

https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.18

УДК 792.82(477)“195/199”

**Н. В. Майборода**, старший викладач, кафедра хореографії та сценічної пластики, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого, м. Київ

nazar.maiboroda@gmail.com

https://orcid.org/0000-0001-6962-7424

## **ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ КАСКАДЕРСТВА ЯК ВИДУ КІНОМИСТЕЦТВА (20-ТІ РР. ХХ СТ.)**

Досліджено історичні аспекти становлення каскадерського мистецтва як самостійної спеціальності. Проаналізовано передумови формування техніки каскадерської діяльності, а також еволюціонування трюків, відповідно до розвитку та популяризації нових жанрів радянського кіно у 20-х рр. ХХ ст. Уточнено та доповнено поняття «трюк» і «гег». Розглянуто специфіку навчального та творчого процесу в радянських кінематографічних майстернях Державного технікуму кінематографії та Фабрики ексцентричного актора. Систематизовано етапи зародження трюків відповідно до категоризації; розглянуто та виявлено особливості техніки виконання найпоширеніших трюків кіноіндустрії в історичній ретроспективі. Визначено особистий внесок у розвиток та професіоналізацію каскадерського мистецтва провідних акторів та режисерів раннього періоду радянського кінематографа.

**Ключові слова:** *кіномистецтво, радянський кінематограф, каскадерське мистецтво, актор, кінотрюк, цирковий трюк, гег.*

**Н. В. Майборода**, старший преподаватель, кафедра хореографии и сценической пластики, Киевский национальный университет театра, кино и телевидения имени И. Карпенко-Карого, г. Киев

## **ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ КАСКАДЕРСТВА КАК ВИДА КИНОИСКУССТВА (20-Е ГГ. ХХ В.)**

Исследованы исторические аспекты становления каскадерского искусства как самостоятельной специальности. Проанализированы предпосылки формирования техники каскадерской деятельности, а также эволюционирование трюков, в соответствии с развитием и популяризацией новых жанров советского кино в 20-х гг. ХХ в. Уточнены и дополнены понятия «трюк» и «гэг». Рассмотрена специфика учебного и творческого процесса в советских кинематографических мастерских Государственного техникума кинематографии и Фабрики эксцентрического актера. Систематизированы этапы зарождения трюков в соответствии с категоризацией; рассмотрены и выявлены особенности техники выполнения самых распространенных трюков киноиндустрии в исторической ретроспективе. Определен личный вклад в развитие и профессионализацию каскадерского искусства ведущих актеров и режиссеров раннего периода советского кинематографа.

**Ключевые слова:** *киноискусство, советский кинематограф, каскадерское искусство, актер, кинотрюк, цирковой трюк, гэг.*

---

**N. V. Mayboroda**, Senior Lecturer at the Department of Choreography and Movement Techniques, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theater, Cinema and Television University, Kyiv

## **THE BACKGROUND OF STUNT PERFORMING ART AS A KIND OF CINEMA ART (20<sup>S</sup> OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY)**

**The aim of this study** is to identify and characterize the features of development of stunt performing art as a scientific discipline in its own right in the early period of the Soviet film industry (20-ies of the twentieth century).

**Research methodology.** The scientific provisions of the article are substantiated at the level of the set of general scientific methods of cognition, cultural and art methodological approaches. The historical method was applied (to identify the origin and formation of stunt performing art in the Soviet cinema industry); terminological method (to clarify the interpretation of the terms “circus trick”, “cinema trick” and “gag”), typological method (to identify typological features of cinema tricks in Soviet cinema of the 1920s), etc.

**Results.** The circus stunt in the infancy of Soviet cinema art becomes one of the main expressive means of representing a new hero. Young Soviet filmmakers of the 1920s focused on the development of revolutionary art of the masses, mostly playgrounds led by a street clown and an eccentric, whose purpose was to entertain, and in the arsenal, apart from the skills of safe falls (the so-called cascades), series of tumbles. The idea of educating a film actor of a new formation, capable of performing tricks of any complexity without a stunt double, remained dominant among Soviet filmmakers in the 1920s. The formed strategy of performing the tricks independently in Soviet cinema was relevant to the second half of the 1960s.

**Novelty.** Prerequisites for the formation of techniques for stunt work, as well as the process for the evolution of tricks, in accordance with the development and popularization of new genres of Soviet cinema in the 1920s are studied and analyzed. The concepts of “trick” and “gag” have been refined and supplemented. The specifics of the educational and creative process in the Soviet cinematic workshops of the State Cinematography College and the Eccentric Actor Factory are considered. The stages of the emergence of tricks according to categorization are systematized; the features and performing techniques of the most common tricks of the film industry in historical retrospect are considered and revealed. The personal contribution to the development and professionalization of stunt performing art by leading actors and directors of the early Soviet cinema has been determined.

