

Николай Ващилин



ОТКРОВЕНИЯ КАСКАДЁРА

Мы умирали по воле режиссёров

Николай Ващилин
Откровения каскадёра. Мы
умирали по воле режиссёров

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=21234713

ISBN 9785448320347

Аннотация

В книге описана работа каскадёров в советском кино на личном опыте автора в таких фильмах, как «Д'Артаньян и три мушкетёра», «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона», «Остров сокровищ» и многих других культовых фильмов СССР.

Содержание

От автора	8
Как погибают, оставаясь живыми, каскадёры	10
Каскадёры в СССР	19
Конец ознакомительного фрагмента.	45

Откровения каскадёра Мы умирали по воле режиссёров Николай Ващилин

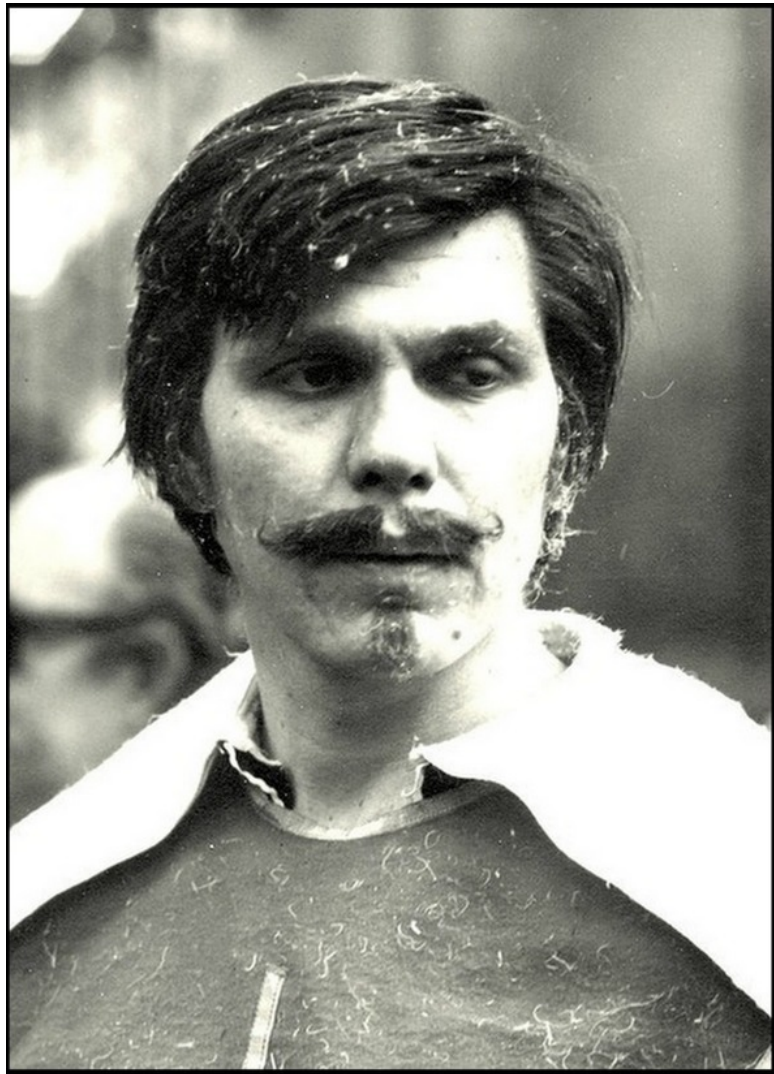
© Николай Ващилин, 2016

ISBN 978-5-4483-2034-7

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Об авторе. Николай Ващилин, родился 7 апреля 1947 года в Санкт-Петербурге (Ленинграде, СССР).

Каскадёр, постановщик трюков, мастер спорта СССР по самбо и дзюдо, вице-чемпион СССР 1965, 1967, чемпион всесоюзного первенства спортобщества «Зенит», 1971, призёр первенств г. Ленинграда с 1965 по 1974 годы. Доцент кафедры физвоспитания СпбГАТИ (ЛГИТМиК), к.п.н., руководитель курса трюковой подготовки актёра с 1973 по 1984 годы, проректор ВИПК ПТО по 1995, заместитель председателя правления студии «ТРИТЭ» Никиты Михалкова, директор баскетбольного клуба «Спартак»



Каскдёр, постановщик трюков, мастер спорта СССР Николай Вацилин в фильме «Д*Артаньян и три мушкетёра», 1978

«Мы умирали по воле режиссёров»

Самый страшный ужас, который я могу себе представить, самое тяжкое испытание — это необходимость выбора между своей жизнью и жизнью кого-то из близких мне людей. Я покрываюсь липким потом, когда думаю о подобной необходимости. Пожертвовать своей жизнью можно инстинктивно. Смог бы я сделать это сознательно? Где-то у той последней черты, где возникает человек как существо, способное на самопожертвование, там прекращается великий инстинкт самосохранения и начинается чудо. Если не сумасшествие. Часто ли мы заглядываем в те самые бездны своей души и совести? В те темноты, где живёт та самая тварь дрожащая. Страшно туда заглянуть! Где оно, величие духа, когда пистолет приставлен к виску? Мне не выпадало проверить это на деле, узнать, каков я на самом деле, - пока повезло. Повезло тому, кто может тешить себя иллюзией о своей моральной цельности.

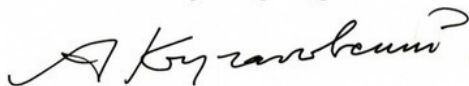
Я знаю людей, которые рисковали своей жизнью на моих глазах, и даже по моему повелению. Мотивы их поступков мне не понятны. Но это не деньги. Хотя не знаю... Именно о таких мотивах пишет в своей книге Николай Ващилин — Каскадёр, который работал на моих кинокартинах «Романс о влюблённых» и «Сибириада».

В 1974 году, когда я снимал «Романс о влюблённых», мне понадобилось в сцене драки братьев разбить головой стекло в электричке. Когда Коля выполнил этот трюк у нас на глазах, я думал он погиб. У меня всё опустилось внутри, но это была чистая техника, профессионализм. Спустя два года я пригласил Колю для постановки трюков в четырехсерийной эпопее «Сибириада». И хотя в то время по Мосфильму бегали группы каскадеров, предлагая свои услуги, я предпочел пригласить Колю. В «Сибириаде» предстояло снять сцены с пожаром и дракой на берегу реки, которые по своим эффектам должны были соответствовать мировому уровню. Коля человек творческий, и мы с ним придумали много того, что помогло это осуществить. Отдавая в его руки для выполнения трюков в огне, в воде и на высоте таких актеров, как Виталия Соломина, Никиту Михалкова, Сергея Шакурова, Александра Потапова — я был абсолютно уверен в их безопасности.

