские берега», прямо говорит о родстве этих состязаний с древнегреческими.

Устройством грандиозных каруселей-кадрилей, торжественными выездами древних колесниц, театрально разодетых, богато убранных всадников и всадниц — всей этой парадной шумихой невиданного зрелища Екатерина II хотела отвлечь внимание народа от бедственного положения дел в стране, а также заставить забыть шлиссельбургскую трагедию с ее эпилогом на Сытной площади Петербургской стороны (казнь Мировича).

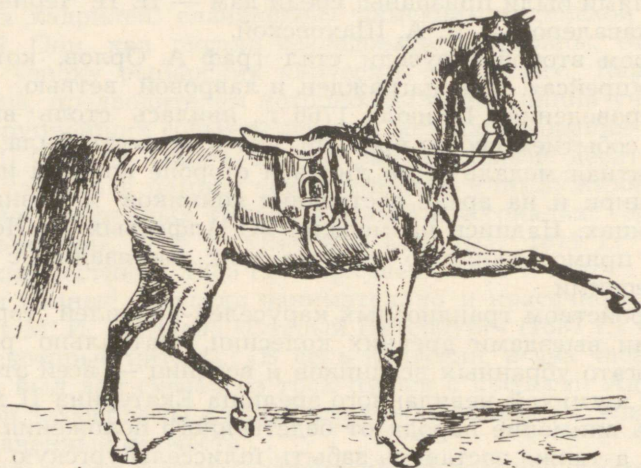
Обычно конные карусели проводились без столь большой пышности и в меньших масштабах. Программа их зависела от возможностей устроителей. В основном, она строилась следующим образом: парад участников, кадриль, что в современном понятии означает групповую фигурную езду, различные соревнования с применением холодного оружия конников — клинка, пики — и показ элементов высшей школы верховой езды. Карусель красочно оформлялась. Участники костюмировались и стремились перещегоолять один

* Н. П. Чернышева, впоследствии княгиня Голицына, — «Московская Венера», как ее прозвали при дворах Людовика XV и Людовика XVI. Имя этой красавицы, царицы петербургских турниров А. С. Пушкин увековечил в образе Пиковой дамы.

** Медальер Т. Иванов (1729—1802 гг.). Медаль хранится в Государственном Русском музее.

другого в убранстве своих лошадей. Представление шло под музыку, а кадрили сопровождалась мелодиями, подчеркивающими ритм движения лошадей и выполняемых фигур, хорошо съезженных смен.

Для конного цирка карусели оказались элементом, определившим основное его содержание. Преподнесенная зри-



«Марширующая» лошадь

телю тема в форме опозитизированного и художественно оформленного военно-конноспортивного аттракциона отвечала природе самого цирка и интересам известных слоев русского общества того времени. Если наметить ретроспективно последовательные этапы развития русского цирка и вспомнить репертуар цирков Новосильцева, Саламонского, братьев Никитиных, Чинизелли, Крутикова, то станет очевидным, что основой всех цирковых представлений в России на протяжении десятилетий оставались национальные конные игры, где проявлялись лихость, отвага, мужество и мастерство владения конем. Джигитовка, с блеском показанная кубанскими, донскими, терскими казаками и наездниками Кавказа и Азии; конные карусели-кадрили-турниры,

сочетавшие воедино эксцентричное, полное динамики зрелище с элементами военно-конного спорта и выездкой; дрессировка лошадей; разнохарактерное конно-акробатическое наездничество и высшая школа верховой езды — все это явилось прологом и основой программы конного цирка XIX столетия.

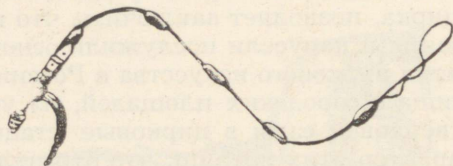
Многообразию конных номеров, представленных на манеже русского цирка, позволяет заключить, что конноспортивные соревнования и карусели послужили основой возникновения и развития циркового искусства в России. С переходом конного зрелища с городских площадей, из учебных манежей и школ верховой езды в цирковые стационары резко изменился характер этих зрелищ, что отразилось и на технике показа конного мастерства.

Отметим, что еще до постройки цирков-стационаров русский цирк как зрелищное предприятие проявлял свои новые, но уже достаточно хорошо выраженные формы комбинированных постановок. Так, например, в Петербурге, на Мойке, в 1793 году был открыт для широкой публики первый общественный увеселительный сад, именовавшийся «Вокзал в Нарышкином саду». В этом «вокзале» давались танцевальные вечера, маскарады, ставились пантомимы, «сжигались потешные огни», шли постановки. В саду являли свое искусство, как оповещали афиши «и путешествовавшие актеры, и мастера разных физических, механических и других искусств, музыканты горлые, на органах и лютне, искусники разных телодвижений, прыгуны, сильные люди, великаны, мастера верховой езды, люди со львами и другими редкими зверями, искусными лошадьми, художники искусственных потешных огней и т. д.»

Сад, гласит летопись русской старины, в народе имел «великий успех», хотя и просуществовал недолго. Из этого описания видно, что главным развлечением в саду был доходчивый до масс и понятный им цирк с весьма разнообразной программой, т. е. цирк уже новой формации. Он стал зрелищем, состоящим из многих слагаемых, где верховая езда, выездка и дрессировка лошадей были только частью программы, но не ее основой.

Позднее конные упражнения на манеже стационара приобрели специфику зрелищного жанра, утратив свое утилитарное значение. Они отошли от требований конного спорта,

от классических основ верховой езды и выездки. Всадники на манеже цирка свое искусство превратили в средство создания (воплощения) художественных образов и достижения путем трюков эффектного зрелища, в котором главная цель конного спорта — показать максимальный спор-



Вытяжная корда (длина 3—4 метра)

тивно-технический результат и в соревновании достигнуть победы — оказалась совершенно исключенной.

Постройка специальных цирковых зданий освободила учебные манежи любителей верховой езды от гастролирующих наездников и в значительной мере укрепила самостоятельность конноциркового искусства. На манеж цирка диаметром тринадцать метров, заключенный в сферическую оболочку здания с амфитеатром для зрителей, было перенесено из учебных манежей и кавалерийских школ все то, что могло соответствовать задачам зрелища и развлечения. Тема конного спорта получила здесь свое новое толкование и оформление, но подлинная активность конного спорта осталась в прямоугольном спортивном манеже и развивалась на прежних основах. Цирк был тесно связан с конным спортом и из его практики брал отдельные элементы и целые фрагменты для своего репертуара. Тяготение цирка к учебно-спортивным манежам на первом этапе его развития, как стационарного учреждения, очевидно. Это тяготение создало хотя и относительную, но все же на первое время весьма тесную связь и общность интересов цирка и спорта, что привлекло к цирку внимание определенных кругов тогдашнего общества.

Не считая первого полустационарного задания цирка, построенного Яковом Бейтсом в 1764 году в Москве, и зда-

ния «Гимнастического» цирка, построенного в 1822 году в Петербурге, новое здание цирка, специально предназначенное для конных аттракционов и приближенно отвечавшее столичным требованиям, было построено в 1827 году. Оно возникло под влиянием общественного спроса и было сооружено не в порядке частнопредпринимательской инициативы, а по распоряжению властей исключительно для конных представлений.

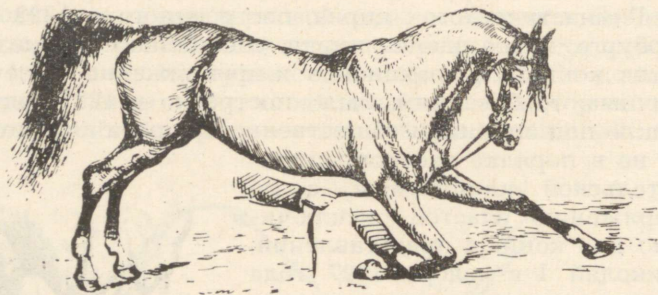
Николай I в ноябре 1827 года издал указ, по которому надлежало в Петербурге построить цирк. В то время гастролировала труппа Турниера, об искусстве которой «Северная пчела» писала, что «здесь столица не видала еще столь искусных ездоков и вольтижеров». Учитывая все возрастающий интерес русских конников к выезде и желая извлечь из конных зрелищ материальную выгоду, Турниер внес в казну на постройку цирка 30 тысяч рублей. Сделанный Турниером взнос и побудил русское правительство начать строительство. В то же время этот взнос определил юридическое право Турниера на доленое владение, которое было предоставлено ему на следующих условиях: «Иностранцу Турниеру в возмездие вносимой им суммы предоставить право в течение пяти лет исключительно пользоваться одному представлениями в цирке искусства верховой езды, вольтижирования, пантомимы согласно его прошению...»* Так в России был создан стационарный цирк.

В дальнейшем появились стационарные цирки В. Н. Новосильцева, построенные в Москве в 1853 г. и в Петербурге в 1857 г., цирки братьев Никитиных (цирк Акима Никитина, построенный в 1911 г., теперь театр Сатиры на площади



Скрещивание передних ног, фиксируемое кордой

* С. Данилов. К столетию Ленинградского цирка. Л., 1928.



Постановка лошади дрессировщиком на правое колено

Маяковского), цирк А. Саламонского, построенный в 1880 году (теперь Московский ордена Ленина государственный цирк на Цветном бульваре), и цирк Чинизелли, отличавшийся «пышной чопорностью», открытый 26 декабря 1877 г. (теперь Ленинградский ордена Трудового Красного Знамени госцирк). Эти цирки, следуя моде, повинуваясь вкусам времени и отвечая запросам различных по своему социальному положению слоев общества дореволюционной России, значительно изменили первоначальный характер конных представлений.

Спортивное начало постепенно сходило с манежа и принималось как условность. Его заменило, лишенное практического значения, но зато яркое, красочное, динамичное зрелище, соответствовавшее специфике цирка. Методика и техника верховой езды и выездки в чистоте их форм в новом плане конных представлений отошли в область истории. Столичные стационары заняли ведущее положение в стране и служили образцом для провинциальных цирков. В то же время они явились достойными соперниками зарубежных цирков и в их репертуарах «пышно расцвели» конные карусели, дрессировочные трюки, где лошади считали, доставали платки из кармана дрессировщика и даже рыбу из аквариума, сидели в креслах и т. д. Широко показывали «свободу» — вывод лошадей без всадников; лошадей, управляемых дрессировщиком при помощи бича-шамберьера с центра манежа; вольтиж, гротеск, жонглирование; всевозможные прыжки со спины скачущей лошади через ленты, сквозь

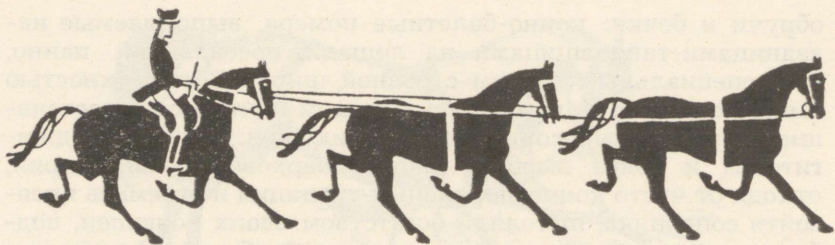
обручи и бочки; конно-балетные номера, выполняемые наездницами-танцовщицами на лошади, посаженной на специальное седло с ровной широкой поверхностью вместо сиденья. Пользовались успехом пантомимы, состоявшие из различных конно-героических сцен; неизменно джигитовка и показ высшей школы верховой езды. Цирки, отходя от чисто конноспортивных традиций и стремясь превзойти соперника, щеголяли богатством своих конюшен, подбором красивых лошадей и роскошной сбруей. Однако это касалось не только породности представляемого конского состава, но и сложности выполняемых номеров и количества выводимых на манеж лошадей. Известно, что в Берлинском стационаре Франц Ренц на конюшне держал 160 лошадей и в карусель он выводил одновременно 70 лошадей, что считалось своего рода рекордом. Труппа Никитиных в 1896 году в Москве на Ходыньском поле представила в 45 номерах «100 артистов и 100 лошадей».

Говоря о конном зрелище и цирке в России в связи с конным спортом, нельзя не вспомнить о талантливом дрессировщике Петре Сильвестровиче Крутикове*. Он не готовил себя для цирковой деятельности. Сын генерала путей сообщения, окончив Киевский университет, служил в киевской судебной палате, но занимался с юношеских лет дрессировкой лошадей и как спортсмен-любитель страстно увлекался этим делом. Позднее он отказался от административной карьеры и посвятил себя целиком работе с лошадьми и цирку.

Крутиков, дрессировщик, быстро составил себе имя и известность. В Киеве в 1890 г. он построил цирк на 200 мест, где выступал с большим успехом. Работал исключительно с лошадьми русских пород. Таких лошадей в его практике прошло более двухсот.

В 1897 году Крутиков отправился в гастрольное турне с благотворительными целями. Он выступал в Париже, в цирке Мольэ, где имел шумный успех. «Мы ни в одном цирке не видели подобных номеров», — писали французские газеты, восхищаясь его группой «великолепных лошадей». Вспоминая свои выступления в Париже, дрессировщик Крутиков признавался, что он не ожидал, чтобы русские лошади могли произвести такое впечатление и эффект в Париже, где публика привыкла к лошадям чистокровным англ-

* Д. Романовский. Любительский цирк Крутикова. Киев, 1897 г.



Тандем

лийским и других улучшенных пород. Успех сопутствовал Крутикову в Москве и в Петербурге, где он выступал в цирке Чинизелли. «Новости дня» от 22 ноября 1897 г. так отзывались об этом не совсем обычном любительском цирке: «Г. Крутиков образовал целую лошадиную труппу, поистине образцовую, от которой придет в восторг и тот, кто вообще довольно равнодушен к цирковым чудесам». Воодушевленный успехом, Крутиков по возвращении в Киев в 1903 г. выстроил единственный в Европе двухэтажный цирк: внизу располагался репетиционный манеж, на втором этаже — манеж для выступлений и места для зрителей. Новый цирк был назван «Гиппопалас» — в переводе Конный дворец.

Выдумка Крутикова на дрессировку была столь разнообразна, что о его репертуаре трудно сказать кратко. Наиболее интересным для конников представляется то, что программу своего выступления Крутиков составлял из двух частей: в первой — высшая школа верховой езды, во второй — дрессировка на свободе. Особенностью его школы являлся, как утверждают специалисты, непревзойденный номер дрессировки («именно дрессировка, а не выездка», как правильно подчеркивает Ю. А. Дмитриев), состоявший в том, что Крутиков представлял высшую школу верховой езды тройкой лошадей, не управляемых поводьями. Он выезжал на манеж, сидя верхом на средней лошади, а две другие, находящиеся по бокам и не управляемые им, выполняли все то, что делала средняя. В другом номере дрессировщик, сидя верхом на лошади, переезжал через манеж по горлышкам бутылок, расставленных в темп шага лошади, и, наконец, «по

высокому мосту шириной в три с половиной вершка и длиною в девять аршин»*. Такие трюки не были единичными. В материалах по истории цирка упоминается, что в 1885 году наездник-дрессировщик Евгений Мердер в различных цирках демонстрировал поразительный по смелости и сложности выполнения номер. Верхом на лошади он переезжал по установленному над манежем на пятиметровой высоте, обмотанному канатом бревну!

В последующем было также немало ярких примеров, характеризующих черты надуманности в дрессировке лошадей и в верховой езде, основанной на трюкачестве. Много интересного о работе наездников цирка содержится в материалах Ленинградского музея цирка, с которыми, к сожалению, знакомы далеко не все конники, да и другие спортсмены. Этот музей для спортсменов многих видов спорта, представленных на манеже цирка, не только просто интересен, но и практически полезен. В нескольких словах скажем об этом уникальном для Советского Союза и Европы учреждении.