**The practical significance.** Information which is given in this article can become useful for the Ukrainian theorists and people on the ground of art in the context of involving it to educational and scientific appeal.

**Keywords:** *cinema art, Soviet cinematography, stunt performing art, actor, cinema, circus stunt, gag.*

**Постановка проблеми.** Розвиток каскадерського мистецтва суттєво вплинув на кінематограф як в технічному, так і в естетичному сенсах. На жаль, проблематика каскадерського мистецтва, його історичний розвиток та специфічні особливості, якими характеризується цей вид

кіномистецтва, практично неопрацьована сучасними мистецтвознавцями. Переважно джерелами дослідження періоду зародження й розвитку каскадерського мистецтва за радянських часів є архіви, періодичні видання та мемуарна література.

Накопичений протягом десятиліть становлення професійної каскадерської діяльності в радянському кіно багатий фактологічний матеріал потребує наукового осмислення.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій** засвідчує відсутність ґрунтовних праць і наукових досліджень специфіки вітчизняного каскадерського мистецтва загалом та особливостей становлення в контексті радянської кіноіндустрії зокрема. Деякі аспекти означеної проблеми аналізує А. Маслов-Лисичкін у наукових розвідках «Каскадерські школи в радянському кінематографі» і «Витоки й становлення каскадерського мистецтва» (2015 р.); кінематографічні трюки та становлення системи виражальних засобів у кіно розглядає С. Хлистунова в дослідженні «Спеціальні ефекти в художньому просторі фільму: історія, сучасний стан, перспективи» (2005 р.), Є. Трусевич у науковій праці «Еволюція режисерських прийомів в неігровому фільмі ХХІ століття» та ін.; вплив циркового трюку та тілесний код нового героя в німому радянському кінематографі аналізує О. Буреніна-Петрова в монографії «Цирк у просторі культури» (2014 р.), утім багато питань й досі не висвітлено.

**Мета статті** — виявити та охарактеризувати особливості формування та становлення каскадерського мистецтва як самостійної спеціальності в умовах раннього періоду розвитку радянської кіноіндустрії (20-ті рр. ХХ ст.).

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Витоки формування та розвитку каскадерського мистецтва, на думку багатьох дослідників, слід вбачати в стародавніх видовищах (карнавалах, процесіях, гладіаторських боях), традиційних для Єгипту, Китаю та Римської імперії — учасники, зазвичай після тривалої професійної підготовки, виконували смертельно небезпечні вправи або трюки, що привертало увагу публіки (Маслов-Лисичкин, 2015, с. 904). Утім, аналізуючи становлення каскадерського мистецтва в кіноіндустрії, науковці зазначають, що безпосередньо вплинули на нього вуличні трупи циркачів-канатоходців, клоуни, а також кінний цирк, надзвичайно популярний наприкінці ХІХ ст. в Північній Америці, країнах Європи та Росії (Балащ, 1945, с. 78).

На думку М. Ваціліна (2016, с. 26), прототипом каскадера є клоун, фізична підготовка якого перевищує підготовку артистів усіх жанрів циркового мистецтва: він має вміти робити все, аби перекривляти будь-якого артиста циркової програми. Зазначимо, що подібної думки дотримують і Д. Бакстер, К. Бранлоу, О. Коба, Ж. Леві та ін. Більше того, звертаючись безпосередньо до історії зародження кінематографа,

М. Вацілін (2015) констатує, що більшість перших фільмів ґрунтується на традиціях ярмаркових бійок комедіантів, артистів мюзик-холу та акробатики: «перші актори — це акробати, перші фігуранти — каскадери, групи мюзик-холу або «Августи на службі», яких наймали для виконання якихось стрибків або складних номерів у фільмі». Дослідник вважає «Августів на службі» — другорядних персонажів циркової програми, переважно колишніх акробатів або еквілібристів, які через травму або похилий вік не виступали з власними номерами, попередниками каскадерів у кіно. У перервах між основними номерами вони розставляли реквізит, падаючи, перевертаючись або виконуючи інші трюки, щоб розм'якшити глядача (Вацілін, 2015).

Молоді радянські режисери 20-х рр. ХХ ст. орієнтувалися на розвиток, як тоді б висловились, революційного мистецтва народних мас, переважно майданних дій під головуванням вуличного клоуна та ексцентрика, мета якого — розважати, а в арсеналі, окрім навичок безпечних падінь (так званих каскадів), серій перекидань та інших трюків, були також і основи боксування.