В дальнейшем я рекомендовал Колю Сергею Бондарчуку для работы над «Красными колоколами», американцам Марвину Чолмски и Лоуренсу Шиллеру на «Петре великом», и слышал от них восторженные отзывы. Я видел его работу в картинах «Король Лир» Григория Козинцева, «Урга — территория любви» Никиты Михалкова, в популярных кинокартинах «Дартаньян и три мушкетера», «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона», «Остров сокровищ» «Легенда о Тиле», «Стрелы Робин Гуда» и многих других.

Надеюсь, что книга Николая Ващилина о работе режиссеров, актеров и каскадеров в кино будет интересна не только кинематографистам, но и широкому кругу читателей.

Кинорежиссёр Андрей Кончаловский



От автора

Я прожил свою жизнь в послевоенном Ленинграде, вновь ставшим Санкт-Петербургом. Рос с бандитами «Васьки», занимался самбо и дзюдо в одном спортклубе с Вовой Путиным. Подрабатывал в кино каскадёром, освобождаясь от основной работы, ради заработка и встреч – с Володей Высоцким, Василием Шукшиным, Олегом Янковским, Василием Ливановым, Олегом Борисовым, Михаилом Боярским, Никитой Михалковым, Марчелло Мастоаянни и другими известными актёрами. Был проректором по учебной работе всесоюзного института повышения квалификации профтехобразования, позже работал в руководстве компании ТРИТЭ Никиты Михалкова и директором баскетбольного клуба «Спартак». Строил коммунизм на благо советского народа, защитил диссертацию и получил степень кандидата педагогических наук, вёл курс трюковой подготовки в должности доцента Академии театрального искусства /ЛГИТМиК/.

Тридцать лет своей жизни по совместительству с основной работой я участвовал в трюковых съёмках, а основная работа доцентом в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии я посвятил разработке программы трюковой подготовки актёров и обучению по этой программе студентов и вольнослушателей, членов спортклуба института. В книге я попытался сделать литера-

турный обзор по истории профессии каскадёра и рассказать о личном опыте участия в трюковых съёмках.

Как погибают, оставаясь живыми, каскадёры

Это первая статья Мая Начинкина в журнале Советский Союз, №6, 1974 с подачи А.С.Массарского о группе каскадёров, которую я с 1971 года начал тренировать в Пушкине по комплексной программе каскадёрского пятиборья и А. С. Массарский, сначала принял это с ревностью, жаловался Володе Кодинцеву, старосте секции самбо ЛОС ДСО «Труд» на то, что я там задумал против него «подлянку», а потом, смекнув, сделал статью про себя – великого тренера каскадёров – наставника бесстрашных. Никому и в голову не приходило спросить хотя бы о том, где он брал время тренировать по самбо сборную ЛОС ДСО «Труд», участвовать в съёмках и разрабатывать «Баню в чемодане»? Статья эта целиком и была полностью скомпилирована со статьи Михаила Беленького о Жиле Деламаре, опубликованная в журнале «Вокруг света», №7, за 1971 год, которую я нашёл в библиотеке и показал Массарскому. Тем более, что в пригород Пушкин путь не близкий. Да и надо было научиться самому ездить верхом, падать с высоты, фехтовать, драться, гореть в асбестовом костюме. А как пишет сам Александр Самуилович в своей книге «За кадром и в кадре», спорт в секции Князева он оставил с первых тренировок из-за болезни же-

лудка и разряда выполнить не успел. В свои двадцать лет, без спортивного разряда он пишет, что стал тренером в Доме офицеров / СКА/ и участвовал в киносъёмках фильма «Звезда», куда были приглашены для демонстрации боевого радела известные самбисты общества «Динамо» – мастера спорта СССР. Газетная ложь уже тогда в 1970-е годы была мощным оружием создания имиджа человеку и оболванивания читающего и доверчивого, как дети, нашего народа. Если написали в газете, а ещё круче показали по телеку, то так оно и есть, там врать не могут по определению.

А как раз там то и ввали. И про коммунизм, и про всё на свете. А.С.Массарский понимал это и умело этим начал пользоваться. Сегодня он и сам верит во все легенды, которые создал о себе при помощи беспринципных журналистов. Я же, понимая необходимость специальной подготовки к съёмкам и посмотревшись на съёмках «Трёх толстяков», «Каин XVIII», «Даурии» и «Короля Лира», «Блокады» кошмарных случаев /как в этой статье, про горящие вагоны /, начал тренироваться кроме самбо – историческому фехтованию у И.Э.Коха в ЛГИТМиКе, верховой езде и вольтижировке у Ю. С. Смыслова в Сестрорецке, акробатике и прыжкам в воду у Леонида Орешкина в бассейне общества «Спартак».

Обучение на дневном отделении ЛИАПа это позволяло, расписание у меня, как у члена сборной СССР, города и института – было свободное. Кроме того в ЛИАПе была от-

личная кафедра физкультуры, где в перерыве между лекциями можно было тренироваться по любому виду спорта. Тем более, что в 1966 я уже выполнил норматив мастера спорта СССР по самбо и входил в элиту спортклуба ЛИА-Па. На тренировки в конную школу я ездил сначала в Пушкинские парки к Юрию Петрову, а потом после его смерти в 1971 году – к Анатолию Ходюшину, который встал на его место и подключился к нашим тренировкам с Володиёвым Багировым, Володиёвым Шавариным, Юрой Верёвкиным, Лёней Орешкиным.

Юра Верёвкин познакомил нас с главным тренером сборной города Ленинграда по ралли Лёней Рабиновичем, который с радостью принимал нас на своих тренировках на мототреке в Сосновском лесопарке. Лёня Орешкин выкраивал для нас время в конце дня в бассейне «Спартак», где он работал тренером по прыжкам в воду и на платных группах. В зале дзю-до «Зенита» на пр. Кима, 1 я кроме своих спортивных тренировок работал тренером на платных группах с детишками и тоже имел возможность организовать тренировку каскадёров. Кроме того по утрам в зале борьбы ЛОС ДСО «Труд» на Декабристов, 21 я вёл секцию карате, куда приглашал своих друзей и знакомых. Там тоже оставалось время для внеурочных занятий по трюковой подготовке.

Заниматься трюками с горением мы ходили в Пожарное училище, Институт огнеупоров и на стадион «Динамо», где тренировались спортсмены по пожарно-прикладному спор-

ту. Один из моих учеников Гена Петров работал в институте огнеупоров и под большим секретом раздобыл для нас новейшую огнеупорную ткань «тулен», из которой мы на Ленфильме пошили себе огнеупорные костюмы. Таким образом, благодаря советской власти и нашему энтузиазму база для тренировок по трюковой подготовке была великолепная.