Ленинградский музей цирка основан в 1928 году. Основная задача музея — сбор и систематизация литературы и материалов изобразительного характера, относящихся к искусству цирка. На базе музея ведется научно-исследовательская работа по истории и теории циркового искусства. Составляются библиографии по отдельным аттракционам, а также биографии выдающихся артистов русского цирка. Музей цирка тесно связан с практикой. Он путем обобщения и систематизации различных материалов всемерно содействует режиссерам и артистам в создании современного репертуара советского цирка. В фондах музея около 60 тысяч экспонатов, в числе которых библиотека, фототека, собрание иконографического характера, многочисленные предметы реквизита, рукописный отдел и обширная коллекция вырезок из периодической печати. Многие материалы — ценный источник для изучения русского и советского циркового искусства.

Архивные материалы воскрешают образы замечательных русских наездников и наездниц, с успехом конкурировавших с лучшими мастерами наезднического искусства известнейших европейских цирков. Перед нами проходят такие наезд-

* Вершок — 4,4 см, аршин — 16 вершков.

ники, как Николай Сычев, выступавший в классическом жанре циркового наездничества, сальто-морталист на лошади Павел Федосеев, джигитовщик Петр Орлов, жокей В. Соболевский, известный в советском цирке Николай Серж (Александров) и наездницы: прима-балерина на лошади Валентина Гамсахурдия, сестры Романовы, Л. Соколова, гротеск-наездницы Архипова, Есаулова, Лазаревская, наезд-



Наездница-амазонка

ницы высшей школы верховой езды* Эмма и Лючия Чинизелли и многие другие. Представители конного спорта, перечислить которых здесь нет возможности, создавали и представляли на манеже цирка разнохарактерные виды конного искусства, приумножая славу русского конного цирка.

Все же, как бы ни были значительны достижения и шумны успехи наездников и наездниц цирка, их работа не могла вполне удовлетворить истых конников-кавалеристов и

* Первой профессиональной наездницей высшей школы верховой езды была Каролина Лойо. Она выступала в Олимпийском театре-цирке в 1833 г. Подчеркивается; что «это был первый случай, когда через замкнутый цирковой барьер перешагнул спортсмен-любитель».

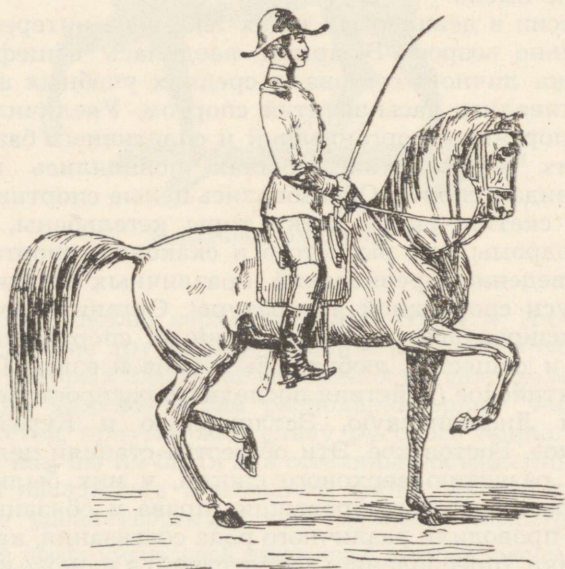
конников-спортсменов. Здесь все ограничивалось только зрелищем, доставлявшим удовольствие, но лишенным практического смысла.

Во второй половине XIX столетия цирки Европы переживали сложный процесс перерождения программы своего репертуара. Цирк в качестве конного учреждения переставал существовать. Созданный первоначально как арена для конных состязаний и позднее как манеж для конных номеров, он постепенно изживал конную тематику, ранее бывшую основой его репертуара. На его базе возникал цирк новой формации. Программа расширялась, и манеж цирка стал служить не для демонстрации наезднического искусства и лошадей, а главным образом для показа акробатов, гимнастов, канатоходцев, эквилибристов, жонглеров, иллюзионистов, танцоров, гротеска, клоунады, различных прыгунов, театральных пантомим, балетов, водных феерий, дрессированных зверей и т. д., — словом, для всего того, что ничего общего с лошадью, верховой ездой и конным аттракционом не имело.

В России в девяностых годах XIX века интерес к спорту значительно возрос. В армии вводилась общефизическая подготовка личного состава, в средних учебных заведениях устанавливались часы занятий спортом. Увеличилось количество спортивных организаций и спортивных баз. На коммерческих и членских началах появлялись клубы по многим видам спорта. Образовались целые спортивные предприятия: скеттинг-ринги, катки, тир, кегельбаны, циклодромы, ипподромы для рысистого и скакового спорта. Участилось проведение соревнований и различных спортивных игр, рос выпуск спортивной литературы. Организационно окреп и активизировался верховой конный спорт. Создавались кружки и общества любителей верховой езды: Петербургское, Балтийское (действия последнего распространялись «на губернии Лифляндскую, Эстляндскую и Курляндскую»), Тамбовское, Ростовское. Эти общества ставили целью содействовать развитию верхового спорта, у них были свои уставы, строго регламентировавшие права и обязанности членов. Они проводили различного рода состязания, как-то: конкур-иппика (преодоление препятствий) в манеже и на открытом воздухе, пробеги по местности, охоты по искусственному следу, парфорсные охоты, а также карусели и сменную езду.

Однако тяга к спорту не оказала большого влияния на сохранение в России конного цирка. Конные представления не приблизились к профессиональным интересам прогрессирующего конного спорта, они по-прежнему проходили прежде всего на основе трюка и зрелища. Все дальше отходя от практической значимости конного дела, цирковой манеж широко предоставлял свое поле другим, входившим в моду видам спорта. В частности, его заняли боксеры, борцы, гимнасты, акробаты и другие.

Выездка и школьная езда, основанная на общепринятых для наездников кавалерийских и спортивных школ правилах, подменялись дрессировкой. Дрессировка для езды под седлом, для трюка, для так называемой «свободы» неуклонно вытесняла с манежа цирка исконные принципы спортивности. Цирк требовал героя-наездника и чудо-коня. Дрессировка лошадей становилась профессией, ее плоды в раз-



Берейтор старой школы

нообразной форме преподносились зрителю и всемерно рекламировались.

Конная тематика, теряя практическую связь с конным спортом, неуклонно пошла на спад как в количественном, так и в качественном отношении. Таким образом, и в странах Запада, и в России цирк нового времени постепенно оживлял конную тематику, являвшуюся основой его репертуара, и приобретал черты современного иллюзионно-механического зрелища, сгруппированного в куполообразном цирковом здании.

В связи с быстрым упадком и перерождением конного цирка из конноспортивного учреждения в чисто зрелищное, небезынтересно вернуться несколько назад и вспомнить выдающихся деятелей конного дела и цирка. В те, еще сравнительно недавние времена, когда цирк действительно имел значение «конной академии», когда его манеж являлся местом горячих диспутов для конников-армейцев и спортсменов, он выполнял роль наглядной аудитории или кафедры техники конного дела.

В XIX веке решались принципиальные вопросы по теории и практике верховой езды. Старые, веками сложившиеся основы верховой езды и выездки рушились. Кавалерийская школа в Версале — европейский «законодательный центр» — переживала острый методический кризис. Шталмейстеры сменяли один другого, и устоявшиеся традиции боролись с наступающими на них новыми принципами. Этот период времени в истории конного спорта и конного цирка особенно интересен. Войны, меняющаяся тактика действий конницы, появление резвостных пород лошадей, расширение конного спорта — все это в значительной мере повлияло на методику и технику верховой езды. Старые, казавшиеся незыблемыми, догмы подготовки кавалеристов и их лошадей в действительности уже были обреченными. Прогрессивные конники пытливо искали более правильные, рациональные, отвечающие актуальным требованиям жизни, принципы обучения всадников и выездки лошадей. Именно в это сложное время на горизонте цирка, Версальской и Сомюрской школ появился наездник Франсуа Боше, с именем которого тесно связывается один из чрезвычайно интересных и ответственных периодов в истории конного спорта по разделу выездки.

На стыке двух противоположных течений, образовавшихся в ходе борьбы старых и новых принципов езды и выездки, фигура Ф. Боше олицетворяет собой приверженца традиций Версальской школы, но представленной в их новом толковании.

Вопрос о том, что прежний принцип выездки устарел и в новых условиях не может применяться, в действительности был уже решен. В коннице и тем более в спорте большое значение приобрело развитие у лошади свободных движений, ее природных способностей к широкому шагу; рыси, машистому галопу, прыжку, к естественному положению шеи и головы. Укороченные аллюры, езда в переборе, т. е. при положении головы лошади за поводом, — все это отходило в область истории, но укоренившиеся традиции, которые поддерживались консервативными наездниками, еще держались.

В условиях установившегося в Европе относительного военного затишья, под влиянием моды подражать старине и повышенного интереса к парадам, к устройству различных конных каруселей создавалась благоприятная обстановка для возрождения традиций Версальской школы. Пришедшие в упадок методы выездки по системе классической высшей школы верховой езды были одобрительно встречены на плацпарадах и котильонных забавах. Извлеченное из архива стало предметом обсуждения. Среди конников и, особенно, дворцовой знати нашлось немало число горячих приверженцев Версальской школы, среди которых был одаренный наездник Франсуа Боше.

Принцип системы выездки лошадей, выработанный Боше, изложен в его пространных трудах. Они хорошо знакомы большинству любителей и практиков конного спорта, и поэтому нет необходимости подробно касаться их. Тем не менее основные положения следует напомнить.

Суть предложенного Ф. Боше метода заключается в том, что у лошади, как и у всякого живого существа, есть силы природные, которые она использует на свободе. Если лошадь заставить силой, лаской, просьбой, хлыстом, шпорами или любыми другими мерами действовать по желанию всадника, то природная сила, или, как полагает Боше, способ-



Франсуа Боше

ность двигаться самостоятельно по воле самой лошади парализуется и она подчиняется только требованию человека. Именно в полнейшем атрофировании способности лошади действовать — двигаться под всадником произвольно и в замене сил инстинктивных силами, сообщаемыми, т. е. принуждением лошади, и заключается краеугольный камень учения Ф. Боше.

Боше утверждал, что лошадь должна быть безвольным «предметом, орудием, средством» в руках всадника, что он должен уметь ставить лошадь в положение равновесия, ведя ее в полной замкнутости между поводом и шенкелем. Резюме этой системы содержалось в толковании о том, что «выездка лошади состоит в совершенном обладании ее си-

лами», а задача выездки — в замене сил инстинктивных силами сообщаемыми.

Новый метод среди кавалеристов, спортсменов, специалистов-теоретиков вызвал нескончаемые споры. К тому времени школы Плювинеля и Ньюкестля были давно забыты и Франсуа Боше в вопросах выездки был признан новатором. Вокруг него быстро образовался круг убежденных приверженцев и последователей.

Дебютируя со своими лошадьми в Олимпийском театре-цирке (1836 г.), куда Боше пришел уже вполне сформировавшимся наездником, и, выступая в театрализованном наряде — в треуголке, синем фраке армейского покроя с аксельбантами, в лосинах пепельного цвета и лакированных ботфортах, он своей ездой и декоративностью произвел настоящий фурор.

В цирк смотреть езду Боше стекались не только парижане и конники местного гарнизона, но и любители конного спорта из других городов и даже стран. Манеж Олимпийского цирка превратился в место демонстрации идеала выездки, как тогда многим казалось. Значение цирка в глазах конников возросло, так как они видели в нем практический интерес.

Боше, расширяя свою конюшню и используя возможность широкого показа на манеже цирка своей работы, по существу вел наглядную агитацию предложенного им метода выездки. Частая смена лошадей под седлом Боше и высокая техника их работы (так, например, Тюрбан славился четкой менкой ног на галопе, Капитан поражал зрителей отличным баллотированием) вызывали неослабевающий интерес к его деятельности и влекли в цирк даже тех, кто не был искушен в делах выездки. Он стал местом постоянной встречи профессиональных наездников, инструкторов, спортсменов и любителей, ярых противников нового метода и тех, кто почитал Боше за своего кумира.

Успех был настолько велик, что в 1842 году военный министр Франции учредил комиссию под председательством маркиза Удино, которой было поручено исследовать возможность применения метода Боше во французской кавалерии. Новый метод выездки комиссией был одобрен. Франсуа Боше предложили оставить цирк и применить свою систему подготовки к строевым частям конницы.

В 1843 году Боше со своими лошадьми прибыл в Сомюрскую королевскую кавалерийскую школу и согласно назначению приступил к подготовке ее личного состава.

Но пребывание Боше в Сомюре было кратковременным. Острые споры вокруг его способа подготовки и выездки лошадей вызвали раскол среди конников, что отрицательно отразилось на военной карьере Боше. То, что отвечало требованиям театрализованного цирка, аристократическим конно-увеселительным каруселям, блестящим парадом, для которых езда и выездка Боше служила образцом, в условиях кавалерийской школы, готовившей кадры для конницы, было неприемлемым. Сомюр решительно воспротивился методу Боше, и он вновь вернулся в цирк. Буквально на следующий день после отъезда Боше из Сомюра генерал де Спарт, неоднократно пытавшийся ограничить распространение нового метода, отдал приказ, запрещающий применять метод Боше в Сомюрской кавалерийской школе.

Неудача, постигшая Боше в Сомюре, не ослабила интереса к его «системе» и не уменьшила числа его последователей. Цирк по-прежнему в дни выступлений своего любимца был переполнен зрителями. Сам Боше, стойко перенеся невзгоды на военном поприще и твердо веря в непогрешимость своего метода, писал: «Между тем как моя метода претерпевает здесь одно унижение за другим, в чужих краях ее изучают, обсуждают и беспристрастно отдают справедливость. Мои сочинения перепечатаны в Бельгии и переведены на немецкий, испанский, итальянский, голландский и английский язык».*

В 1847—50 гг. Боше совершил ряд гастрольных поездок в Австрию, Италию и Швейцарию, где имел большой успех. В 1867 году вышло в свет тринадцатое издание его книги «Метод верховой езды, основанный на новых принципах».

Так Франсуа Боше, теория езды и выездки которого была отвергнута в стенах Сомюрской королевской кавалерийской школы и оказалась приемлемой только для любительских конноспортивных увеселений, цирковых зрелищ и частных манежей, на длительный срок превратил цирк в подлинную «конную академию». На манеже этой «академии» шел горячий спор и практически решалась сложная, волновавшая

* В русском издании «Метода берейторского искусства» Франсуа Боше вышла в свет в 1857 году.

умы конников XIX века проблема рациональной верховой езды и выездки лошадей. В споре приняло участие немалое число опытных мастеров и светил наезднического искусства, но двое из них — граф д'Ор и Ф. Боше определили основное направление выездки. Д'Ор встал во главе Сомюрской кавалерийской школы и направил выездку по пути, отвечавшему задачам армии и спорта. Франсуа Боше, заслуга которого в вопросах выездки не умаляется его многими ошибочными положениями, опираясь на своих многочисленных учеников и последователей, стал основателем цирковой высшей школы.

ДЖЕМС ФИЛЛИС (1834—1913)

«Джемс Филлис... это эпоха в цирковом искусстве и в кавалерийском деле, это высшее слияние искусства с бытом и, очевидно, последняя дань цирка гиппологии, коневедению и кавалерийскому делу, как практическим дисциплинам», — так оценивает роль Д. Филлиса в цирковом искусстве и в конном спорте советский историограф Е. М. Кузнецов.

Высокая оценка заслуг Д. Филлиса вполне оправдана. Впервые сев верхом на чистокровного скакуна еще восьмилетним мальчиком, Джемс Филлис буквально до последних дней своей долгой жизни был активным всадником и неустанным тружеником-наездником.