Аналізуючи вплив циркового трюку та тілесний код нового героя в німому радянському кінематографі, О. Буреніна-Петрова (2014, с. 46) зазначає, що кінематограф протягом першої третини ХХ ст. утвердився як мистецтво державної репрезентативності і його визнано інституцією, яка засобами мови художніх образів насаджує ідеї радянської держави. Необхідність розвитку ігрових фільмів (агітаційних короткометражних фільмів бракувало для повноцінної просвітницької та політичної пропаганди) змусила кінорежисерів розробляти тілесний код нового героя, який долає, на перший погляд, надзвичайно складні або навіть нереальні перешкоди, демонструючи відвагу й винахідливість, використовуючи рефлексологічні прийоми циркового мистецтва та циркові рухи.

О. Буреніна-Петрова (2014, с. 47) вважає, що презентація циркових трюків в ігрових фільмах — своєрідний героїчний жест, який визначає новий естетичний ідеал, і відповідно, поетизуючи працю та революційну практику, утверджує в глядача впевненість у його власних силах, у його майбутньому.

Зазначимо, що термін «трюк» (від фр. *truc*) у класичному розумінні — несподівана циркова дія: сальто, стійки, стрибки, скачки-кабріолі, різноманітні складні пасажі та комбінації (артист ходить на руках або жонґлює на галопуючому коні тощо) у жанрах партерної акробатики, гімнастики або кінному цирку; несподіване зникнення або поява людей, тварин чи предметів в ілюзіоністів; несподіваний або контрастний цирковий жест, який викликає сміх у глядача в клоунаді, ексцентриці або комічних номерах (Дмитриев (ред.), 1973, с. 290).

На думку Є. Кузнєцова (1931, с. 314), «трюк — головний виражальний засіб циркового мистецтва, незвичайна дія, що демонструє в лаконочіній та яскравій формі фізичні та духовні можливості людини, які можна досягти шляхом тренувань».

У 20-ті рр. ХХ ст. трюк позиціювався як особливий цирковий жест, що існує поза звичними уявленнями і відрізняється незвичністю, алогізмом, ексцентрикою та небезпекою, але завжди підкорений певним естетичним нормам. Під впливом футуристичних інтерпретацій, трюк — виражальний засіб, завдяки якому людина досягає максимального фізичного або естетичного ефекту, розглядається як такий, що надає безмежних фізіологічних та духовних можливостей людині. Очевидно, що за маніфестації такого трактування трюки в ігровому кіно набули широкої популярності, і кожен кіногерой нового радянського кіномистецтва мав вільно володіти ними, навчаючись на прикладі циркового артиста долати будь-які перешкоди та бути здатним на мінімальні енергетичні витрати за максимальної ефективності виражальних засобів. Як засіб експлікації ідеальної віртуальної форми, що відповідає ідеальному змісту (Барінов, 2009, с. 20–21), кінематограф інтегрував циркові трюки, перетворюючи їх на знімальному майданчику на кінотрюки.

Аналізуючи трюки в ранньому радянському кінематографі, слід відрізнити безпосередньо самі трюки від комічних трюків, так званих гегів (від англ. gag — жарт, комічний епізод) — комедійних прийомів, в основу яких покладено очевидну безглуздість; те, що перетворює реальне на фантастичне, звичне — на неймовірне, а нормальне — на абсурдне, головною умовою якого є несподіваність.

Найпоширенішими типами візуальних гегів, що поділяються на механічні та тілесні, є різноманітні інтерпретації серії подій, зміна зображення (найчастіше на початку фільму), зміна руху, ситуація, яку розуміє глядач, а персонаж комічно не розуміє, використання об'єктів нетрадиційним способом (наприклад, битися пончиком як рапірою) (Carroll, 1996, p. 148).

Отже, можемо визначити гег як жарт, вирішений візуальними засобами кіномистецтва, найкращі приклади якого представлені в німому кіно і мають драматичну або навіть трагічну основу — сміх існує поряд із відчуттям страху за героя та співпереживанням.

Слід зазначити, що у 20-х рр. ХХ ст. навчання в радянських кіношколах і майстернях базувалося на копіюванні західних взірців комедійних та пригодницьких фільмів. Відповідно, навчання майстерності виконання трюків (маємо на увазі фізичні тренування) осмислювалося як невіддільна частина акторської майстерності. Цю позицію обстоював один з організаторів та викладачів московської Державної школи

кінематографії, основаної у вересні 1919 р. (1925 р. — Державний технікум кінематографії, з 1930 р. — Державний інститут кінематографії, з 1938 р. — Всесоюзний державний інститут кінематографії, нині — Всеросійський державний інститут кінематографії імені С. А. Герасимова), завідувач Майстернями кінорежисури Наркомпросу (1920 р.), відомий актор та режисер В. Гардін, який у 1922–1924 рр. був одним з організаторів та режисерів кіностудії Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) в Одесі та працював на кіностудіях «Держкіно» (згодом «Ленфільм») та «Радянська Білорусь», здійснивши постановку понад 50 фільмів. Фізичним тренуванням акторів у першій у світі Державній школі кінематографії приділялося величезне значення — практично всі учні були майстрами спорту та брали участь у військово-спортивних змаганнях. Окрім кінного, неабияку увагу приділяли заняттям мотоциклетного, автомобільного та парашутного спорту, оскільки більшість режисерів були впевнені, що кіноактор повинен вміти робити все на знімальному майданчику і працювати без дублера.