Исторический экскурс в профессию каскадёров всего мира показывал, что везде и всегда преобладала узкая профессионализация в исполнении трюков. Появились группы трюкачей-конников /индейцев/ у Буффалло Билла в Америке, Франции и позже в СССР. Конные цирки были популярны во всём мире. Но им и в голову не приходило пересаживаться в автомобили и переворачиваться в них десятки раз.

Гимнасты и канатоходцы выполняли свои, хорошо натренированные трюки, получали свой гонорар и проваливали со съёмочной площадки. Любой цирковой артист, готовит свой номер узкой специализации и не претендует на номер другой профессии. Любой, кроме клоуна. Клоуну нужно уметь делать всё. Чтобы легко передразнить любого из артистов, выступающих в программе. Клоун в цирке – это и есть прототип каскадёра.

Стать универсальным спортсменом, многоборцем было почётно со времён греческих олимпиад, где наибольшим уважением пользовался чемпион в Пентатлоне / пятиборье /– бег, прыжки, борьба, метания, скачки. Чемпион по пентатлону был самой героической и уважаемой фигурой

Греции. Но не только мальчишеское тщеславие подтолкнуло меня к созданию группы таких универсальных каскадёров, которые легко могли бы выполнить разные трюки. А этих трюков со временем выделилось около пяти видов: высоко-акробатические, конные, автомобильные, подводные, огненно – горящие и боевые искусства. Все эти виды объединяло финальное и, пожалуй, главное действие каскадёра – падение.

Школа падений, страховки, подстраховки – это основное ремесло каскадёра, которому он должен учиться и постоянно совершенствовать своё мастерство. Этими упражнениями лучше всего владеют борцы самбо и дзю-до и акробаты, прыгуны в воду и прыгуны на батуте. У них хорошо натреновано умение поворачивать своё тело в пространстве и приземляться на страховку в нужном безопасном положении. И начинается всё с отбора, то есть с того природой данного свойства вестибулярного аппарата и мышечной координации, которая со временем может улучшиться от тренировок. Если природа человека этим качеством обделила, тренироваться ему бесполезно, а заниматься таким ремеслом – опасно.

Природа нас делает такими, какими ей захочется, а нам такого и не снилось. Один человек цепенеет на высоте или при виде змеи, другой ловко хватает её за хвост и с любопытством разглядывает узоры её чешуи. Всё заложено в психике и биохимических процессах индивида. Одни от приро-

ды агрессивны и у них в время опасности вырабатывается преимущественно норадреналин, другие цепенют от страха и избыточный адреналин сковывает их мышцы и нарушает координацию. Отбор по профессиональным качествам, заложенным природой – очень важный и ответственный этап.

Выдумка создать небольшую, способную выполнить любую работу, команду каскадёров пришла в мою голову не в самый удачный момент. Дело это оказалось бесперспективным и не единственно возможным. Повторяю, мировой опыт говорил об обратном.

Старший тренер ЛОС ДСО «Труд» Александр Массарский тоже не занимался этим по правильным и продуманным соображениям. Дело в том, что решить задачу привлечения каскадёров разных специализаций – задача координатора трюковых съёмок. Почему – то в СССР, с подачи тщеславных бригадиров спортивной массовки, их стали называть постановщиками трюков. Казалось более важным, приближенным к постановщику всей кинокартины. Пригласил конников, отснялись, уехали. Пригласил фехтовальщиков, отснялись, уехали. Никто на координатора не давит, не качает свои права. Да и каскадёр – слово французское, в США этих людей называют стантмен, хотя смысл остаётся один и тот же – человек – трюкач, исполнитель всяких опасностей, рискующий жизнью.

А вот когда я создал универсальную команду каскадёров, каждый начал выделять из себя главаря и плести интриги,

чтобы захватить власть в команде, а потом и на всём кинорынке. То же творилось и в советском цирке. Но у циркачей были гораздо более серьёзные деньги и валюта от загарничных гастролей. Хотя жажда власти стоит везде за пределами высоко.

Оплачивался труд постановщика трюков в разы больше, а риска было – в разы меньше. А мысль была благая – создать дружную команду ребят под моим началом. Работали, потели, рисковали, а слава доставалась только одному. Она-то, слава, и встала поперёк горла этой прекрасной идее.

Первая моя команда просуществовала с 1971 до 1976 года. Сдружились мы во время съёмок фильмов «Даурия», «Сломанная подкова» и договорились вместе тренироваться. Отработали на съёмках «Блокада» и показали свои первые умения и навыки падать, гореть и драться. Юра Верёвкин, Лёня Орешкин, Володя Шаварин, Володя Багиров, Олег Василюк, Борис Василюк, Толя Ходюшин... Несколько позже я подговорил Колю Сысоева, появился конник Саша Филатов.

С 1973 года я работал по совместительству на кафедре физвоспитания Ленинградского института театра, музыки и кинематографии и мог приглашать в секции спортклуба по разным видам спорта для занятий общей /на основе комплекса Готов к труду и обороне СССР/ и профессионально-прикладной физической подготовкой /трюковой подготовкой актёра / любого гражданина СССР. Денег на физиче-

ское воспитание народа государство не жалело.

На съёмки фильма «СИБИРИАДА» в 1976 году пришлось набирать новичков. Вторая команда, куда вошли новички Володя Севастьянихин, Слава Бурлачко, Дима Шулькин, Георгий Старов, Саша Филаретов, Филипп Школьник, Сергей Рыкусов лопнула в 1982 после съёмок фильма «ОСТРОВ СОКРОВИЩ» и анонимки в ОК КПСС и в КГБ на меня, после которой сорвалась моя годичная стажировка у каскадёров Франции Реми Жульена, Рауля Бийре, Аугусто Буала, Жака Лекока, Клода Карлье, Франсуа Надала, Ивана Шиффре и, конечно, у Жана-Поля Бельмондо.

Третья студия, собранная мною под эгидой Ленфильма и киношколы Кадр, после захвата власти у консультанта по трюкам М.М.Боброва /ставленника от КГБ по протекции В.В.Путина, его ученика по кафедре физического воспитания ЛГУ в 1970 – 1975 годах/ с Юрой Верёвкиным, развалилась в клочья в 1984, когда после ряда подмётных писем в органы правопорядка группы Олега Корытина и Коли Сысоева они захватили власть на Ленфильме и все мои ученики перешли на работу в их группу.

Подготовка каскадёров в моих студиях велась по принципу подготовки пятиборцев и включала занятия бегом по пересечённой местности, прыжками, плаванием, стрельбой, акробатикой, дзюдо, карате, боксом, фехтованием, верховой ездой и вольтижеровкой, работой с огнём, работой с транспортными средствами, высотные падения. Под моим руко-

водством работали преподаватели института по всем этим дисциплинам, а сам я вёл дзюдо, рукопашный бой и постановку трюков в различных этюдах. Для студентов – актёров института такая программа четырёхгодичного и двухразового в неделю тренинга позволяла воспитать в них большой арсенал навыков и умений, развить физические качества и, особенно, ловкость, способность к импровизации. Так и организовалась профессия каскадёра в СССР в 1970 — е и 1980-е годы.