Биография этого замечательного наездника, его методика и нестареющий труд «Основы выездки и езды» столь хорошо всем известны, что здесь следует привести только некоторые данные, касающиеся цирковой деятельности Филлиса.

Пройдя тяжелую школу от конюшенного мальчика, грума, жокея, тренера, сопровождавшего по городам Европы лошадей конеторговцев, до наездника высшей школы, Д. Филлис в своей карьере и громкой славе во многом неразрывно связан с цирком. Вращаясь с детства в кругу конников-спортсменов, он познакомился в дни своих путешествий со многими наездниками, готовившими школьных лошадей, со знаменитым шталмейстером графом д'Ором, с известным артистом — наездником русского цирка Франсуа Кароном и с «магистром» цирковой высшей школы Франсуа

Боше. Два последних знакомства решили судьбу Д. Филлиса и определили направление его специализации. Он избрал своей профессией выездку. Первое публичное выступление Д. Филлиса в цирке состоялось в Париже в 1873 году. С тех пор Париж стал его любимым городом, а цирк — постоянным местом работы. Проработав в Зимнем цирке в Париже более десяти лет, Д. Филлис приобрел репутацию «крупнейшего методиста-новатора кавалерийского дела и недостигаемого по технике и артистизму школьного наездника».

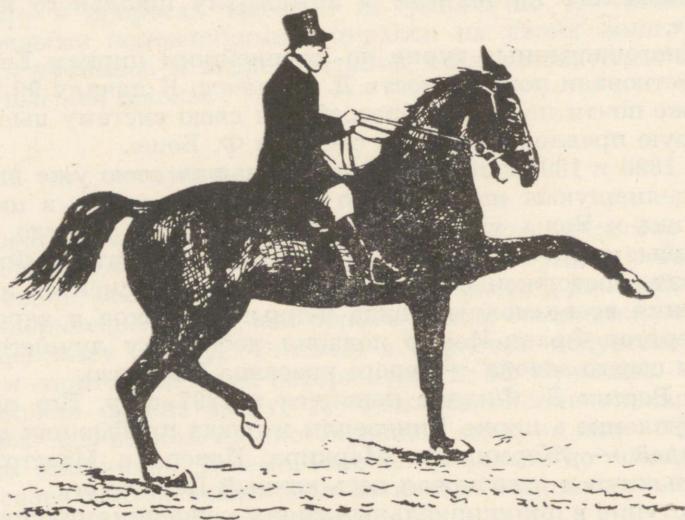
Многочисленные турне по крупнейшим циркам Европы содействовали популярности Д. Филлиса. К началу 90 годов он уже почти полностью разработал свою систему выездки, которую предложил взамен системы Ф. Боше.

В 1890 и 1892 гг. Д. Филлис показывал свою уже вполне определившуюся новаторскую систему выездки в цирках Берлина и Вены, где его выступления сочли за чудо. Иностранные спортивные журналисты сообщали, что Д. Филлиса везде восторженно встречал «гром аплодисментов и подношения всевозможного вида ценных подарков и адресов». Император Франц-Иосиф подарил дебютанту лучшего жеребца своего завода — серого красавца Маэстозо.

В России Д. Филлис появился в 1897 году. Его первое выступление в цирке Чинизелли и показ прибывших с ним лошадей — Жерминаля, Маркира, Поверо и Маэстозо — всколыхнул и взволновал весь конный Петербург.

Вступив в принципиальный спор с концепциями, установленными Ф. Боше, Д. Филлис на манеже цирка практически опровергал основные положения его системы. Вместо противоестественного сбора, опущенной шеи с положением головы лошади «лбом вперед», Филлис демонстрировал сбор в движении при поднятой шее с положением головы лошади по отвесу. Критикуя систему Боше, Филлис наглядно, на практике доказывал ошибочность большей части ее положений. Он особенно подчеркивал вредность идеи полного порабощения лошади, лишения ее свободных, естественных аллюров, постоянного замыкания между шенкелем и поводом. Джемс Филлис указывал на неправильность толкования, что чувство рта и боков у всех лошадей одинаково, и стремление Боше найти формулу постоянного равновесия лошади считал неосуществимым.

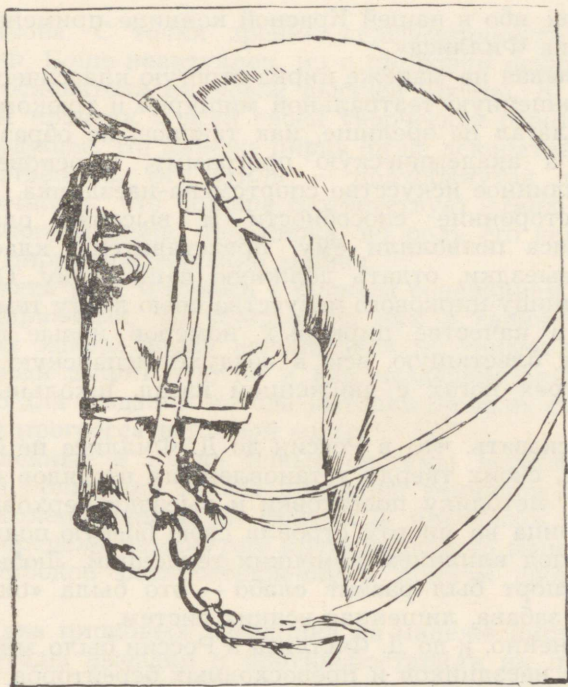
Не углубляясь во все технические тонкости развернувшегося на манеже цирка спора двух систем выездки и деталей демонстрационной езды Д. Филлиса, скажем, что весь Петербург, интересовавшийся верховой ездой, перебивал в цирке Чинизелли. Каждый из конников старался найти в езде Филлиса ответ на свои вопросы.



Джемс Филлис на Маркире («испанский шаг»)

Читателю, вероятно, известна дальнейшая судьба Д. Филлиса. С 1898 г. по 1909 год, приняв предложение русского командования, Д. Филлис состоял на службе в кавалерийской офицерской школе, где руководил не только обучением отделения наездников, но и кадровым офицерским составом по выездке. Одновременно Д. Филлис вел выездку большого числа частновладельческих лошадей высокопоставленных особ и в то же время не прекращал своих выступлений в цирке.

В 1910 году взамен «Наставления по выездке» 1902 г.



Положение головы и шеи лошади, выездженной
под высшую школу (по рис. К. Вернэ
начала XIX в.)

вышло новое наставление, основанное на методе Д. Филлиса. Это же наставление, несколько переработанное в 1928 г., в дальнейшем служило и для подготовки конницы Рабоче-Крестьянской Красной Армии. В 1909 году Д. Филлис вернулся в Париж, где умер 23 апреля 1913 года.

А. А. Игнатъев, вспоминая Д. Филлиса, у которого он брал уроки верховой езды, в своей книге «50 лет в строю» пишет: «Я застал Филлиса в кавалерийской школе уже в форме военного чиновника, в должности главного инструктора езды. Мне же довелось и похоронить его в Париже, где, как военный атташе, я возложил на его могилу венок с надписью: «От благодарной русской кавалерии». Он заслужил

этот венок, ибо в нашей Красной коннице применена система старика Филлиса».

Показывая на манеже цирка строгую классическую езду, не прикрашенную театральной мишурой и трюком, Д. Филлис предлагал не зрелище, как таковое, не образ наездника-мага, а академическую программу, в основе которой было подлинное искусство спортсмена-наездника.

Разносторонние способности и высокая одаренность Д. Филлиса позволили ему, представителю классической езды и выездки, отдать должную дань цирку. Он внес в сокровищницу циркового искусства свою лепту тем, что разработал в качестве цирковых номеров новые школьные элементы: блестящую, всю в воздухе, испанскую рысь, галоп на трех ногах с движением назад, школьный шаг и другие.

Надо сказать, что в России до Д. Филлиса не было, как на западе, своих твердо установленных взглядов на верховую езду, методику подготовки и выездки верховых лошадей. Конница во многом строила свою боевую подготовку и выездку под влиянием немецких тенденций. Любительский конный спорт был развит слабо — это была «охота» или праздная забава, лишенная всяких систем.

Несомненно, и до Д. Филлиса в России было много своих отличных наездников и превосходных берейторов, но, к сожалению, лишь немногие смогли отразить свой большой опыт в письменных трудах и, сойдя с манежа, большинство не оставило о себе памяти.

После отъезда Джемса Филлиса в Париж в России осталось много его учеников. Из их числа назовем только тех наездников, которые хорошо знакомы и памятны старшему поколению советских конников: А. А. Андреева, Х. И. Рубцова, И. А. Бовкуна, И. А. Дулинца и И. Г. Бухарова. В. А. Андреев, как и его учитель, передавал свой практический опыт армейским конникам и, будучи отличным наездником высшей школы, неоднократно (до 1926 г.) выступал в цирке.

Ф. Боше и особенно Д. Филлис, как никто из предшествовавших и последующих наездников цирка, в предельной близости сумели показать на манеже практическое значение конноспортивного аттракциона. Роль этих наездников, оставивших глубокий след в истории конного спорта и цирка,

неодинакова. С точки зрения перспективности в конном спорте Ф. Боше неактуален, но в цирковом искусстве признан за основателя цирковой высшей школы. Д. Филлис — большой практик и всей своей творческой работой устремлен в будущее. На манеже цирка он не декоративен, как его предшественник. Его стиль — подчеркнутая строгость и академичность, что больше соответствует стилю и задачам спортивного манежа, чем цирка, но роль его как в спорте, так и в цирке чрезвычайно велика.

Ф. Боше и Д. Филлиса с полным основанием можно назвать циркачами, но каждый из них в своих творческих исканиях манеж цирка использовал не только как коннозрелищный амфитеатр, но и как исследовательскую лабораторию для создания метода выездки лошади, отвечающего задачам прогресса верховой езды.

Рожденные в цирке новые системы верховой езды и выездки приковали к себе внимание конников двух столетий. Рекомендованные Ф. Боше и Д. Филлисом методы вышли за пределы замкнутого круга циркового манежа и получили широкое распространение в конном спорте многих стран.

Эти два цирковых наездника на манеже цирка разработали методы выездки и противопоставили их предшествовавшим методам: Ф. Боше — методам кавалерийских школ XVIII века, Джемс Филлис — методам выездки XIX века и методу Франсуа Боше.

Оба мастера школьной выездки работой в цирке, уже ставшем на путь отхода от практически полезных конных представлений, в условиях XIX и начала XX столетий вернули цирку значимость арены, сочетающей в себе подлинный конный спорт с увлекательным и притом практически полезным зрелищем.



ГЛАВА III

СОВЕТСКИЕ КОННИКИ НА СПОРТИВНОЙ И ЦИРКОВОЙ АРЕНАХ

СОВЕТСКИЙ КОННЫЙ СПОРТ НА ПЕРВОМ ЭТАПЕ СВОЕГО РАЗВИТИЯ

Рассказав в предыдущих главах об основных этапах наиболее тесного соприкосновения конного спорта с конным цирком в далеком и сравнительно недавнем прошлом, обратимся к началу XX века, еще памятного нашим современникам.

В России до первой мировой войны программа циркового репертуара, хотя и шла к сокращению конных представлений, но все же строилась с явным преобладанием конных номеров. Специалисты утверждают, что в провинциальных цирках «каждый второй номер был конным». Этого нельзя



сказать о состоянии конного спорта, или, как его тогда называли, «кавалерийского», или еще конкретнее, «офицерского» спорта, несмотря на то, что конец XIX и начало XX веков ознаменовались его заметным оживлением. В дореволюционной России конный спорт был развит слабо, поскольку был доступен только представителям имущих классов и, главным образом, базировался на интересах частновладельческого коннозаводства.

Но минули годы. В огне гражданской войны родилась победоносная Красная Армия, в ее составе Красная кавалерия и покрывшая себя неувядаемой славой Первая Конная Армия. В эти боевые годы, когда конармейцы еще не вложили в ножны свои остро отточенные клинки, родился и советский конный спорт, неразрывно связанный с красной конницей.

Как же в этих условиях происходило возрождение конного спорта, существовал ли конный цирк, сохранилась ли взаимосвязь между ними в новое время, какие формы она приняла и каково ее практическое значение в настоящем? История отечественного конного спорта и конного цирка, насчитывающая немногим более сорока лет, отвечает на эти вопросы и рассказывает, как в условиях социалистического общества на новых принципах получили они свое дальнейшее развитие. В этом процессе, кратком по времени, но бурном по темпу своего развития, возникло много моментов, тесно связывающих в наше время конный спорт с близким и во многом родственным ему конным цирком.

На первых шагах еще в годы гражданской войны советский конный спорт имел военно-прикладное значение и служил задачам боевой подготовки конницы. Пробеги, владение холодным оружием, вольтижировка, джигитовка составили первоначальную основу зарождавшегося конного спорта, так как эти виды наилучшим образом способствовали воспитанию волевых и физических качеств у бойцов-кавалеристов.

Неоценимая роль в деле развития молодого конного спорта принадлежит прославленным командармам К. Е. Ворошилову и С. М. Буденному. Они возглавили движение за массовость конного спорта не только в Красной Армии, но и во всей стране. Состоявшиеся в 1925 году Первые всеармейские конноспортивные состязания положили начало регулярному проведению таких сложных по своей организации первенств*. Программа этих соревнований, рассчитанная на участие армейских конников, с течением времени изменялась и усложнялась.

Так, кроме задач, продиктованных требованиями боевой подготовки конницы, на повестку дня со всей остротой встали вопросы массовости, совершенствования техники верховой езды и выездки, улучшения качества конского состава, увеличения количества соревнований и их видов. Словом, строевая программа состязаний все больше уступала место спортивной.

* Одним из активных организаторов всеармейских и ряда всесоюзных соревнований по конному спорту был известный спортсмен тех лет, ныне заслуженный мастер спорта СССР М. Ф. Моисеев-Черкасский.

Увеличение спортивного элемента в программе конных соревнований, включавшей пробеги, барьерные скачки, многоборье, преодоление препятствий, рекордные прыжки, высшую школу верховой езды, привлекло и повысило к ним интерес широких масс трудящихся. Спорт, ранее недоступный простым людям, спорт королей и аристократов стал достоянием народа и подлинно всенародным.

Оживление работы по конному спорту среди гражданского населения возглавило общество Осоавиахим, ворошиловские всадники которого приняли участие в III всеармейских состязаниях по конному спорту. В 1931 году программа этих соревнований уже предусматривала возможность участия в них как спортсменов конницы, так и спортсменов гражданских организаций. Армейские всадники в командном зачете соревновались по пятиборью, в комплекс которого входили разведка, спешенный бой, боевая стрельба, преследование и рубка лозы. Спортсмены-любители участвовали по особой группе личного первенства, главным образом, в пользовавшихся большой популярностью преодолении препятствий (легкий, средний и трудный классы), барьерных скачках на 2000, 3000 метров и пробегах. Для выявления сильнейших спортсменов — чемпионов* конницы личное первенство проводилось также по особой группе, в которую входили соревнования по спортивной подготовке и выезде молодой лошади, конкур высший класс, рекордные прыжки — высотные, широтные, высотно-широтные, — пробег на 100 км, скачки с препятствиями на 3000, 4000, 6000 метров, барьерные скачки на 2000, 3000 м, владение холодным оружием**.

III всеармейские конноспортивные соревнования явились переходной ступенью к организации и проведению больших мероприятий по конному спорту специально для гражданских спортсменов. Дальнейшее развитие конного спорта среди любителей приняло такой размах, что в 1936 г. были проведены I всесоюзные конноспортивные состязания обще-

* Слово «чемпион» перешло к нам от англичан, оно означало атлет, борец, потом приобрело значение — победитель состязаний.