Каскадёры в СССР

На первый взгляд название этой главы парадоксально. Мы привыкли к определенному представлению о каскадерах. Их ремесло окружено особым ореолом, его считают профессией индивидуалистов, людей, которые живут своей жизнью, рискуя ею, и рискуют ею ради денег. Деньги им нужны для независимости. Подобное возможно только в условиях либеральной экономики. Каскадеров представляют себе антиподами государственных служащих, анти-бюрократами в высшей степени. Это скрытый смысл профессии, в которой главное – храбрость и личная инициатива, идущие рука об руку с возрождением рыцарского духа, где проступает, если и не настоящая идеология анархизма, то, по крайней мере, сентиментальные устремления противоположные коллективизму.

Тот, кто организовал в России переворот, а затем и новую империю СССР хотел воспитать новый народ, а поскольку народ ему достался безграмотный, то воспитывать Вождь его решил посредством цирка и кино. Так и говорил, что эти виды искусства для нас важнейшие. Немое кино и цирк демонстрировали, в основном, клоунаду и трюкачество, развлекающие безграмотное тёмное население. Артисты цирка и артисты театра и кино должны были уметь выделывать разные «кренделя» и трюки – это была основа их профессио-

нального мастерства. Кстати, сходство в профессиях артистов цирка и каскадёров, очевидное. И те и другие выполняют опасные трюки, но определённых устоявшихся разновидностей – акробатические, гимнастические, конные, клоунада, дрессура животных, трюки с огнём, фокусы, метания ножей... И те и другие ведут кочевой образ жизни, неприхотливы в быту. И те и другие побеждают в себе страх не ради денег, а ради геройства... чаще всего – скрытого.

Одним из основоположников трюкового искусства СССР можно смело считать Аркадия Георгиевича Харлампиева, знатока борьбы и бокса, преподавателя театральных училищ Москвы 1920-х. Конечно были и Всеволод Мейерхольд, Григорий Козинцев, Лев Кулешов, Сергей Эйзенштейн, Григорий Александров, Всеволод Пудовкин, Сергей Юткевич, Андрей Ханжонков практиковавшие выступления в уличных театрах. Но именно он, Аркадий Харлампиев увидел эстетику зрелища в боксе. Именно он культивировал прикладную функцию спорта – бокса, фехтования, акробатики, преподавая их актёрам москвовии.

Реальными делами род Харлампиевых оправдывал свою фамилию, которая с греческого переводится как радостный свет. Многие ее представители были церковнослужителями, они своим образом жизни и делами были для окружающих примером высокой духовности и культуры.

Георгий Яковлевич Харлампиев, отец Аркадия, был пер-

вым представителем династии, который не пошёл по пути, проторенному многочисленными поколениями его предков, и предпочел карьере священника государственную службу. Проявляя отменную добросовестность во всех поручаемых ему делах, он постепенно продвигался по служебной лестнице и со временем получил чин надворного советника, что по тогдашнему табелю о рангах соответствовало подполковнику и давало личное дворянство. Такой переход с одного социального уровня на другой, без опоры на родственные связи и знакомства, за счет природного интеллекта, тоже можно расценивать как путь воина.

Затем ему предложили место в институте физической культуры, где до конца жизни он занимал должность доцента на кафедре защиты и нападения. И где бы Аркадий Георгиевич Харлампиев не работал, всюду пропагандировал он бокс как «могучее средство физического воспитания, зрелищно-игровое мероприятие и средство самозащиты». Он воспитал множество прекрасных спортсменов и просто здоровых людей, внес значительный вклад в теорию и методику, вошёл в историю спорта как прославленный русский атлет. Наверное, можно с уверенностью сказать, что вся его жизнь – проявление пути воина.

Каскадёр – профессия свободного, вольнодумного героя. Его работа не регламентирована государственным планом. Каскадёр выполняет трюк в одном фильме и может долго не иметь другого контракта. Как в этом случае быть каска-

дером в СССР? Какова может быть социальная мотивация при том, что все в стране являются государственными служащими и получают фиксированную зарплату? Работать можно до седьмого пота, до разрыва аорты, но на одном рабочем месте и получать одну зарплату. А то с двух зарплат можно и разбогатеть. Работать в цирке, театре ещё удавалось стабильно. Но каскадёрам в кино в советское время работу предлагали раз в год по обещанию. Фильмов с трюками было очень мало, а с годами становилось всё меньше. Поэтому сформировалось отношение к каскадёрам, как к залётным героям, которые от любопытства и тщеславия, могли сорваться с основного места работы и, почти за почётную грамоту, взвизднуться об землю с пятого этажа. Отряхнуться, поблагодарить за доставленное удовольствие и убежать к своему станку или кульману, доделывать коммунизм на полном серьёзе. Делу время – потехе час!

Тем не менее, каскадеры в России не только есть, не только были, поскольку требования кино не зависят от режимов, но в основном эти-то требования и ценились Советами.

Что они понимали под ремеслом каскадера? Их представления высветят с другой точки зрения реальное положение и назначение наших собственных каскадеров в странах капитализма, в странах свободной конкуренции.

Революция Советов была не только революцией политической, в узком значении этого слова, она также была рево-

люцией художественной и культурной, и готовилась она в обществе заранее.

Именно в России / правда было это и в Мексике/ появились первые абстрактные картины, абстрактные скульптуры, а также большое число художественных авангардистских, а зачастую и экстремистских, направлений. Казимир Малевич и Пётр Кончаловский, Василий Кандинский и Марк Шагал, Дзига Вертов, Сергей Эйзенштейн открывли и утверждали новые формы искусства.

Революционерам хотелось взорвать все традиционные формы в культуре, которая, по их мнению, была проводником буржуазной идеологии.

В первые годы после революции в мире интеллектуалов и артистов царит небывалое брожение умов. Им затронуты все области, и сценическое искусство не является исключением.

Революционеры сразу понимают важность того места, которое следует занимать кино и театру как средствам пропаганды и воспитания масс. Цирк, площадное искусство, яркий жест, действие, трюки... Эксцентризм! А не нудные размусоливание декадентов.

С другой стороны, на них произвел весьма благоприятное впечатление новый для этого времени жанр, недавно зародившийся во Франции и Америке, «сериал», или многосерийный фильм, в котором разворачивались приключения, и приключения невероятные, чередующиеся с трюками,

о которых мы говорили выше.

И для того, чтобы изгнать и устранить традиционные формы искусства, эти теоретики-революционеры задумали создать «тотальное действо». Они хотели создать зрелище с использованием всех возможных аттракционов, речь шла о привлечении и объединении в едином синтезе элементов спорта, цирка, мюзик-холла, пантомимы, танца, реалистического кино для нужд и кино, и театра.