** В числе победителей и призеров всеармейских состязаний были Г. Анастасьев, А. Андреев, Ф. Бабицкий, В. Беляков, С. Бовкун, Н. Брикель, Д. Волков, П. Волковский, И. Виноградов, И. Дулинец, Н. Киселев, В. Лобачев, М. Моисеев-Черкасский, А. Москалев, Н. Нитицн, Я. Савченко, Г. Турик, И. Чалый и другие.

ства Осоавиахим в Ростове-на-Дону. Привлекает к себе внимание то, что программа конных состязаний неизменно продолжала расширяться. Участники осоавиахимовских соревнований, кроме видов, ставших традиционными, как преодоление препятствий, барьерные скачки, владение холодным оружием, в командном зачете еще состязались в вольтижировке, в езде фигурных смен и джигитовке. Включение национальных видов конного спорта в программу всесоюзных первенств ценно не только потому, что они развивают моральные и физические качества спортсменов, привлекают широкие массы к занятиям спортом, но и тем, что являются промежуточным звеном для перехода к регулярным занятиям классическими видами спорта. Проведение же в командном зачете соревнований по езде фигурных смен говорит о том, что конники-любители стали обращать свое внимание на зрелищную сторону соревнований и воспитание эстетических вкусов как у спортсменов, так и у многочисленных зрителей.

Общее развитие физкультурного движения в нашей стране, принявшее в тридцатых годах грандиозные масштабы, способствовало созданию целой сети конноспортивных школ вначале Осоавиахимом, а затем добровольными спортивными обществами профсоюзов и ведомств. Одновременно менялся и учебно-спортивный профиль работы по конному спорту. От массовой подготовки ворошиловских всадников, основанной на военизированной программе, школы ДСО и ведомств перешли на подготовку спортсменов-разрядников. Проведение всесоюзных осоавиахимовских состязаний в 1936 г., а также расширение работы по конному спорту в кавалерийских школах и клубах добровольных спортивных обществ послужило, в свою очередь, еще одной ступенью к организации в более крупном плане союзных первенств. Двамя годами позже, в 1938 г., Всесоюзный комитет по делам физической культуры и спорта учредил и провел в Москве I всесоюзное первенство по конному спорту, посвященное славному двадцатилетию Ленинского комсомола. Обширная программа этого первенства, хотя и тяготела еще к военно-прикладным видам, но в ее основе уже были заложены идеи большого спорта. Следует отметить, что впервые командный и личный зачеты проводились отдельно по группе мужчин, женщин и юношей.

Первыми в истории советского конного спорта чемпионами и призерами СССР стали: среди мужчин — В. Андреев, Д. Дорогунцев, М. Иванов, А. Кентий, И. Коврига, Е. Левин, П. Романенко, А. Таманов, П. Чулин; среди женщин — Н. Васильева, Г. Гвоздева, Р. Иоффе, Н. Коврига, А. Левина, В. Минина; среди юношей — Р. Леута и В. Мишин. Эти спортсмены не только первыми открыли победную летопись советского конного спорта, но и явились впоследствии его активными организаторами. Перед советскими конниками еще в сороковых годах открылись широкие горизонты для достижения наивысших технических результатов и поднятия спортивного мастерства. Выросло много замечательных конников, которые, установив немало всесоюзных рекордов, своим мастерством и энтузиазмом проложили дорогу для выхода советского конного спорта на международную спортивную арену.

Но не будем далее углубляться в историю конного спорта довоенного периода, ибо этот вопрос многократно освещался в печати, а вернемся к теме повествования. Внимательно исследуя процесс развития отечественного конного спорта, нельзя не отметить, что взаимосвязь его с конным цирком в наше советское время отнюдь не была утрачена. Зарождение советского конного спорта и конного цирка произошло в двадцатых годах почти одновременно. Для обоих видов конного искусства немаловажную роль сыграла Красная конница, а стимулирующей основой их развития явились, в первую очередь, события военно-политического значения. Вот почему в идеологической основе первых цирковых представлений двадцатых годов заложена жизнеутверждающая и чрезвычайно актуальная тема тех лет — героический подвиг Красной конницы, беззаветная отвага и преданность делу революции ее бесстрашных бойцов, будущих строителей коммунистического общества, носителей новой советской культуры.

Конный спорт в нашей стране, как и все другие виды спорта, после Великой Октябрьской социалистической революции получил широкое распространение. Выросла целая плеяда мастеров, назвать которых здесь не представляется возможным. Многочисленные соревнования — всеармейские, всесоюзные, соревнования кавалерийских клубов ДОСАРМ и ДОСААФ, соревнования республиканского, обла-

стного и городского масштабов популяризировали конный спорт и наглядно знакомили многочисленных болельщиков с его достижениями. В то же время многогранная работа артистов-конников на цирковой арене, хотя пользовалась и пользуется большой любовью и заслуженным вниманием не только у завсегдатаев цирка, но и у конников-спортсменов, она остается тем не менее вне поля их зрения, за цирковыми кулисами. Поскольку творчество артистов конного жанра далеко небезынтересно их коллегам, конникам-спортсменам, и любителям циркового искусства, следует остановиться более подробно и рассказать о тех выдающихся мастерах циркового манежа, труд которых продолжает дошедшую из глубины веков до наших дней взаимосвязь конного спорта с конным цирком как основную традицию конного искусства всех времен и народов.

АРТИСТЫ-КОННИКИ НА МАНЕЖЕ СОВЕТСКОГО ЦИРКА

О том, в каком положении оказался цирк к моменту окончания гражданской войны, лучше всего видно из определения художественного руководителя московских цирков, замечательного наездника, конного дрессировщика и режиссера Вильяма Труцци, сыгравшего большую роль в становлении советского цирка. «Империалистическая война надолго останавливает развитие цирка. Гибнут сотни артистов на фронтах, гибнут лошади, разваливаются здания, распадаются труппы, работавшие в течение многих лет вместе... Казалось, что вследствие отъезда за границу всех артистов и директоров не было уже никакой возможности что-либо поправить. Цирка не существовало совсем». И действительно, в эти грозные военные годы конный цирк пришел в состояние полного упадка и лишь в 20-е годы начинает вновь возвращаться к жизни.

Национализированный цирк перестраивает свою работу. Растет сеть госцирков. Обновляется программа циркового репертуара. Широко используется народный фольклор. На манеже осваиваются национальные народные игры и вошедшие в быт спортивные развлечения, что способствует развитию новых стилистических черт цирка уже советской формации.



Вильямс Труцци

В восстановлении послевоенного цирка огромная роль принадлежит тем конникам-артистам, которые одолели все тяготы революционного периода, фронта гражданской войны, временной эвакуации и жизни на чужбине, но сохранили свою верность Родине и любовь к конному цирку. Од-

ним из таких патриотов был итальянец по происхождению, но советский по своим делам, Вильямс Труцци.

Семейство Труцци в 1882 году «торжественно въехало в Россию», и с тех пор Труцци стали артистами русского цирка. Молодой Труцци — Вильямс перед самой войной обратил на себя внимание, как одаренный наездник высшей школы. Он не эмигрировал за границу от революционных бурь. Оказавшись на юге в полосе боевых операций гражданской войны, Труцци распродает принадлежавших ему дрессированных лошадей и, запрягая свою лошадь высшей школы в пролетку, работает извозчиком на улицах Одессы. С приходом Красной Армии он вступает в ее ряды добровольцем. Артист Вильямс Труцци становится наездником кавалерийской школы Одесского укрепленного района. В 1921 году Труцци был вызван в Москву, где принял предложение занять должность художественного руководителя московских госцирков. Командующий кавалерией С. М. Буденный помог В. Труцци в восстановлении его конного аттракциона и в приобретении нужных лошадей. Труцци с огромным энтузиазмом принялся за организацию именно конного цирка, хотя общее тяготение цирка склонялось к другим, во многом механизированным аттракционам.

Вильямс Труцци на манеже советского цирка, как видно из многих материалов, характеризующих его деятельность, объединил различные жанры, сочетая высшую школу верховой езды с демонстрацией массовых конных групп, конную акробатику с кордебалетом.

Эпоха социалистической реконструкции с особой остротой предъявила к искусству целый ряд требований общественно-политического порядка. Хотя сама сущность циркового искусства — искусства динамического и волевого, пропагандирующего силу, ловкость и, как говорят, «организованность человеческого тела», была вполне созвучна новой эпохе, но в дни напряженной борьбы и строительства социалистического общества одной созвучности было мало. Молодому советскому цирку были необходимы острые, политически направленные постановки, насыщенные средствами цирковой выразительности, а потому в 1922—25 гг. деятельность цирка характеризуется поисками нового содержания в пантомиме и клоунаде. В эти годы, т. е. в период становления советского цирка, творческий путь В. Труцци отме-



Конная пантомима «Махновщина» (Постановка В. Труцци)

чается постановкой крупных конных пантомим, сюжеты которых были навеяны героикой гражданской войны и действиями Первой Конной армии.

Многочисленные источники отмечают, что В. Труцци впервые сделал попытку возродить конно-батальную пантомиму на основе советского сюжета. Его постановка «Махновщина», где роль батьки Махно играл Виталий Лазаренко, а Красную кавалерию изображали артисты-наездники Труцци, является лучшим образцом этого жанра.

В творчестве и биографии Вильямса Труцци много интересных подробностей. Семейство Франкони-Труцци занимает в истории цирка видное место. От цирков времен Великой французской революции через ряд блестящих артистических имен — Виктора Лорана и Александра Франкони,

наездника Рудольфа Труцци, от демократических представлений и придворной школы верховой езды при Наполеоне, через бродячую цирковую труппу, через дореволюционный русский цирк пришло имя Труцци в советский цирк. Как видно, история цирковой семьи Труцци — это история почти двух веков европейского, русского и советского цирка. По утверждению историографов: «Артистический портрет Вильяма Труцци неотделим от искусства цирка, от теории конного дела и высшей школы дрессировки».

Дополняя портрет замечательного артиста, внесем еще один штрих, характеризующий В. Труцци как патриота советского цирка. Успех В. Труцци у советского зрителя привлек внимание иностранных импрессарио, и в 1925 году он совершил гастрольное турне по зарубежным странам. Его выступления в Лондоне и Париже имели необыкновенный успех. Эти восторженные отзывы В. Труцци целиком относил к заслугам и творческим достижениям молодого советского цирка, и, несмотря на свое иностранное происхождение, он во всех афишах неизменно объявлял себя советским артистом.

Труцци заболел туберкулезом и скончался в Ленинграде осенью 1931 г. Это была тяжелая утрата для советского цирка.

Труцци много внимания уделял подготовке цирковых кадров: И. П. и П. И. Монкевич, П. А. Манжелли, Б. Д. Кострюков, В. А. Лясковский, П. С. Хурсанов, В. М. Штейн, т. е. большинство советских конных дрессировщиков многим обязаны Труцци, они приобретали свой опыт в совместной работе с ним в качестве берейторов и ассистентов.

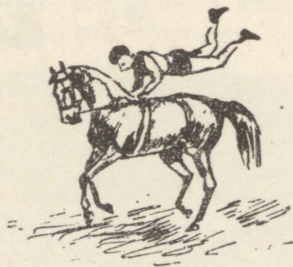
Е. Кузнецов в книге «Арена и люди советского цирка» пишет: «Вильямс Труцци был подлинным рыцарем конного цирка. Несмотря на утверждения критики об естественном отмирании этой отрасли циркового искусства, он продолжал настаивать, что цирк без красивых и темпераментных лошадей не есть цирк». Заметим, что с этим мнением нельзя не согласиться и сейчас.

В становлении советского конного цирка лежит труд многих артистов-наездников, в основном, старшего поколения и представителей других конных жанров. В частности, назовем создателя и ведущего исполнителя ансамблевого жокейского номера А. С. Александрова, конного жонглера

Н. А. Никитина, организатора труппы кавказских джигитов — горца Али-Бека Кантемирова, группового конного дрессировщика и наездника высшей школы верховой езды М. Д. Анисимова...

А. С. Александров, по афише Серж, — потомственный артист: в цирке работали его дед, отец, мать, братья. Вернувшись в цирк после длительного перерыва, он вспоминает: «...в 1925 г. я начал выступать на лошади, принадлежавшей Ж. Дельвари, с номером «гротеск-сальто-мортале». Работа в различных жанрах конного цирка была моим основным делом свыше 15 лет, так что, снова очутившись на коне, я твердо решил вернуться к своей любимой профессии. Еще больше укрепило меня в этой мысли то обстоятельство, что я видел кругом себя большой упадок конного цирка (1924—1925 гг.). Если в прежние времена конные номера давались через один номер, то к тому времени, когда я вернулся в цирк, конные номера были буквально считанные, — и далее А. С. Александров подчеркивает: Именно эта острая нехватка конных номеров, составляющих, на мой взгляд, неотъемлемую принадлежность циркового искусства, и побудила меня в те времена снова вернуться на манеж».

А. С. Александров так же, как В. Труцци, с жаром отдает



Конно-цирковая акробатика

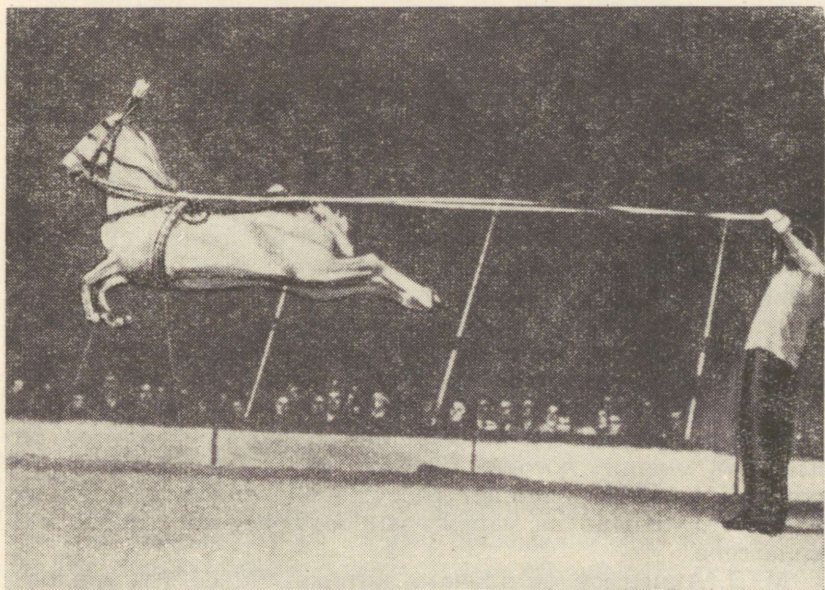


Цирковая жокейская группа А С. Александрова

ся своему любимому делу. Он ищет и создает более современные, отвечающие советской действительности конноцирковые номера. С пятью своими партнерами, используя одновременно нескольких лошадей, А. Александров отрабатывает групповой жокейский номер, в котором соединяет соло-жокея с парной акробатической работой и, как он сам объясняет, «кое-что взял от гладиаторов, кое-что из партерной акробатики, обычно выполняемой только на ковре». Но главное, номерам он придает «компактность, стремительность, трюк сменяет трюк, и один жокей выступает на место другого, не давая зрителю охладеть». Темперамент, ловкость, расчет, стремление создать военизированнойно-спортивные аттракционы, показать на манеже народно--этнографические номера с участием русских троек — таковы стремления этого замечательного мастера конного аттракциона.

В приводимых ниже строках, где А. С. Александров как бы подводит итог своей большой творческой работе в конном цирке, отлично выражается его неослабевающий под влиянием времени и моды энтузиазм, его горячая любовь к своей профессии и убеждение в том, что без конного аттракциона не может быть и полноценного цирка: «Я был и остался горячим сторонником конного цирка, который, как мне кажется, концентрирует в себе наиболее привлекательные стороны циркового искусства, мужество, смелость, динамику и отвагу». И выражая уверенность в справедливости своих убеждений и полезности своего многолетнего труда, А. С. Александров заявляет: «По этому же пути конного цирка я повел своих сыновей, будучи убежден, что на этих путях они лучше всего смогут служить родному искусству».

Жокейская группа А. Сержа — один из лучших конноспортивных коллективов, который блестяще исполняет мно-



Редкий номер конной дрессировки — каприоль без всадника. Высотный прыжок в рост человека выполняет жер. Магомет. (Тренер — артист А. Грюсс)

го интересных и сложных номеров. Этот коллектив отличают исключительное трудолюбие, настойчивость, стремление обогатить древнейшее искусство цирка чем-то новым и современным. Именно в этом заключается творческая индивидуальность каждого выступления Александрова-Сержа и его талантливых воспитанников.

Свой заслуженный успех на манеже советского цирка А. Александров объясняет благотворным влиянием революции на положение дел в цирке. Осуществить в задуманном плане большой группой жокейский номер он смог только тогда, когда для мастеров цирка создались условия для творческой работы, когда с приходом Советской власти исчезла система жесточайшей эксплуатации артистов директорами, антрепренерами цирков и появилась уверенность в обеспеченности завтрашнего дня.

Другой представитель старшего поколения артистов-конников М. Д. Анисимов, вернувшись в лоно отечественного цирка из Америки, где он в течение ряда лет подвизался в роли наездника, занимавшегося выездкой школьных лошадей, диких мустангов, групповой дрессировкой, с 1932 г. становится дрессировщиком советского цирка.

Демонстрируя конюшню дрессированных лошадей, М. Д. Анисимов ищет новые образцы различных стилей конной дрессировки. Он так же, как и его предшественники, явился рьяным поборником конного цирка. Первоначальные опасения, что его дрессировка лошадей не дойдет до масс и будет встречена на манеже советского цирка холодно, не оправдались. Конюшни под управлением М. Д. Анисимова украшали программу цирков Ленинграда и Москвы. Его представления неизменно пользовались успехом. М. Анисимов увидел, что советский зритель с большой охотой и интересом воспринимает выступления дрессированных лошадей. Оценивая тенденцию к сокращению конного репертуара, он высказал мнение, которое полезно и теперь вспомнить, а именно: жизнь опровергает рассуждения «горе-теоретиков» о том, что лошадь на манеже нашего советского цирка изжила себя.

М. Д. Анисимов, за плечами которого более чем тридцатилетний практический опыт циркового наездника-дрессировщика, утверждает: «Лошадь была и останется эмблемой цирка, ибо возможности ее показа на арене для широких

слов зрителей, особенно для молодого поколения, очень велики». Вспоминая свою работу на чужбине, он заявляет: «И не случайно, в Америке, стране максимального развития автомобилизма, бытовой интерес к лошади очень велик, что, в частности, сказывается и на американском цирке, в программе которого конюшня занимает едва ли не ведущее место».

Для того чтобы полней представить, какое направление получил конный аттракцион в советском цирке и какова его связь с конным спортом, необходимо хотя бы в общих чертах ознакомиться с работой еще двух выдающихся артистов-наездников. Имена Али-Бека Кантемирова и Михаила Николаевича Туганова, бесспорно, широко известны и пользуются среди конников-спортсменов большой популярностью, так как оба они являются яркими представителями военно-конноспортивного жанра.

Али-Бек Кантемиров, осетин по национальности, джигит по призванию и профессии, один из ветеранов нашего конного цирка. Его жизнь и работа неразрывно связаны с советским цирком с самого начального периода становления молодого советского циркового искусства.

В биографии Кантемирова говорится, что он, как артист, наездник-джигит, стал официально известен с 1907 г., с того времени, когда он впервые выступил перед батумцами и поразил их лихостью джигитовки и зажигательным танцем с кинжалами. Хорошо зная конные игры Осетии, Кантемиров с большим вниманием изучал все самобытные формы джигитовки. В своих красочных и темпераментных выступлениях на манежах цирков он стремился реально и образно передать народные традиции горцев, показать высокую, граничащую с большим риском технику джигитовки. Экзотичность и вместе с тем правдивость в сочетании с высокой техникой езды и остротой трюков привлекли внимание широких масс зрителей к выступлениям Али-Бека.

Освоив в совершенстве сложнейшие конные трюки, такие, как на полном галопе обрыв, пролезание под животом лошади, полный оборот вокруг ее шеи, стрельбу из револьвера в цель с различных положений, например, со стойки на одной руке, Кантемиров освоил и демонстрировал совершенно особый виртуозный трюк. На полном галопе, спускаясь с седла под брюхо лошади и выбрав нужный момент, он

стремительно пролезал между задних ног лошади и, выходя на круп, спокойно, как-то совершенно обычно садился в седло. Этот феноменальный трюк до сего времени остается никем и нигде не повторенным. Не довольствуясь личным

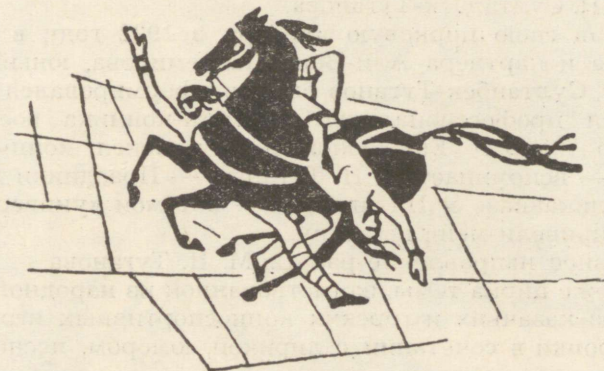


Заслуженный артист РСФСР
Али-Бек Кантемиров

успехом, Али-Бек мечтал о создании большой джигитовочной труппы, но осуществить задуманное он смог только в советском цирке.

Али-Бек Кантемиров в основу своего представления вложил идею смелого, ловкого, презирающего опасность всад-

ника-джигита. Отвага, стремительность, восточная костюмировка и убранство лошадей делали его номер особенно натуральным и жизненным. Начав свои зарубежные туры еще в 1908 г., он с 1927 г., неся революционное красное знамя, выступал в цирках Германии, Англии, Дании, Венгрии, Испании, Швейцарии, в период 1957—58 гг. в ГДР, Венгрии и Франции. И везде «номер конной эквилибристики кавказцев Али-Бека Кантемирова» встречал восторженный прием и проходил с огромным успехом.



Рекордный трюк — пролезание двух джигитов под животом лошади

Кантемиров не только одаренный актер и джигит, но и настоящий патриот своей родины и отличный воспитатель. Попытки иностранных антрепренеров, суливших ему большие гонорары с единственным условием изменить свое подданство, встречали со стороны Али-Бека резкий отказ. «Отец, мать и родина не продаются», — отвечал он всем тем, кто обращался к нему с гнусным предложением. Али-Бек, как бы закрепляя свою уверенность в жизнеспособности конного цирка, подготовил для него более ста артистов и среди них трех своих сыновей: Хасан-Бека, Ир-Бека и Мухтар-Бека.

Мастерство и высокое чувство патриотизма джигита Али-Бека Кантемирова, заслуженного артиста РСФСР и заслуженного деятеля искусств Северо-Осетинской АССР, подня-

ли на большую высоту честь советского конного цирка. Они содействовали его расцвету и прославлению далеко за пределами нашей Родины.

Среди многочисленных учеников Али-Бека Кантемирова особенно выделяется известный в кругах конников спортсменов М. Н. Туганов. Он самостоятельно в больших масштабах сумел осуществить постановки на военно-конно-спортивные темы. Этнографический аттракцион «В горах Кавказа» — так впервые в 1930 году афиши известили москвичей о предстоящем выступлении в цирке труппы джигитов М. Н. Султанбек-Туганова.

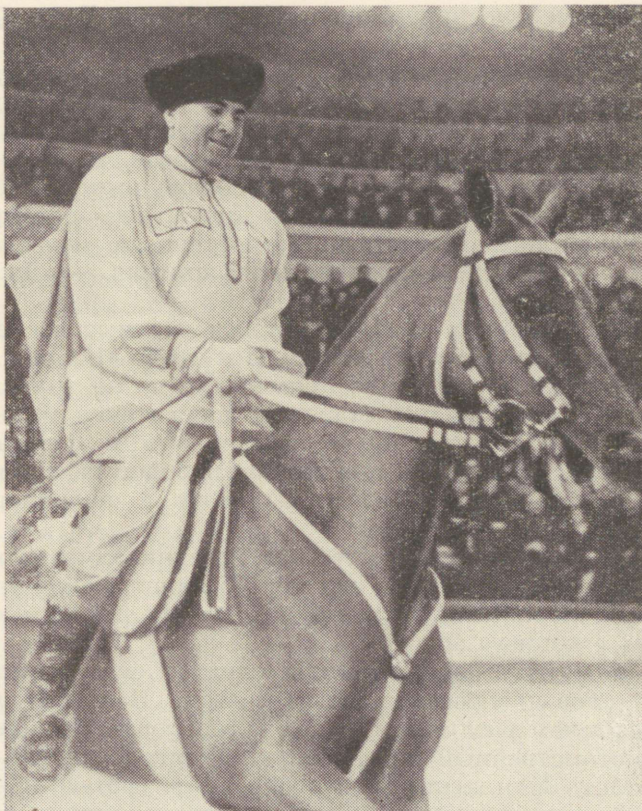
Начав свою цирковую карьеру в 1922 году в качестве ученика и партнера Али-Бека Кантемирова, юный осетинджигит Султанбек-Туганов быстро сформировался в выдающегося профессионального артиста-конника военноспортивного жанра. «Еще юношей я увлекся конным спортом. . . — вспоминает М. Н. Туганов. — Праздники джигитов во Владикавказе и Пятигорске — вот мои «университеты». Они и привели меня на арену. . .»

Главное направление работы М. Н. Туганова — развитие на манере цирка темы, заимствованной из народного фольклора, из казачьих и горских конноспортивных игр, батальной героики в сочетании с лирикой, юмором, песней и танцами.

Творческие усилия М. Н. Туганова были сконцентрированы на создании крупных конных аттракционов национально-этнографического характера, строившихся на лихой джигитовке. Эти стремления увенчались полным успехом. Его постановка «Донские казаки» вошла в историю советского конного цирка, а он сам, как организатор наездническо-акробатического и вокально-танцевального военизированного конного ансамбля, заслужил широкую известность.

Великая Отечественная война 1944—1945 гг. на время прервала цирковую деятельность Михаила Туганова. Он во главе своего казачьего ансамбля вступил добровольцем в ряды Красной Армии, в корпус прославленного защитника Москвы генерала Л. М. Доватора.

Артисты циркового ансамбля М. Н. Туганова, конники-джигиты, стали бойцами, и многие из них, выполняя свой долг перед Родиной, пали смертью храбрых, как К. Дмитриев, Б. Иванов, П. Власов, многие за боевые заслуги награж-



Заслуженный артист РСФСР М. Н. Султанбек-Туганов

дены орденами и медалями. Говоря о воинских подвигах артистов цирка, славных защитниках независимости нашей страны, нельзя не вспомнить об Иване Александровиче Щепеткове, одном из двадцати восьми панфиловцев, бессмертный подвиг которых известен всему миру. В неравном бою с вражескими танками на Волоколамском шоссе отважный пулеметчик-панфиловец погиб. Ивану Александровичу Ще-

петкову посмертно присвоено высокое звание Героя Советского Союза.

Послевоенный творческий путь М. Н. Туганова характеризуется формированием новых групп, обучением их участников мастерству джигитовки, стремлением театрализовать конный цирк, созданием конных постановок, в числе которых «О чем звенят клинки» — обзорное представление о доблести казаков, конный аттракцион «На Дону», где развивается тема мирной казачьей жизни, и постановка, завоевавшая признание у советского и зарубежного зрителя, — «Джигиты Северной Осетии».

М. Н. Туганову в 1947 году присвоено высокое звание заслуженного артиста республики. Искусство Михаила Туганова и всего его коллектива примечательно не только тем, что в нем блестяще представлены джигитовка и высшая школа верховой езды, но и потому, что в постановках М. Туганова воплощена подлинная народность циркового искусства, отражена неразрывная связь с фольклором и спортом.

Рассказ о талантливых артистах-наездниках можно было бы продолжить, но уже из сказанного видно, какое направление принял конный аттракцион в нашем цирке и какова его связь с конным спортом.

Для полноты общей картины следует еще сказать несколько слов о дрессировочном жанре. Наиболее ярким представителем различных видов дрессировки лошадей является потомственный артист цирка Борис Павлович Манжелли. Мать Манжелли была парфорс- и гротеск-наездницей, отец — отличным наездником высшей школы и в то же время талантливым руководителем конюшни дрессированных лошадей. Борис Манжелли, хотя ему уже за пятьдесят, принадлежит к числу молодых дрессировщиков советского цирка. Он с четырех лет работал вольтижировку на маленьком пони. Мальчиком, а затем юношей, он вместе с братьями выступал в качестве жокея. В 1914 году Борис Манжелли стал, по примеру отца, руководителем конюшни. С тех пор он снискал себе известность, как представитель конного цирка и большой мастер групповой дрессировки лошадей. Его выступления на манеже цирка и работа с лошадьми отличаются умением подать номер, продемонстрировать высокую культуру, четкость исполнения и содержат

лучшие примеры конноциркового искусства. Через них красной нитью проходят мужество, смелость, ловкость, предприимчивость и дисциплина. В жанре дрессировки лошадей высокой оценки заслуживают также конюшни Тамары Штейн и Дмитрия Кострюкова. Они лишь немногим уступают манжеллиевской конюшне в отношении порядка ее и разнообразия показа работы.

Что касается высшей школы верховой езды, самого блестящего конноциркового представления, то цирк в настоящее время оказался без подлинно цирковой высшей школы. Цели и задачи артиста-конника — показ сложного искусства верховой езды, выездки, чуткое понимание и тонкое знание своего партнера — лошади, не терпят посредственности и примитивного, монотонного ремесленничества. Цирковой манеж для артиста-наездника — это и его рабочее поле, и арена для демонстрации профессионального мастерства. Выступления же некоторых наездников, лишенных артистического вдохновения, в этом классическом жанре большей частью представляют слабые попытки показа элементов высшей школы. Специалистами и любителями выездки подобные выступления воспринимаются, как пародия на то, что является золотым венцом в конном искусстве. Садясь в седло, артист главным образом следует традициям цирковой режиссуры и создает сценический образ всадника, забывая о том, что он должен быть не только артистом, но и просто хорошим кавалеристом, обязан в совершенстве владеть техникой верховой езды. Весьма слабые выступления артистов-конников в этом жанре объясняются тем, что в цирковых наездниках не чувствуется настоящей школы верховой езды, и остается впечатление, что у них отсутствуют основы конного образования.

Другие конные представления на манеже цирка: выступления заслуженного артиста РСФСР Николая Ольховикова, первого советского жонглера, снявшего панно и работающего на крупе лошади, или номер с участием «позирующей» лошади — красавца Торса А. Королева, известный под названием «Мраморные скульптуры»; кавалькада Тамары Буслаевой с необычными всадниками — ее питомцами-львами; коннотанцевальная сюита в постановке и исполнении Людмилы Котовой и Юрия Ермолаева; классический этюд на лошадях (па-де-де) Тамары Рокотовой и Глеба Лапиадо и



Вальс в исполнении Людмилы Котовой и ее четвероногих партнеров (фрагмент из коннотанцевальной сюиты)

целый ряд идентичных выступлений, — безусловно, зрелищно эффектно, вполне выдержаны в стиле циркового жанра, но по замыслу и технике исполнения лишены спортивных принципов.