Сергей Эйзенштейн поставил пьесу, в которой сцена, вместо привычной горизонтальной площадки, была расположена вертикально и представляла собой сетку. Актеры висели на ней во все время действия и перемещались, подтягиваясь на руках, как на каком-нибудь экране.

Эйзенштейн гордился также тем, что поставил первую театральную пьесу, вобравшую в себя настоящее спортивное зрелище. Речь шла о пьесе по мотивам рассказа Джека Лондона «Мексиканец». В классической постановке состязание по боксу должно было происходить за кулисами. А у Эйзенштейна каждый вечер происходит настоящий боксерский бой, впрочем, один и тот же, но совершенно отлаженный и со специально тренированными актерами.

Попытка «тотального действия», «постановки аттракционов» (аттракционов в своем примитивном смысле: того, что привлекает зевак, или зрителей, являющихся определяю-

щим элементом зрелища) требовала нового понимания ремесла актера.

Если в спектакле ставятся боксерские состязания, цирковые номера и т.д., то есть если он состоит из элементов спорта, танца, акробатики, пантомимы, ясно, что драмы из жизни света будут выброшены вон.

Понятно, к чему придет спектакль, если отказаться от традиционных концепций и сфокусироваться на физической форме. Концепция актера теперь – это концепция каскадера.

Вот в чем парадоксальность ситуации: разработка теоретических основ профессии каскадера принадлежит революционерам из совдепии. Поэтому, казалось, им удастся избежать всех сложностей, с которыми столкнулось и которые должно было преодолеть западное кино, осваивая эту профессию.

Сперва первый теоретик постановок по-американски, Лев Кулешов, доказывает, что актер, каким его привыкли видеть, больше не нужен. Его опыт носят название «эффекта Кулешова». Фильм, который он показывал в одном из кинозалов, был построен целиком на монтаже. Он воспользовался фотографией актера Мозжухина, которую выбрал по причине ее полной невыразительности.

В конце сеанса все поздравляли Мозжухина с его тонкой игрой и даром великого актера. Зрители клятвенно уверяли, что видели, как он улыбается, таращит глаза, сдерживает

слезы. А ведь это было совершенно невозможно, поскольку речь шла об одной и той же неподвижной фотографии актёра, где выражение его лица было совершенно нейтральным / Клейман М./.

Это может показаться удивительным, однако любой из нас обманулся бы таким же образом, потому, что эффект этот из разряда оптических иллюзий. И кино обладает именно таким воздействием на эмоции. Подобные эффекты встречаются во всех фильмах, смысл действию придает вся сцена в целом, и зритель проецирует на личность актёра свои собственные чувства. Он видит, что актёр реагирует так, как он сам бы реагировал или хотел бы реагировать на его месте. Играет на руку и то, что при условии искусного монтажа, зритель, захваченный интригой, не имеет возможности всматриваться внимательно.

Кулешов пользовался и другими подобными эффектами.

Например, на экране было видно, как одевается женщина, надевает чулки, платье, шляпку, красится и т.д., а на самом деле, было отснято десять женщин, каждая из которых выполняла какую-то часть общего действия. Из ног одной, рук другой, шеи третьей женщины составлялся таким образом в памяти зрителя этакий монстр или же идеальная модель, а зритель думал, что видит только одну женщину.

Лев Кулешов организовал школу, где физической технике актёра придавалось большое значение и это называлось «лабораторией Кулешова». По его замыслу, здесь изгоняют

всякое комедийное искусство, всякую психологическую выразительность, и наоборот, придают большое значение спортивным тренировкам, боксу и акробатике. В его лаборатории учатся и работают Всеволод Пудовкин и Борис Барнет, великолепные спортсмены, боксёры, впоследствии прославившие советский кинематограф.

Лев Кулешов пытается заменить актера тем, что он называем «живой моделью» (по этому поводу можно вспомнить те трудности, с которыми сталкивался Джо Хаммэн, когда работал мимом с традиционными актерами и его авангардистские предчувствия). Он обучает своих учеников всем выразительным движениям тела, запрещая им играть комедию.

Эта идея живой модели продолжит свое существование. Сергей Эйзенштейн, который был одним из величайших постановщиков в кино, в некоторых из своих произведений сократит еще больше значимость актера. Он будет обращаться к уличным прохожим, людям из толпы, из масс, он назовет это «типажами». Так был снят фильм «Да здравствует Мексика!», героем которого был сам мексиканский народ, или «Броненосец Потёмкин», действующими лицами которого являются скорее группы людей, а не отдельные личности.

(Примечание о типажах: это еще один из «аттракционов», как и площадные спектакли.)

Из лаборатории Льва Кулешова вышли постановщики

Всеволод Пудовкин и Борис Барнет/Дед Барнета, кстати, был родом из Англии, а Борис Барнет, пройдя подготовку у Аркадия Харлампиева, боксировал, выступая в боях в саду Эрмитаж в начале 1920-х годов/. Из студии Григория Козинцева и Леонида Трауберга ФЭКС вышла Елена Кузьмина, Сергей Мартинсон и Сергей Герасимов, сыгравший множество трюковых ролей в фильмах 1924,1926 годов Г. Козинцева и Л. Трауберга и подаривший миру постановку фильма «Тихий Дон» по Михаилу Шолохову /1957/.

Во времена «экспериментальной лаборатории» русские фильмы, находившиеся под сильным влиянием «сериалов», были бурлескными фельетонами, содержание которых в самом общем виде можно свести к борьбе против капитализма, но при этом приключения в них были крайне насыщенными и динамичными.

В этих фильмах многое было от цирка, как, например, в знаменитом фильме «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» / май, 1924 года/, где шпион – капиталист в любых условиях, носится ли он по крышам или плетет интриги в посольствах, появляется в смокинге и шляпе-цилиндре. В фильме Григория Коинцева и Леонида Трауберга «Похождения Октябрины», премьера которого состоялась в октябре 1924 года в зале бывшего Дворянского собрания в Петрограде актёры во главе с Сергеем Мартинсоном виртуозно рисковали на колоннаде Исаакиевского собора. Большинство этих фильмов были акробатически-поли-

тическими бурлесками, пропитанными авантюрным духом.

Эта группа творцов / Л. Кулешов, Б. Барнет, В. Пудовкин, Г. Козинцев, С. Герасимов и другие актёры / восставала против любой драматизации жеста, любой формы выражения чувств, любых проявлений эмоций со стороны актёра. А если это и происходило, то сопровождалось у публики взрывами хохота. Можно рассматривать «Лабораторию Кулешова» и ФЭКС/Фабрику эксцентрического актёра/ Г. Козинцева и Л. Трауберга как прямую противоположность «студии актёра» Константина Станиславского, его последователей Ли Страсберга и Михаила Чехова, продолживших дело в Нью-Йорке.