Таким образом, в нашем конном цирке имеются все четы-

ре традиционных жанра: конная акробатика, наездничество, высшая школа верховой езды и дрессировка на свободе, но спортивный сюжет в его практическом преломлении концентрируется главным образом в коллективах национальных наездников-джигитов и в тех представлениях, где используется и развивается тема народных конных игр. Остальные, многообразные конные жанры, в основе которых лежат мастерство конных акробатов, различных прыгунов, жокеев, жонглеров, кропотливый труд дрессировщиков лошадей, показывающих их на свободе и в так называемой конной клоунаде, относятся к чисто цирковой специфике. Цирк, многим обязанный конному спорту и тесно связанный с другими видами спорта, особенно с легкой атлетикой и гимнастикой, сформировался в самостоятельный вид искусства, которому свойственны, как и каждому другому виду, свои характерные формы, условные черты и специфическое содержание. Конный спорт и легкая атлетика, базировавшиеся в прошлом на цирковой арене, развились в самостоятельные виды спорта.

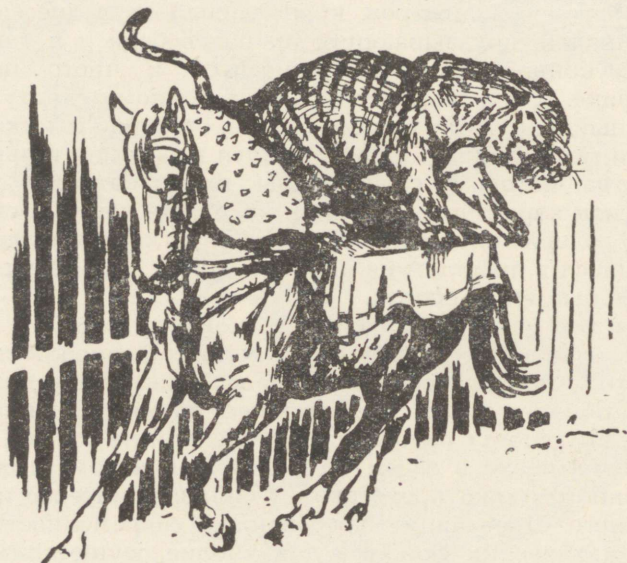
Отметив связь и зависимость конного цирка от конного спорта, следует остановиться на вопросе возможности дальнейшего развития этой связи, что особенно важно для укрепления конного цирка в настоящее время. Именно работа по конному спорту оказалась насыщенной не только новыми положениями, но в своем роде героикой и романтикой, что для конного цирка представляет большой интерес и таит в себе много отвечающих требованиям современности мотивов, тематических сюжетов для вполне осуществимых постановок.

КОННИКИ-СПОРТСМЕНЫ НА МЕЖДУНАРОДНОЙ СПОРТИВНОЙ АРЕНЕ

Читатель, вероятно, уже отметил, что путь, пройденный советским конным цирком от первых лет революции до наших дней, часто переплетается с судьбами конного спорта.

Что же касается послевоенных лет, то здесь дело обстоит несколько иначе. Конный цирк заметно отдалился от своей жизненной основы и тематического источника, каким

является для него конный спорт, а потому творческое сотрудничество артистов конного жанра с конниками-спортсменами в наши дни практически не нашло своего отражения на цирковой арене. Тогда как конный спорт, преодолев трудности военных лет, замечательными успехами упрочил свое положение и достиг олимпийских высот.



Тигр на лошади

Как уже было сказано, конники-спортсмены в предвоенные годы были накануне международных стартов, но война нарушила эти планы и нанесла серьезный урон конному спорту. Главная роль в деле развития конного спорта в послевоенный период стала принадлежать добровольным спортивным обществам профсоюзов и ведомств, ибо кавалерия как род оружия в современной войне перестала существовать. Конный спорт окончательно отошел от военизированного вида и стал чисто спортивным. Несмотря на большие

потери, причиненные войной конному спорту и коннозаводству, конники-спортсмены уже в 1946 году провели свое II всесоюзное первенство. Результаты соревнований были весьма скромными, так как сказались и недостаток конского поголовья, и отсутствие опытных мастеров. Конникам-спортсменам надо было много и упорно работать не только для достижения довоенных результатов, но и для умножения их, чтобы достойно представлять советский конный спорт за рубежом. Советские конники в 1952 г. вступили в Международную федерацию по конному спорту и получили возможность участвовать в крупнейших международных соревнованиях.

Первые выступления советских конников в 1952 году на XV Олимпийских играх* в Хельсинки были неудачными, но это не сломило воли наших спортсменов, стремившихся преодолеть трудности, вставшие на пути. Первоочередными задачами конников стали: повышение технических нормативов, выращивание рослого и высококачественного спортивного конского состава и увеличение опыта международных встреч. Регулярное участие конников во всесоюзных состязаниях и в международных соревнованиях в 1953—1955 годах дало возможность советским конникам закалиться в острой спортивной борьбе, повысить свое мастерство и подготовиться к ответственным зарубежным встречам.

Неудача, постигшая наших спортсменов на XV Олимпийских играх в Хельсинки, послужила горьким, но полезным уроком.

На XVI Олимпиаде в Стокгольме в 1956 году, как писали шведские газеты, «русские конники удивили мир». Они переместились с последнего места, которое досталось им в Хельсинки, на шестое, почетное в Стокгольме и принесли в олимпийский счет своей сборной шесть баллов. Это был несомненный успех советских конников, сумевших в чрезвычайно упорной борьбе опередить опытные команды Швейцарии, Франции, Канады, Аргентины, США и других стран.

Особенно отмечался успех молодой команды Советского

* XV Олимпиада была поворотным пунктом в истории олимпийского спорта, так как широкое участие в играх спортсменов социалистических стран влило новые живительные силы в международное спортивное движение, обусловило его дальнейшее развитие и расцвет.

Союза по выездке, которая заняла четвертое место, оставив позади себя неоднократных призеров международных встреч, команды Дании и Франции. Лучшим в нашей команде по выездке был мастер спорта С. Филатов, впервые выступавший на таких крупных международных соревнованиях и вышедший на одиннадцатое место из числа тридцати шести участников. Обратило на себя внимание отличное выступление другого советского спортсмена, самого молодого участника нашей команды, многоборца мастера спорта Л. Баклышкина, который в этом сложном виде был четвертым. Успешное выступление советских конников в Стокгольме стало возможным потому, что они за короткий четырехлетний период между олимпиадами благодаря упорному, настойчивому и каждодневному кропотливому труду преодолели отставание и вырастили конников, способных составить достойную конкуренцию опытным зарубежным мастерам.

Международные связи советских конников с каждым годом росли. В 1958 году они впервые приняли участие в крупнейших конноспортивных состязаниях в Аахене, в XXII традиционном Аахенском турнире и первенстве Европы по конкурам, а также в Гамбурге, где разыгрывалось Гамбургское дерби. За тридцать лет существования этого приза только пятнадцати всадникам удалось пройти маршрут «чисто», и наш советский конник мастер спорта Э. Шабайло на жеребце Бостон стал шестнадцатым участником, сумевшим безошибочно преодолеть все препятствия этого сложного конкура. Имя Эрнста Шабайло занесено в Золотую книгу города Гамбурга.

В соревнованиях по выездке в Гамбурге отличился мастер спорта И. Калита на жеребце Корбей, выйдя в финал дерби по выездке, где в итоге занял четвертое место, а в соревнованиях для иностранцев И. Калита был первым.

Своими удачными выступлениями в Аахене и в Гамбурге советские мастера по конкурам обратили на себя внимание многочисленных зрителей и прессы. В следующем, 1959 году в Париже они оправдали прогнозы иностранных специалистов, уверявших, что русские претендуют на мировое первенство, выиграв на «Всемирном празднике лошади» один из самых почетных международных призов — Приз наций. Это было сенсацией французского стадиона «Парк де



Чемпион XVII Олимпийских игр в Риме,
заслуженный мастер спорта СССР С. Филатов
на жеребце Абсент

Пренс», так как русские конники опередили общепризнанных итальянских, немецких и французских ассов по конкуррам.

Участники нашей команды — мастера спорта Б. Лилов, В. Распопов, А. Фаворский и Э. Шабайло под руководством заслуженного тренера СССР Н. Ф. Шеленкова, выступая в Париже, стали неоднократными призерами и наравне с маститыми конкурристами мира создали себе славу сильнейших.

Блестящие выступления в 1958 и 1959 годах дали повод иностранным спортивным обозревателям считать советских

конников одними из основных претендентов на призовые места в Риме на XVII Олимпийских играх.

Но, бесспорно, никто из «синоптиков», строивших прогнозы возможных побед в Риме, не мог даже предположить, что русским достанутся лавры победителей в таком классическом виде конного спорта, как Большой олимпийский приз по выездке. Здесь безоговорочно предпочтение в личном первенстве отдавалось фавориту, двукратному чемпиону Олимпийских игр шведу [Сен-Сиру,] а также сильным и опытным представителям Швейцарии, США. Победа четырехкратного чемпиона СССР по выездке, мастера спорта Сергея Филатова в этом сложнейшем виде конного спорта произвела ошеломляющее впечатление. Иностранная пресса отмечала, что впервые в истории Олимпийских игр и впервые в истории русского конного спорта победил русский конник по выездке на Большой олимпийский приз на великолепном жеребце ахалтекинской породы Абсенте.

Второй участник нашей команды Иван Калита на жеребце буденновской породы Корбее занял пятое место. Отрадно отметить, что высокие результаты советскими мастерами выездки были показаны на лошадях отечественных пород. Советские конники в неофициальном командном зачете оказались пятыми и в олимпийскую копилку своей страны принесли одиннадцать баллов, что на пять баллов больше, чем в 1956 году в Стокгольме.

Победа нашей команды, завоевавшей Большой олимпийский приз, была поистине триумфом советской школы выездки, представители которой одержали убедительную победу над сильнейшими претендентами на почетный титул олимпийского чемпиона. Из сказанного ясно, что школьная выездка в нашей стране в послевоенный период оказалась на крутом подъеме и достигла самой высокой олимпийской ступени, тогда как цирковая высшая школа, некогда стоявшая в центре программы циркового представления и неоднократно влиявшая на методику и практику выездки в армии и спорте, в эти же годы, утратив свой былой блеск и практическое для спорта значение, пришла в состояние крайнего упадка и фактически не представлена на цирковой арене, за исключением единичных случаев.

В июне 1961 года внимание мировой спортивной общест-



Чемпион Европы 1962 г. по троеборью, мастер спорта Г. Газюмов
на кобыле Грань

венности вновь привлёк Аахен. Здесь проводились самые крупные международные соревнования сезона — IV чемпионат Европы по преодолению препятствий, XXI международные соревнования по преодолению препятствий и специальной выездке и XIX официальные международные соревнования по выездке — «три кита», как их называли участники. В «трех китах» приняло участие более ста пятидесяти всадников из двадцати стран, среди которых все три призера Римской олимпиады — С. Филатов (СССР), Г. Фишер (Швейцария) и И. Неккерман (ФРГ). «Призы за высшую школу верховой езды выиграла советские всадники С. Филатов на Абсенте и А. Второв на Корбее.

Эти победы, одержанные нашими спортсменами в при-

сутствии 70 тысяч зрителей, доказали бесспорное мастерство советских всадников в сложном виде конного спорта», — так писала «Комсомольская правда» от 4 июля 1961 года. В соревнованиях на Приз наций команда СССР заняла пятое место. Советские конники участвовали в двадцати видах и получили двадцать пять призовых мест.



Призер III спартакиады народов СССР, почетный мастер спорта
Ю. Виллемсон на коне Полус

Следующий, 1962 год не принес существенных изменений нашим конкуристам. Участвуя в Лондоне в розыгрыше Приза наций, они опять были пятыми, но этот год оказался примечательным для советских многоборцев. Славную страницу в летопись советского спорта вписали они в сентябре 1962 года. Команда СССР в составе мастеров спорта Л. Баклышкина, Г. Газюмова, П. Деева и Б. Конькова под руководством тренера, участника XV и XVI Олимпийских игр, мастера спорта В. В. Куйбышева, выступая на первенстве Ев-

ропы по троеборью в Англии (Стэмфорд), стала чемпионом континента. В личном зачете отличился мастер спорта Г. Газюмов, выигравший второе призовое место на кобыле Грань (Габитус — Астра). «Победа в Стэмфорде (Ланкашир), — писала газета «Правда» от 9 сентября 1962 года, — радуется еще и потому, что она первая и по-настоящему большая и потому, что она одержана на земле Англии — страны классического конного спорта».

В 1963 году участников чемпионата Европы и XXXI международных состязаний по преодолению препятствий принимал «вечный город» на конном олимпийском стадионе «Пиццади-Сиена». В Риме советские конники, выступая в соревнованиях на Приз наций, в остром и упорном состязании с командой Франции завоевали четвертое место. Интересно отметить, что борьба за первые три места на Приз наций с 1961 по 1965 годы постоянно разыгрывается между командами Англии, Италии и ФРГ.

За последние годы советские конники достигли замечательных результатов. В арсенале своих побед они имеют олимпийского чемпиона по выездке, команду — двукратную победительницу европейского чемпионата по троеборью (1962 г., 1965 г.), семикратных победителей второго по трудности в мире Большого пардубицкого стипль-чеза* и многих призеров крупных международных соревнований. Эти успехи явились следствием массового развития конного спорта в стране, растущего мастерства наших конников и улучшения племенной работы конных заводов по выращиванию лошадей большого спортивного класса.

В целом победное шествие советских спортсменов на международной спортивной арене — это результат большой заботы и постоянного внимания Коммунистической партии и Советского правительства к всестороннему духовному и физическому воспитанию нашей жизнерадостной молодежи, добивающейся успехов в труде, учебе и спорте.

* Победителями Большого пардубицкого стипль-чеза были: в 1957 г. мастер спорта В. Федин на Эпиграфе, в 1958 и 1959 гг. мастер спорта В. Прахов на Эпиграфе, в 1960 и 1961 гг. мастер спорта И. Авдеев на Грифеле, в 1962 г. мастер спорта Р. Макаров на Гобое, в 1964 г. мастер спорта В. Горелкин на Прибое. Лучшей лошадью за всю историю Большого пардубицкого стипль-чеза признан его трехкратный победитель, чистокровный мерин Эпиграф — «непобедимый враной богатый», как его называли чехи.

Теперь уже стало традицией измерять путь, пройденный советскими спортсменами, славными вехами — спартакиадами народов СССР. Наши спартакиады — зримое свидетельство новых успехов советского спорта, спутника молодых, неустрашимых, сильных духом и телом строителей коммунистического общества.

Третья спартакиада народов СССР была смотром достижений советского спорта и вместе с тем явилась генеральной репетицией перед XVIII Олимпийскими играми в Токио, где наши конники в олимпийский баланс страны внесли 10 баллов. Много талантливой молодежи выявилось на этих соревнованиях, которая не только догоняет ветеранов, но и, творчески используя их ценный опыт, перегоняет, продолжая и возвеличивая их славные традиции.

Высокое спортивное мастерство, продемонстрированное на III всесоюзной спартакиаде народов СССР молодыми конниками, мастерами спорта Л. Белорусом, Ю. Виллемсоном, В. Картавским, А. Пуртовым, И. Семеновым, Ю. Сосковым, ставшими ее чемпионами и призерами, дает основание думать, что растет хорошая смена старшему поколению конников, способная достойно представлять нашу великую державу на крупнейших спортивных соревнованиях. Что же касается конного цирка, остается лишь высказать сожаление о том, что здесь среди артистической молодежи гораздо меньше таких горячих поклонников и энтузиастов, чем в конном спорте, что они не используют в своем творчестве конное искусство, как один из самых традиционных и зрелищно-эффективных видов цирковой программы.