Открещиваясь от драматизации, от использования жестов, сообщающих о внутреннем мире персонажей, школа превозносила то, что ее адепты называли «рациональным движением» или же «биомеханикой» Инкижинова, знаменитого актёра, сыгравшего в «Буре над Азией», считали в ФЭКСе спецом по биомеханике, что значило, например, что он после опаснейшего прыжка мог сделать выпад ногой в физиономию другого актёра.

Это направление – «Биомеханика», начавшееся при исследовании и поиске рациональной техники трудовых движений французским физиологом Этьеном Жюлем Мареем, породило в СССР сторонников замены спорта на упражнения трудового характера. Сторонником такой системы был и Всеволод Мейерхольд.

Все же до крайностей, характерных для лаборатории Льва Кулешова, где Борису Барнету было предложено перебраться по канату с дома на дом на уровне восьмого этажа, не доходило. Однако, считалось, что актер должен обязательно заниматься гимнастикой, акробатикой, фехтованием, боксом. Актеров драматического искусства тренировали как циркачей. Конечно такой набор учебных дисциплин требовал значительного времени занятий.

Целью не было сформировать каскадеров в чистом виде, но актеры должны были быть способны выполнить разнообразные каскадерские трюки.

Все это показывает, насколько искусство каскадера, которое можно было бы считать вторичным, стало фундаментальным для эстетики зрелища.

Отметим, и это важно, что физическое воспитание было обращено к постановщикам. Постановщики должны уметь выполнить все движения, которые они собирались потребовать от своих актеров. Они должны были точно показать, чего они хотят и, следовательно, в крайнем случае, быть в состоянии выполнить те же трюки, что и самые бесстрашные актеры.

На Западе акробатическое искусство не стало частью профессии постановщика, тогда как воспоминания советских режиссеров кишмя кишат описанием акробатических подвигов, которые им пришлось совершить ради съемок бурлескных фильмов.

Рассказывают, что С. Эйзенштейн и С. Юткевич перестали заниматься акробатическими трюками в тот день, когда они чуть не убили друг друга, выполняя особо опасное упражнение.

Режиссёр Сергей Герасимов вспоминает, что работавшие с ним и он сам в молодости, развлекались тем, что прыгали с семафора на проходящие поезда по Николаевской железной дороге вдоль Лиговского проспекта в Питере, где он жил.

Другой известный ныне режиссер, Григорий Александров, рассказывает, что выпрыгивал с четвертого этажа и приземлялся на едущие внизу машины. Всеволод Пудовкин прыгнул с четвёртого этажа во время съёмок фильма «Луч смерти» в плохо натянутый зазевавшимися пожарниками тент и повредил спину.

Думаю, что это делалось под влиянием фильмов Чарли Чаплина, Бестера Китона и Гарольда Ллойда. Эти наши режиссёры Борис Барнет, Сергей Герасимов, Григорий Александров, Сергей Эйзенштейн, Сергей Юткевич, Аркадий Харлампиев, Глеб Рождественский, Алексей Лебедев и были первыми каскадёрами СССР. Но первым из них, указанным в титрах «Невероятные приключения мистера Веста в стране большевиков» Льва Кулешова, премьера которого состоялась в мае 1924 года, был Борис Барнет.

В октябре 1924 года в Петрограде состоялась премьера фильма Григория Козинцева и Леонида Трауберга «Похож-

дения Октябрины», по рассказам очевидцев, напичканной трюками. Блистал на коллонаде Исаакиевского собора в Петрограде Сергей Мартинсон, Сергей Герасимов и Елена Кузьмина. Но, к сожалению, лента не сохранилась и оценить её воочию, невозможно.

Не только режиссеры и актеры должны были совершать такие подвиги. Операторы во время съемки тоже иногда должны были предаваться подобным трюкам.

Как, например, операторы «кино-глаза» (предшественники «синема-верите», киноправды), так называемые «киноки», помешанные на кинематографе. По отношению к актерам они проповедовали еще более экстремальные взгляды: актеры были им не нужны вовсе. Они создавали киноправду и повлияли на возникновение идеи «типажа» у Эйзенштейна.

Душой движения стал Дзига Вертов, фильмы которого «Шестая часть суши», «Человек с киноаппаратом», «Энтузиазм» (последний очень понравился Чаплину) были настоящими удачами.

Эти киноки снимали сцены врасплох, живьем, и часто, чтобы добиться большей достоверности, не ставили об этом в известность снимаемых героев.

Естественно, это не всегда было просто, поэтому они были вынуждены рисковать. Из-за Дзиги Вертова, снимавшего поезд, один кочегар даже уволился, потому что не мог видеть, как тот лежит на рельсах ради ненасытных appetitov

своей камеры, и боялся раздавить его при каждой съемке.

Можно только сожалеть о том, что на Западе на это смотрели иначе. Почти все постановщики и режиссеры «свободного мира» никогда не занимались акробатикой. И поскольку мало понимали в этих физических упражнениях, большинство из них были неспособны (и по-прежнему остаются неспособными) узнать и оценить возможности каскадеров, услугами которых пользуются. В Европе и в США профессия каскадера долгое время была дискредитирована и до сих пор как бы запятнана некоторым презрением. Конечно начало этому положил подход к каскадерам, как «мальчикам для битья», которых нанимали за доллар, чтобы набить ему морду понасящему. Но, к счастью, эффект на экране это действо имело очень слабый, не впечатляющий.

В СССР, поскольку все актёры практиковали это ремесло, преследуя общую цель революционного искусства, оно утвердилось повсеместно как достойное. В то время как в западных странах ею занимались одиночки, которые не смогли вписаться в общество другим способом, без риска для собственной жизни.

Концепция воспитания актёров в странах капитализма была такой, что от актёра можно требовать все, что угодно, и который умеет делать все легко и без проблем, либо человеком, которому платят за то, что он может, по приказу, сломать себе шею.

Помимо недоразумений, возникающих в человеке-

ских взаимоотношениях, другие несообразности возникают и в плане коллективной работы.

Часто режиссер предъявляет множество надуманных претензий к развитию сюжета и не знает, что может требовать от каскадера выполнения гораздо более зрелищных действий, которые к тому же подвергали бы самого каскадера меньшей опасности. Это слабое место в рамках художественной выразительности наложило ограничения на кинематограф. Цена подобного недосмотра в том, что фильмы устаревают и те фильмы, которые не уделяют должного места динамике действия выходят из моды быстрее прочих.

Вот почему история «каскадерских трюков» пошла в обратном направлении на Западе. Немало каскадеров, вынужденные продумывать самостоятельно сцены падений, драк, динамичных эпизодов из-за того, что режиссер технически не способен к этому, становятся, несмотря на свое изначально маргинальное положение, постановщиками приключенческих фильмов, это произошло со знаменитым Раулем Уолшем, а во Франции – с Клодом Карлье.

Западное кино эмпирически проходит путь, часто болезненный, чтобы на этой стезе прийти к тому же результату, что и русское кино: признать необходимость существования трюков и уважительного отношения к ним.

К чести русских режиссеров следует признать, что именно они с самого начала продумали эту проблему.

Начиная с этого момента открывается период, о котором

мы знаем мало.

В 1937 году по велению И.В.Сталина Сергей Эйзенштейн приступил к работе над фильмом «Александр Невский». Не менее значимый исторический фильм «Минин и Пожарский» в том же году начал снимать Всеволод Пудовкин.

Съемки батальных сцен в «Александре Невском» были очень сложны. Трудность заключалась в том, что на крошечном участке нужно было по всем правилам военного искусства разыграть «Ледовое побоище», эпизод, который потом в фильме займет около сорока минут – время колоссальное. Лев Михайлович Доватор только окончил академию и получил назначение в Особую кавалерийскую бригаду НКВ СССР. Потрудиться кавалеристам пришлось тогда немало. Командовал кавалеристами Константин Гаврилович Калмыков. Все шло хорошо, пока снимали статичные планы Черкасова. А когда приступили к батальным сценам, выяснилось, что кавалерист из нашего любимого актера, наверное, не получился бы. И если на крупных планах, как, скажем, в сцене въезда Невского в Псков, снимался сам Черкасов, то в батальных эпизодах мы, конечно, не рискнули сажать его на лошадь.

Кто его дублировал? Нет, не Доватор. Доватор, был консультантом у Эйзенштейна, готовил войска к съемкам, но в кадре его нет. Да и не мог он дублировать Черкасова по одной простой причине: слишком разного роста они были.

Дублера для трюковых съемок – драки, скачки – мы отыскали в массовке. Им оказался один из кавалеристов – молодой старший лейтенант, обладавший прекрасным ростом, великолепной фигурой и посадкой. Звали его Николай Иванович Бучилев. На одной из съемок подменили Черкасова – сняли на общем плане дублера, посмотрели на экране, никто не заметил «подвоха». А дальше уже снимался в сложных сценах Николай Бучилев. Кстати, в знаменитой сцене поединка русского князя с магистром в роли противника Александра Невского тоже снимался офицер-кавалерист Сурков. Войну он закончил генералом танковых войск. Прекрасно тогда справились со своей задачей наши кавалеристы. К сожалению, в кино они больше никогда не снимались.

С.М.Эйзенштейн из технических соображений решил снимать зимние сцены летом. Покровительство самого Сталина открывало большие организационные возможности. Сергей Эйзенштейн привлёк к подготовке батальных сцен известного боксёра, выпускника Главной школы физического образования трудящихся для системы Всеобуча 1920 года – Глеба Рождественского. Он провёл отбор среди желающих спортсменов. Из 500 кандидатов – 40 были приняты. Из этих сорока Сергей Эйзенштейн, совместно с организатором Глебом Рождественским, отобрал дюжину каскадеров для съемок «Александра Невского». Эти каскадеры понадобились ему для съемок боя на алебардах на мосту /эта сцена не вошла в фильм/ и, в особенности, для Ледового побоища,

где были разбиты тевтонские рыцари.

Сцены снимались летом на площадке возле Мосфильма, которую асфальтировали, закамуфлировали под снег и лёд. Глыбы льда были искусственными, из белой фанеры и плавали в пруду. Эти глыбы расположили на затопленных понтонах, в нужный момент их тянули с помощью веревок. Тогда блоки наклонялись, и казалось, что лед раскалывается под тяжестью вооруженного человека и расступается под рыцарем, тонущим в волнах а блоки высвобожденные из-под этого веса, снова сходились над ним, стыкуясь подобно элементам пазла или переворачиваясь. Звучала музыка Прокофьева и эффект был потрясающий.

Однако хотя лед и был искусственным, доспехи искусственными не были. Кольчуги были не только стальными, они были настоящими, тринадцатого века, следовательно, весьма тяжелыми, как и шлемы с мечами, щитами и одеждой обеих армий. Понятно, что «тевтонские рыцари» быстро пошли ко дну, и группа, специально обученных ныряльщиков, вынимала из воды пруда каждого потопленного солдата.

За время съемок этого фильма Сергей Эйзенштейн, который не на словах стремился к исторической реконструкции и буквально опустошил государственные музеи. В перерывах между съемками красноармейцы в полной боевой готовности несли охрану вороха доспехов и средневековых одежд.

Нужно добавить, что Эйзенштейну к этому было не привыкать, поскольку после окончания съемок «Октября» хра-

нитель Зимнего дворца утверждал, что даже большевистская революция причинила меньший ущерб по сравнению с киносъемкой: «И то правда, что революционеры вели войну не против экспонатов».

Такие же по сложности конные, акробатические и фехтовальные трюки исполнили те же специалисты -спортсмены Глеба Рождественского и кавалеристы Льва Доватора и в фильме Всеволода Пудовкина «Минин и Пожарский», хотя в титрах о них ничего не указано.

По сообщениям в прессе, воспоминаниям Сергея Юткевича, Василия Ливанова /а его отец Борис Ливанов играл там главную роль/, стилистике трюков можно с уверенностью это утверждать.

В фильме Всеволода Пудовкина «Суворов», снятом в 1940 году, изображающем основные перипетии биографии этого маршала во время французской кампании, съемочная группа столкнулась с похожими трудностями. Они снимали эпизод сражения в Альпах, «переход Чертова моста» (на самом деле съемки происходили на Кавказе на высоте 2000 метров). Схватка происходила на краю обрыва, обрыв был очень глубоким. И вместо убитых солдат использовали чучела, которые падали прямо в воду ледяной бурной горной реки, дело происходило, к слову сказать, зимой. Чучела стоили очень дорого, поэтому военные водолазы ныряли за ними. Естественно они нашли не все чучела.

Знаменитый боксёр-полутяжеловес 1930-х, выпускник

циркового училища и соратник Глеба Рождественского, Виктор Лебедев сделал много сложных трюков, но однажды чуть не утонул на съёмках. По замыслу фильма Довженко «Повесть огненных лет» он должен был переплыть Днепр / действие в фильме происходит во время войны /. Одна из мин разорвалась слишком близко, лодка опрокинулась, и каскадера едва вытащили. Этот же сорокапятилетний Виктор Лебедев играл роль солдата в фильме Сергея Юткевича «Великий воин Албании Скандербег», на которого турки льют «кипящее масло» и его одежда была охвачена пламенем, но на нем была асбестовая защита.