К ТВОРЧЕСКОМУ СОДРУЖЕСТВУ КОННИКОВ В СПОРТЕ И ЦИРКЕ

Конники-спортсмены так же, как и артисты, представляющие конный цирк, ощущают дыхание новой эры стремительных темпов — эры атома, реактивного двигателя, фантастических скоростей и реально приближающихся межпланетных сообщений. В новую эпоху применение лошади в армии полностью исключено. В основных отраслях народного хозяйства — в транспорте и сельском хозяйстве — с ростом механизации актуальное значение лошади с

каждым годом все более уменьшается. В этих условиях массовое применение лошади в быту по вполне закономерным и понятным причинам сократилось. Однако все это не мешает плодотворной, производительной работе верховых и рысистых конных заводов, выращивающих высококлассных лошадей отечественных пород, массовому развитию конного спорта и его успехам на спортивной арене.

Конный спорт нового времени претерпел большие изменения: по видам значительно сократился, по техническим показателям — возрос. В основном, он стабилизировался в трех разделах: выездке, троеборье для лошадей младшего и старшего возраста и конкур-иппиках, т. е. преодолении препятствий. Джигитовка, как и различные конные игры в их самобытном виде, не войдя в так называемый «классический комплекс», сложившийся на основе программных требований Олимпийских игр, осталась в сфере национальных видов конного спорта. Другие виды — котильоны, танделы, фигурные смены, турниры, карусели, имевшие в прошлом столь широкое распространение, отошли в историю.

Советские конники-спортсмены соответственно требованию времени перестроили свою работу и полностью освоили виды «классического комплекса», они, максимально расширяя поле своей деятельности, в едином строю советских спортсменов настойчиво штурмуют достижения международного спорта. Поле же деятельности артистов-конников все более сокращается. Являясь родоначальниками цирковой арены, они не используют ее в полной мере сегодня. В этих условиях цирковой манеж теряет свое смысловое значение и превращается всего лишь в эстраду.

В свое время деятели советского цирка, восстанавливая в его репертуаре конный аттракцион и учитывая, что издавна конная пантомима служила общественно-политическим целям, вновь возродили это выразительное зрелище. Так, отвечая требованиям, предъявленным молодому советскому цирку в 30-х годах, на его манеже появилась ранее описанная постановка В. Труцци «Махновщина», которую впоследствии в 40-е годы сменили постановки «В горах Кавказа» и лихие «Донские казаки» М. Туганова. В этих постановках, где нередко привлекались к участию и конники-спортсмены, отдельные слагаемые конного спорта, военно-батальной тематики и циркового искусства объединились в грандиозное

зрелище и целенаправленное представление, с большим интересом воспринятое зрителями. После длительного перерыва в сезоне 1963 года московский цирк порадовал своих многочисленных зрителей ярким красочным зрелищем — пантомимой «Карнавал на Кубе». Успех ее заключается не



Призер III спартакиады народов СССР,
мастер спорта А. Пуртов с кобылами Свеча и Эпоха

только в волнующем сюжете, но и в замечательной постановке, объединившей в одной программе различные цирковые жанры, среди которых заглавная роль принадлежит конному аттракциону джигитов Кантемировых.

В 1964 году еще одним убедительным фактом жизни конного аттракциона на манеже современного цирка явилась постановка режиссером Н. Зиновьевым поэтической «Бахчисарайской легенды». Внимание и интерес, с которым зрители смотрят эту замечательную конно-балетную панто-

миму, — заслуженная дань волнующему сочетанию конного цирка и балета, творческое содружество которых стало основой этого необычного и захватывающего спектакля.

Можно с уверенностью сказать, что успех представления во многом обязан творческой энергии, высокому мастерству



Чемпион III спартакиады народов СССР,
почетный мастер спорта Ю. Сосков на жеребце
Формат

и энтузиазму конников-артистов; благодаря им пантомима получилась по-настоящему конной, что и заставило автора остановиться на ней более подробно.

Композиционно удачно постановщики спектакля применили широкие возможности конного цирка, четвероногие артисты которого, «проникновенно и умно играя свою роль»,

создают местами драматический, местами героический, местами трагический, а в целом очень естественный и правдоподобный фон действия. В конно-балетной пантомиме «Бахчисарайская легенда» тонким мастерством дрессировщика лошадей блеснул Б. Манжелли, который средствами дрессажа создал в ряде сцен лирические и глубоко запоминающиеся моменты. Исключительное впечатление оставляет «дуэт» легкой, грациозной балерины и красивой лошади. Острой, лихой и по-восточному экзотической сделали сцену конно-пешего боя выступления группы джигитов Нугзаровых. Словом, представленное в этом небольшом спектакле многообразии видов конного цирка: «свобода, дрессаж, гротеск, преодоление препятствий верхом на лошади, вольтижировка, джигитовка, что в своей основе тесно связано с конным спортом, — делает его исключительно «картинным», динамичным и эффектным зрелищем».

Разумеется, столь удачное сочетание классического сюжета, балета и конного аттракциона нельзя расценить иначе, как смелый поиск, наглядно доказывающий реальную возможность возрождения на манеже нашего цирка незаслуженно забытого яркого и прекрасного зрелища, доставлявшего многочисленным зрителям поистине эстетическое удовольствие. Представления «Карнавал на Кубе» и особенно «Бахчисарайская легенда» красноречиво свидетельствуют о том, что и в наше время пантомима создает все необходимые условия для успешного осуществления с применением элементов конного спорта смело задуманных и технически сложных постановок, где традиции конного цирка вновь находят и занимают свое законное место.

Наблюдая творческую жизнь нашего цирка, нельзя не отметить, что в последнее время приверженцы конного жанра заметно активизируют свою деятельность. Они, преодолевая значительные трудности, стремятся новыми работами плодотворно использовать веками накопленный опыт, воскресить традиции конных представлений и, преобразовав, развить их в новом свете. Обновление некоторых конных номеров («Русская березка» Л. Котовой и Ю. Ермолаева, комическая конная сценка Р. Оганесова, жонглирование на лошади в исполнении Н. Кочакова и В. Теплова, акробаты-вольтижеры Запашные, пантомимы «Карнавал на Кубе» и «Бахчисарайская легенда») рождает надежду, что настало

время, когда тесное содружество всех представителей конного искусства сыграет свою роль. И конники-артисты плечом к плечу с конниками-спортсменами вновь поведут любимое искусство по пути прогресса.

Возвращаясь к анализу циркового репертуара конных представлений, надо сказать, что все-таки постановки, в



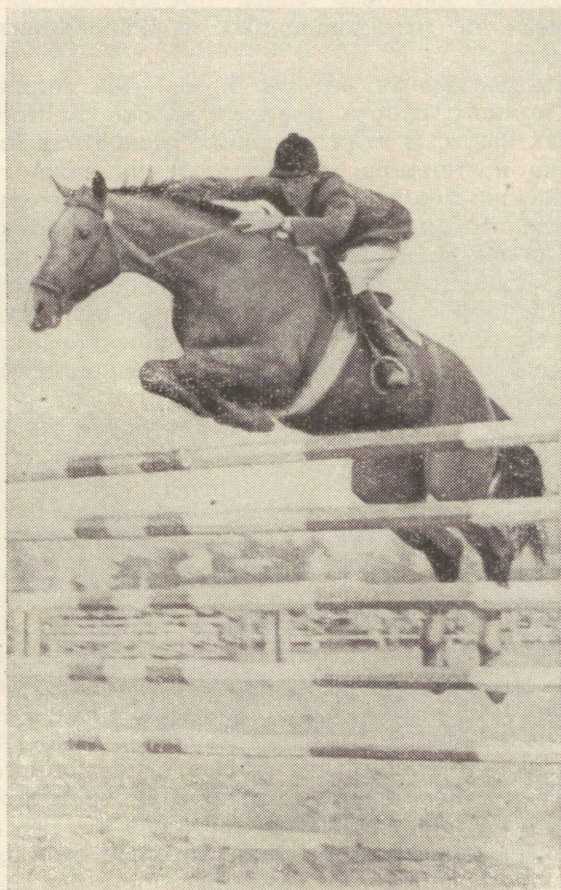
Смена фигурной езды конноспортивной школы «Буревестник»

основе которых звучит спортивный мотив и где сохраняется практическая связь с конным спортом, осуществляются главным образом наездниками-джигитами: казаками, осетинами, грузинами, туркменами, узбеками. При этом заметим, что номера джигитовки, сложившиеся на протяжении веков, выполняются наездниками без особых изменений. Как правило, в различных вариантах показываются все те же ножницы, вольтижировочные прыжки, на полном галопе вертушки, смелые обрывы, обороты вокруг шеи лошади и пролезание под ее животом, что демонстрировалось еще во

времена расцвета византийского цирка*. Джигитовка, безусловно, динамична и экзотична. Она захватывает зрителя своей дерзкой смелостью, бурным темпом, и, как нельзя лучше, к ней подходят слова А. И. Куприна о цирке: «Там человек, каков он есть на самом деле... сильный, смелый, прыгает, скачет на лошади, в каждом движении его — пение и красота жизни». Джигитовка — подлинно цирковой жанр, но все же, отдавая ей должное, нельзя считать, что, предоставив джигитам свой манеж, цирк в должной мере художественно отобразил идеи современного конного спорта. В действительности это далеко не так. Цирк все-таки остается безразличным к массовому развитию конного спорта, к его задачам и успехам. Прогресс отечественного конного спорта, его новые формы работы не находят должного отражения на манеже нашего цирка, и в его конную тематику редко вносятся коррективы, отвечающие духу времени, ибо творческие поиски режиссеров-постановщиков не переступают замкнутый круг своего манежа, строго регламентированного профессиональными канонами. В результате даже такой боевой номер программы конного цирка, как высшая школа верховой езды, сильно деградировал и почти полностью сошел с манежа, что находится в резком противоречии с положением выездки в нашей стране.

После Великой Отечественной войны принципы выездки и ее практика столкнулись со многими трудностями. Главный потребитель квалифицированного всадника и выезженной лошади — армия исключила их из своего арсенала. Не стало кавалерийских школ и «наезднических академий». Вместе с ними исчезли кадры профессиональных наездников. Умение выезжать, подготовить лошадь высшей школы, артистично показать ее на манеже, продемонстрировать правильную езду и красивую посадку, т. е. высокое мастерство и тонкое искусство наездничества, переживало острый кризис. Выездка и наездничество, утратив свое военно-прикладное значение, отошли к спорту и стали достоянием любителей верховой езды, не имевших профессионального опыта. В этих условиях конники-спортсмены преодолели многие технические трудности этого сложного вида конного спорта и имеют полное право отметить не только широкое

* См. высказывания Никифора Григоры (1295—1360 гг.) стр. 48.



Чемпион III спартакиады народов СССР,
мастер спорта И. Семенов на жеребце Сибиряк

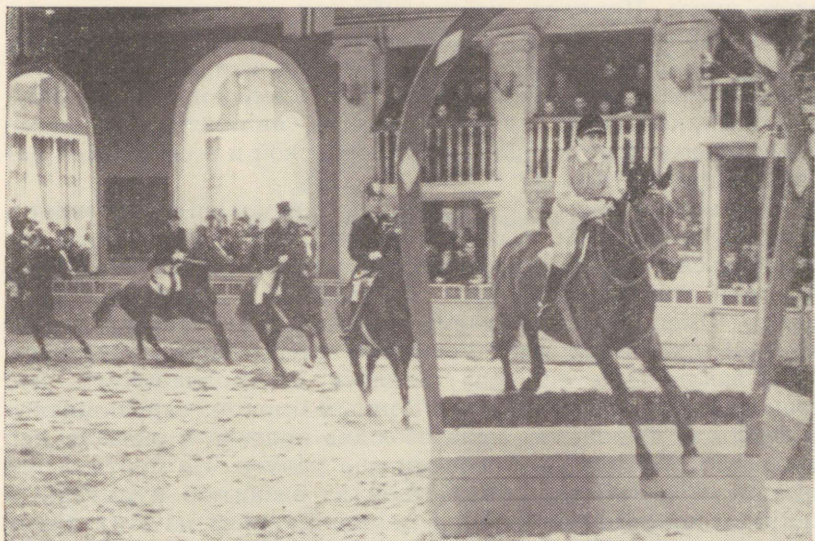
распространение выездки в стране, но и ее высокий уровень. Высшая школа верховой езды, представленная нашими спортсменами на международных соревнованиях, заняла ведущее место.

В настоящее время интерес к выездке сильно возрос, культура конного спорта шагнула далеко за пределы его самобытных форм. В этих условиях резкое падение на манеже цирка количества и, что особенно важно, качества номеров высшей школы верховой езды в значительной мере вызвано тем, что цирк утратил веками сложившуюся связь с конным спортом и увлекся иллюзионно-механическими жанрами. Между тем многогранность конного спорта, широкий размах его массовых мероприятий приводит к тому, что почти каждое конноспортивное соревнование превращается в своего рода импровизированный конный праздник, где показываются фигурные смены*, групповые выезды высшей школы, барьерные карусели, в новой трактовке котильоны и конно-гимнастические этюды. Все это направлено на увеличение эмоциональной динамики и эстетики конного зрелища, что открывает цирку большие возможности для обновления вполне современными темами конного репертуара и содержит широкие перспективы для творческого сочетания конноциркового искусства с конным спортом.

Творчество конников-спортсменов, направленное на внешение элемента зрелищного порядка в строго регламентированную правилами программу конноспортивных соревнований немаловажно и для конного цирка. Конные номера, эффектно поданные на цирковом манеже и в своем содержании, отражающие современную идеологию конного спорта, понятны и интересны советскому зрителю, конечно, любителю лошади и патриоту отечественного спорта. Без смелых и ловких жокеев, изящных наездниц, которые, стоя на лошади, проделывают грациозные балетные па, без академич-

* Наиболее тонкое мастерство в подготовке фигурных смен показал большой практик, теоретик и методист конного дела, мастер спорта СССР, неоднократный призер первенств Советского Союза по выездке Н. Н. Никитин. Демонстрация езды в его сменах, часто основанных на элементах высшей школы, отличалась подчеркнутой академичностью и была украшением многих конноспортивных соревнований. Особым успехом пользовались смены, в которых представлялись группы хорошо подобранных, четко отработанных лошадей арабской и буденновской пород.

ной высшей школы под седлом элегантной амазонки, любая цирковая программа и в наши дни не может быть полноценной. Бесспорно, особый интерес из всех конных жанров, наиболее тесно связанных со спортом, представляет высшая школа верховой езды, которая, как нельзя лучше, способствует распространению в своем аспекте понятия о красоте, гармонии, эстетике, элегантности и изяществе.



Манеж конноспортивной школы студенческого ДСО «Буревестник». Барьерная карусель.

Фрагменты современных видов конного спорта, перенесенные в театрализованной обработке на цирковой манеж с «боевых» полей соревнований и манежей спортивных школ, положительно сказались бы как в расширении программы представлений, так и в укреплении конного аттракциона в нашем цирке. В свою очередь конникам-спортсменам весьма полезно заимствовать у цирковых коллег их умение красиво и выразительно продемонстрировать зрителям свое

мастерство и так же парадно и празднично проводить соревнования, как торжественно и блистательно ведется цирковое представление.

Говоря о спортивной тематике конных представлений, вовсе не предполагаем, что манеж цирка нашего времени должен стать ареной спортивных состязаний, как это было у его далеких предков, или цирковая высшая школа должна преподноситься зрителю по программе Большого олимпийского приза. Понятно, что цирковому искусству присущи свои традиции, язык, выразительные средства, и все-таки, решая проблему современного конного жанра, не следует забывать, что конный спорт с его многими видами и высокой техникой езды и выездки всегда являлся и является неиссякаемым источником для творческой и новаторской работы конников цирка.