Не будем забывать, что русские каскадеры были в большинстве своём – актерами. В начале 1920-х готовили актёров цирка и кино с такой программной установкой, что они должны сами уметь выполнять все трюки / в этом их профессия/. Режиссер Всеволод Пудовкин требовал от них, кроме прочего, активно участвовать в постановке и делиться всеми соображениями по поводу своих действий в батальных сценах.

Не каждый каскадер умел все, то есть не был универсалом. Была и специализация по виду трюков. Например, Петр Тимофеев, снявшийся более чем в сорока фильмах и выступавший, между прочим, дублером главного героя «Тихого Дона», был известным цирковым наездником в конном аттракционе Алибека Кантемирова. Он владел очень опасным трюком, в репертуаре русских трюков получившим название

«купюра» (разрыв, разлом). Этот трюк существовал не только в России, но и в США в аттракционе об индейцах Буффало Била, и осуществлялся экипажем тачанки, предшественницы танка, приводимой в движение четверкой лошадей, квадригой, которой особо тяжело управлять. Это римский и египетский тип упряжки. На двух колесах, закрытых броневой защитой и с местом для возницы, установили сверху пулемет Максим, там также было место для одного-двух солдат расчета. Можно представить себе, какое колоссальное впечатление производили сотни таких повозок, мчащиеся во весь опор по бесконечным равнинам Украины или в степях Центральной Азии, выплевывая огонь из своих пулеметов. Точно такой же трюк выполнил американский каскадёр Джо Кенетт / сын Якима Кенета, делавшего трюки в фильме «Дилижанс» Джона Форда в 1939 году/ на римской квадриге в фильме «Бен-Гур» режиссёра Уильяма Уайлера в 1959 году.

Эти упряжки столь характерны для русской души; эти смертоносные квадриги – это целая эпоха героических кавалерийских атак, эпоха отрядов пулеметчиков.

«Купюра» происходит именно на такой неправдоподобной повозке, с помощью натянутых канатов, привязанных к передним ногам лошадей, нужно просто остановить лошадей, мчащихся галопом. Сама тачанка пролетает над лошадьми, а пулеметный расчет и возница отлетают более чем на 20 метров от места начала трюка.

До 1965 года основную трюковую работу в советских фильмах выполняли спортсмены – боксёры Бориса Барнета и Глеба Рождественского с 1924 года, самбисты и боксёры Аркадия Харлампиева с 1937 года, фехтовальщики Аркадия Немеровского и Ивана Коха с 1946 года, конники Али бека Кантемирова с 1949, разносторонние спортсмены и цирковые артисты Фирс Земцев и другие, состоящие на специальном спортивном учёте в актёрском отделе киностудий страны.

Их поиском занимались, как правило, ассистенты и вторые режиссёры кинокартин /Игорь Петров, Григорий Чухрай, Галина Бабичева, Наталия Терпсихорова, Борис Вельшер и другие/ и работники актёрского отдела. Часто на съёмочную площадку попадали случайные люди, которые не столько могли, сколько хотели поучаствовать в кинопроцессе.

Важным, для той поры, обстоятельством была возможность претендентов освободиться на время съёмок от основной работы. Это не могло не сказаться на профессиональном уровне трюковой работы и её безопасности.

В фильмах Всеволода Пудовкина «Минин и Пожарский» и Сергея Эйзенштейна «Александр Невский», проявили мастерство спортсмены группы Глеба Рождественского и кавалеристы полка Льва Доватора.

В фильме «Смелые люди» артисты конного цирка Али Бека Кантемирова, его братья Ир бек и Мухтар бек Кантеми-

ровы / а среди них был и молодой Пётр Диомидович Тимофеев/ изобрели и повторили множество трюков с лошадьми, известными из американского кинематографа.

Ярким событием в работе над батальными сценами стал фильм Михаила Ромма «Корабли штурмуют бастионы», 1953 года, где постановкой трюков руководил молодой второй режиссёр, командир десантной роты во время Великой отечественной войны 1941—45 годов Григорий Чухрай, а вместе со спортсменами группы Глеба Рождественского опасные трюки выполняли артисты Сергей Бондарчук /матрос с флагом/, Георгий Юматов и другие актёры.

Высшим достижением постановки и исполнения трюков в советском кино стала работа спортсменов группы Глеба Рождественского в фильме Сергея Юткевича «Великий воин Албании Скандербег», где дрались самбисты Аркадия Харлампиева / он работал в театральном училище/, фехтовали актёры под руководством Аркадия Немеровского / работал в театральном училище/ и бывший боксёр-полутяж Виктор Лебедев /из группы Глеба Рождественского/ демонстрировал горение одежды на человеке с асбестовой защитой.

Этот фильм за батальные сцены был удостоен приза специальной технической комиссии на международном кинофестивале в Каннах в 1954 году.

5 ноября 1965 года на съёмках фильма «Директор» Алексея Салтыкова группа автогонщиков под руководством бригадира спортивной массовки, мастера спорта СССР Ефима

Слепого и мастера спорта СССР по фехтованию на рапирах Владимира Балона, а при непосредственном участии Юрия Маркова, не проверившего поведение легковой машины Газ-А при изменённом угле трамплина /он подложил на песок бархана доски/, не загрузившего для равновесия багажник, перевернулась открытая машина и погиб актёр Евгений Урбанский. Возбуждать уголовное дела о краже денег у Е. Урбанского накануне съёмки и о его непреднамеренном убийстве даже не стали. Ограничились производственным расследованием несчастного случая на производстве. Поэтому виновным оказался только режиссёр фильма Алексей Салтыков, которого отстранили от съёмок фильма на полтора года. Да ещё Владимир Балон, претендовавший на роль организатора трюковых съёмок и пригласивший своего приятеля, автогонщика Ефима Слепого с соратниками, долго /а точнее до 1987 года/ был на Мосфильме персоной, не допускаемой к трюковым съёмкам.

По студиям страны прошёл «лёгкий шорох» и был выпущен циркуляр Госкино СССР об организации трюковых съёмок, в котором исполнение трюков разрешалось мастерам спорта СССР по видам спорта и цирковым актёрам и регламентировалась оплата трюков в размере 10 рублей за съёмочный день. Это вызвало к жизни появление на Мосфильме консультанта по трюковым съёмкам, которым стал милицкий полковник в отставке Аркадий Михайлович Блинков и его помощник, бывший разведчик Александр Никола-

евич Соколов. На Ленфильме консультантом – общественником стал инструктор по спорту при театрах и Ленфильме, тренер по самбо ЛОС ДСО «ТРУД» – Александр Массарский.

Кроме дешёвых понтов и пены в деле трюкового искусства ничего не прибавилось. Ни базы для тренировок, ни снаряжения, ни подбора кадров, ни их регулярной подготовки. Желание монополизировать своё место, подбирать в каскадёры глухих и согласных, откатывать взятки – вот основной вид их кипучей деятельности.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.