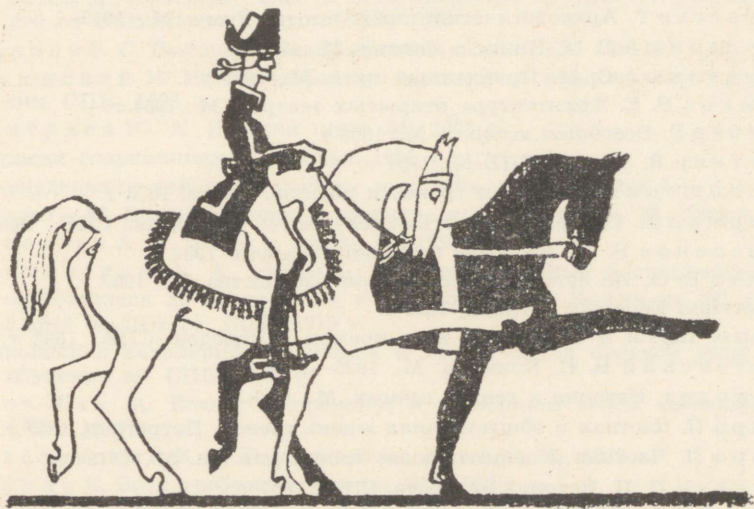
Здесь автор не ратует за слепое подражание традициям, так как время вносит свои поправки, но история учит нас относиться с должным уважением к вековым законам жанра и уметь открывать новое и современное в традициях прошлого. Именно это положение должно стать краеугольным камнем в исканиях всех представителей конного искусства.

В заключение еще раз хотелось бы подчеркнуть, что взаимосвязь конного спорта с конным цирком, зародившаяся в глубокой древности, была обоюдно полезна и оказала как одному, так и другому неоценимую услугу. На протяжении многих столетий она способствовала развитию культуры и техники конного искусства в целом. Каждый из этих видов конного дела присущими ему средствами и возможностями вносил свою лепту в прогресс верховой езды и выездки, как в единое начало основы основ конного искусства. Несмотря на принципиальное различие задач конного спорта и конного цирка, их разные пути развития, взаимосвязь между ними не утратила своего плодотворного влияния в настоящем и, безусловно, не утратит своего значения в будущем.

В наши дни, когда спорт и искусство стоят рядом, когда проверенное веками содружество спорта и цирка остается неизменным и актуальным, самое серьезное внимание заслуживает вопрос установления постоянного контакта в работе конников-спортсменов, артистов-наездников и мастеров постановки конного зрелища. Тесное сотрудничество

конников всех специальностей, обмен опытом, глубокое понимание основ техники конного дела и претворение в жизнь насущных задач физического и эстетического воспитания молодого поколения — верный путь к прогрессу конного искусства в современных условиях и продолжению исторически сложившейся взаимосвязи конного спорта с вечно молодым конным цирком.





ЛИТЕРАТУРА

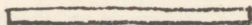
- Аллер С. Указатель жилищ и зданий в Санкт-Петербурге, или адресная книга. СПб., 1823 г.
- Алтухов Т. П. Основные положения науки о лошадях. СПб., 1890 г.
- Альперов Д. На арене старого цирка. М., 1936 г.
- Амасович А. Александров-Серж. М., 1951 г.
- Андреев А. Н. Памятники древнего Рима. М., 1861 г.
- Баумгартен Ф. Р. Эллинская культура. СПб., 1908 г.
- Безобразов П. В. Исторические статьи. М., 1893 г.
- Безобразов П. В. Очерки византийской культуры. Петроград, 1919 г.
- Беляев Д. Ф. Очерки, материалы и заметки по византийским древностям. СПб., 1891-1906 гг.
- Блаватский В. Д. Архитектура древнего Рима. М., 1938 г.
- Бобинский И. Краткая иппология. Курс верховой езды. СПб., 1836 г.
- Боннар А. Греческая цивилизация. М., 1958 г.
- Боше Ф. Метода берейторского искусства. СПб., 1857 г.
- Брунов Н. И. Очерки по истории архитектуры. М.-Л., 1935 г.
- Брэм А.-Э. Путешествие по Северо-Восточной Африке. СПб., 1863 г.

- Буассье Г. Археологические прогулки по Риму. М., 1915.
- Буденный С. М. Книга о лошади. М., 1952 г.
- Буденный С. М. Пройденный путь. М., 1958 г.
- Быков В. Е. Архитектура открытых театров. М., 1954 г.
- Вебер Г. Всеобщая история. М., 1890 г.
- Вегнер В. Эллада. СПб-М., 1901 г.
- Велишский Ф. Ф. Быт греков и римлян. Прага, 1878 г.
- Верман К. История искусства всех времен и народов. СПб., 1896 г.
- Весленов В. М. В стране фараонов. Калуга, 1902 г.
- Витт В. О. Из истории русского коннозаводства. М., 1952 г.
- «Вестник Европы», журнал, 1811 г.
- Газо. Шуты и скоморохи всех времен и народов. СПб., 1898 г.
- Гатовский В. Н. Конница. М., 1925—1928 гг.
- Геродот. История в девяти книгах. М., 1888 г.
- Гиро П. Частная и общественная жизнь греков. Петроград, 1915 г.
- Гиро П. Частная и общественная жизнь римлян. М., 1913 г.
- Гнедич П. П. История искусств. СПб., 1897 г.
- Гордон Ч. Древнейший Восток в свете новых раскопок. М., 1956 г.
- Греков Б. Киевская Русь. М.-Л., 1944 г.
- Громова В. История лошадей в Старом свете. М.-Л., 1949 г.
- Гуревич Я. Г. История Греции и Рима. Петроград, 1914 г.
- «Геркулес», журнал, 1914 г.
- Далматов А. Д. Справочная книжка кавалериста, коневода, спортсмена и любителя лошади. Петербург, 1921 г.
- Дан Ф. Гелимер.
- Дарвин Ч. Изменение животных и растений под влиянием одомашнивания. М.-Л., 1928 г.
- Данилов Кириша. Скоморохи на Руси.
- Данилов С. С. К столетию Ленинградского цирка 1827—1927 гг. Л., 1928 г.
- Де-Витт Л. В. Конница. Вооружение и владение оружием. СПб., 1900 г.
- Де-Витт Л. В. Конница. Теория верховой езды. СПб., 1907 г.
- Денисон Г. История конницы. СПб., 1897 г.
- Деппинг Г. Б. Историческое обозрение нравов и обычаев всех народов. СПб., 1836 г.
- Диль Ш. Юстиниан и византийская цивилизация в VI веке СПб., 1908 г.
- Диль Ш. По Греции. Археологические прогулки. М., 1913 г.
- Диль Ш. Основные проблемы Византийской империи. М., 1947 г.
- Диль Ш. История Византийской империи. М., 1948 г.

- Дитрих Д. Несколько слов о кавалерийской лошади в зависимости от коневодства России. СПб., 1890 г.
- Жданов Г. С. Высшая школа верховой езды. СПб., 1894 г.
- Зелюнский Н. Историческое исследование о конном деле в России. СПб., 1893 г.
- Дмитриев Ю. А. Русский цирк. М., 1953 г.
- «Записки современника», журнал, 1805 г.
- «Еженедельник для охотников до лошадей», журнал, 1823 г.
- Иванов М. Возникновение и развитие конного спорта. М., 1960 г.
- Игнатъев А. А. 50 лет в строю. М., 1950 г.
- Ильменский А. А. Указы и правительственные распоряжения, относящиеся до коневодства и коннозаводства России за 260 лет с 1649 по 1909 гг., СПб., 1910 г.
- Итальянская кавалерийская школа и новый метод полевой езды и обучения ей. СПб., 1911 г.
- Клот-Бей А. Египет в прежнем и нынешнем своем состоянии. СПб., 1842 г.
- Ковалевский В. О. Палеонтология лошадей. М., 1948 г.
- Керман К. Боги, гробницы, ученые. М., 1960 г.
- Кобылина М. Искусство древнего Рима. М-Л., 1939 г.
- Колосовский В. П. Лошади Туркестана. Ташкент, 1910 г.
- Конев Ф. Полвека под куполом цирка. М., 1961 г.
- Коркмас, Скаковская М. Путеводитель по Константинополю и его окрестностям. Константинополь, 1919 г.
- Кузнецов Е. Арена и люди советского цирка. Л-М., 1947 г.
- Кузнецов Е. М., Алексеев-Яковлев А. Я. Русские народные гулянья. Л-М., 1948 г.
- Кузнецов Е. Цирк. М-Л., 1931 г.
- Куньи Г. Античное искусство. Греция. Рим. М., 1898 г.
- Курдюков Н. Рим. М., 1906 г.
- Конный цирк. Выставка на тему: «Конный цирк», организованная музеем цирка и эстрады. Л., 1930 г.
- Ламер Г. Греческий мир. М., 1914 г.
- Ламер Г. Римский мир. М., 1914 г.
- Лаппо-Данилевский А. С. Скифские древности. СПб., 1887 г.
- Лекарский К. Руководство по езде. София, 1956 г.
- Леонидов О. Л. 1-ая конная. М., 1939 г.
- Липшиц Е. Э. Византийское общество и его культура в VII—IX вв. Л., 1951 г.
- Лукомский Г. К. Старинные театры. СПб., 1913 г.
- Мелик-Хаспабов В. Вильямс Труцци. XXX лет на арене. М., 1929 г.

- Мердер И. К. Исторический очерк русского коневодства и конно-заводства. СПб., 1868 г.
- Мердер И. К. Конская торговля в России (ярмарки). СПб., 1880 г.
- Мердер И. К. Русская лошадь в древности и теперь. СПб., 1896 г.
- Миддендорф. Об иппологических теориях в приложении к кавалерийской службе. СПб., 1852 г.
- Моммсен Т. Римская история. М., 1877—1885 гг.
- Морэ А. Во времена фараонов. М., 1913 г.
- Морэ А. Цари и боги Египта. М., 1914 г.
- Миронов Ал. М. История античного искусства. Казань, 1913 г.
- Мяснов П. Н. О воспитании скаковых лошадей и о приготовлении оных к скачке. М., 1883 г.
- Надлер В. К. Юстиниан и партии цирка в Византии. Харьков, 1876 г.
- Начкебиа К. Г. Грузинские народные конные игры. Тбилиси, 1959 г.
- Нащокин В. А. Записки Василия Александровича Нащокина. СПб., 1842 г.
- Никитин С. Новейшая школа высшей верховой езды. М., 1898 г.
- Огни манежа. Статьи о цирке. Сборник. Л., 1961 г.
- Павсаний. Павсаниевы описания Эллады, т. е. Греции. СПб., 1788—1799 гг.
- Попов Н. А. Краткий очерк рысистого и скакового спорта в России. СПб., 1890 г.
- Преображенский С. Затейный цирк. М., 1940 г.
- Проселков В. История человеческой культуры с древнейших времен до наших дней. Зарайск, 1913 г.
- Пузыревский. История военного искусства в средние века. СПб., 1884.
- Пыляев М. И. Забытое прошлое окрестностей Петербурга. СПб., 1889 г.
- Пыляев М. И. Старый Петербург. СПб., 1887 г.
- Пыляев М. И. Старая Москва. СПб., 1891 г.
- Радунский И. Записки старого клоуна. М., 1954 г.
- Реклю Э. Земля и люди. СПб., 1889 г.
- Романовский Д. С. Любительский цирк Крутикова. Киев, 1897 г.
- Конские породы Средней Азии. Роль туркменской и арабской лошади в истории. Коневодство и коннозаводство Западной Европы и России с XVI по XIX века. Сборник. СПб., 1836 г.
- Лошадь Древнего Востока. Сборник статей под общ. ред. проф. В. О. Витта, М., 1937 г.
- Сизов В. И. Бытовая история. М., 1896 г.
- Славский Р. Е. Советский цирк. Л., 1959 г.
- Соловьев С. М. История России. М., 1877 г.

- Стебницкий И. И. Заметка о Босфоре и Константинополе. Тифлис, 1881 г.
- Столянский П. Н. Старый Петербург. СПб., 1914 г.
- Страбон. География. М., 1879 г.
- Суворина Б. А. Конский спорт. СПб., 1914 г.
- Султанов Н. Последовательные видоизменения искусства Древнего Востока. СПб., 1906 г.
- Советский цирк (1918—1938 гг.). Сборник под общей редакцией Кузнецова Е. М. Л-М., 1938 г.
- Тарасов Н. Г. Жизнь общества в первичных формах и сложных образованиях в Египте, Месопотамии, Греции и Риме. Л., 1924 г.
- Тураев Б. А. Очерк истории изучения финикийской древности. СПб., 1893 г.
- Тюленев И. Н. Боевая слава советской кавалерии. М., 1949 г.
- Тюленев И. Н. Советская кавалерия в боях за Родину. М., 1957 г.
- Федоров Б. Джигит Осетии. Орджоникидзе, 1960 г.
- Филлис Д. Основы езды и выездки. СПб., 1913 г.
- Франкони А. Всадник. Курс верховой езды. СПб., 1876 г.
- Хичене Р. Чары Египта в его памятниках. СПб.
- Цимбал С. Казаки в цирке. Л., 1948 г.
- Цирс А. Г. Архитектура Колизея. М., 1940 г.
- Черноус Е. А. Страница из культурной жизни Византии XI в. Харьков, 1913 г.
- Чирьев С. И. Бой быков в Мадриде. Киев, 1895 г.
- Шестов Д. Картины далекого прошлого. Византийский ипподром. Казань, 1891 г.
- Шереметьев. Константинополь. М., 1900 г.
- Широкий Ю. Артисты-орденоносцы Ирина и Александр Буслаевы. Молотов, 1942 г.
- Шуази О. История архитектуры. М., 1937 г.
- Эмихен Г. Греческий и римский театр. М., 1894 г.
- Якубовский А. Культура и искусство Востока. Л., 1937 г.
- Янишевский С. Театр в древнем Риме. Киев, 1895 г.



О Г Л А В Л Е Н И Е

О книге М. Иванова	7
От автора	9
Глава I. ЦИРКИ И ИППОДРОМЫ ДРЕВНОСТИ	13
Цирк древней Греции	18
Цирк древнего Рима	31
Цирк-ипподром Византии	44
Глава II. НАЕЗДНИЧЕСТВО И КОННЫЕ ЗРЕЛИЩА	52
Развитие манежной езды и выездки	54
Школы верховой езды — основа возникновения современного цирка	61
Конноспортивное зрелище — одна из основ русского цирка	68
Франсуа Боше	90
Джемс Филлис	94
Глава III. СОВЕТСКИЕ КОННИКИ НА СПОРТИВНОЙ И ЦИРКОВОЙ АРЕНАХ	100
Советский конный спорт на первом этапе своего развития ..	100
Артисты-конники на манеже советского цирка	106
Конники-спортсмены на международной спортивной арене	123
К творческому содружеству конников в спорте и цирке	132
Литература	145

KONTROLLEKSEMPLAR

Иванов Михаил Сергеевич
О КОННОМ СПОРТЕ И ЦИРКЕ
Оформление К. Кудряшева
Издательство «Ээсти Раамат»
Таллин, Пярнуское шоссе, 10

Редактор А. Фоминкова
Художественный редактор Л. Круусмаа
Технический редактор В. Канн
Корректоры Н. Круглова и Т. Кург

Сдано в набор 28 I 1967. Подписано к печати
5 IX 1967. Бумага 60×84, ¹/₁₆. Печатных листов
9,5. Условно-печатных листов 8,8. Учетно-из-
дательских листов 7,45. Тираж 1500. МВ-08521.
Заказ № 345. Типография «Пунане Тяхт»,
Таллин, ул. Пикк, 54/58.

Цена 38 коп. 6—9—2

A-146

20739