Прихильником цієї думки був і Л. Кулешов — відомий теоретик кіномистецтва, актор німого кіно, кінорежисер та сценарист, творча й наукова діяльність якого в контексті дослідження специфіки кіномистецтва, розвитку кінематографічної мови, монтажу і технологій зйомок, посприяла еволюціонуванню радянської та світової кіноіндустрії. Його учнями були: В. Пудовкін, В. Георгієв, С. Комаров, Б. Барнет, М. Ромм, В. Махнач, О. Хохлова та ін.

Серед радянських акторів 1920-х рр., студентів кіномайстерні Л. Кулешова (першою виробничою роботою став фільм «Неймовірні пригоди містера Веста в країні більшовиків», 1924 р.), які виконували на знімальному майданчику складні трюки без дублерів, слід згадати: С. Слетова, П. Подобеда, В. Пудовкіна, В. Фогеля та ін.

На думку Л. Кулешова (1925, с. 14), цирк і кінематограф органічно пов'язані: «на арені і на екрані працюють: долають немало фізичних та механічних перешкод», а відтак, чим краще підготовлений актор, чим більше вдосконалені його природні дані, тим легше йому подолати перешкоди. Акцентуючи, що для кіно передусім важливе не перевтілення, а динамічна рівновага усіх особистісних субстанцій, Л. Кулешов зазначав, що помилки в кіномистецтві бути не може, оскільки вона завжди призводить до втрати динамічної рівноваги, а згодом і до трагедії. Отже, своєрідною лабораторією формування фізичних та духовних можливостей людини нового типу для режисера та його послідовників були не стільки самі трюки, скільки підготовка до їхнього виконання. Він наголошував на тому, що трюкові епізоди кіноакторів, як і циркові номери, основуються на м'язовій роботі і помилки в них неприпустимі — кожен

рух м'язів обличчя й тіла повинен бути розрахований в часі та просторі, а характерні особливості цього матеріалу — враховані, розвинуті та відповідно ідеально подані, оскільки помилка призведе до катастрофи — відсутності необхідного результату (Кулешов, 1925, с. 14).

Аналізуючи становлення каскадерського мистецтва в радянському кінематографі, слід зазначити, що на початку 1920-х рр. тематично та ідеологічно обмежені фільми водночас представляли напрочуд різноманітні художні стилі та жанри. Режисери-постановники раннього періоду радянського кіномистецтва достатньо активно починають представляти захоплення клоунадою, цирком та трюками театральній методиці К. Станіславського, запрошуючи на головні ролі відомих циркових артистів.

Одним із найвідоміших пригодницьких кінофільмів 1920-х рр. вважають історико-революційну стрічку режисера І. Перестіані — його давнє захоплення цирковим мистецтвом і трюками набуло вираження в німому художньому фільмі «Червоні дияволята» (екранізації однойменної повісті П. Бляхіна), прем'єра якого відбулася 25 вересня 1923 р. На головні ролі І. Перестіані запросив циркових акторів — еквілібристку С. Ліпкіну (відому як Жозеффі), клоуна П. Єсиковського та акробата К. Бен-Селіма. О. Буреніна-Петрова (2014, с. 84) зазначає, що режисер навмисно наповнив стрічку алюзіями на традиційні вистави античних циркових іподромів (бої між червоними та махновцями інсценувалися як гладіаторські бої або конфлікти циркових партій, а переслідування — як забіги колісниць), акцентуючи на тому, що водночас трюкова кінодинаміка нагадувала популярні тогочасні американські ковбойські фільми, проте була підкорена єдиній меті — створенню збірного образу молодих героїв громадянської війни. Герої фільму бігали на дахах вагонів потягу, демонстрували майстерність джигітування, переходили по канату через прірву, стрибали в море з високої скелі, влаштовували рукопашні бої з махновцями тощо.

Утім, ідея виховання кіноактора нової формації, здатного виконувати трюки будь-якої складності без дублера, лишалася серед радянських режисерів 1920-х рр. домінуючою.

У 1924 р. Фабрика ексцентричного актора (ФЕКС) стає майстернею в складі кінофабрики «Півнзахкіно» (нині відкрите акціонерне товариство «Кіностудія «Ленфільм»), створеної на основі Військово-кінематографічного відділу Скобелівського комітету того ж року.

Слід зазначити, що Фабрику ексцентричного актора — творче об'єднання, молодіжну театральну майстерню оснований в 1921 р. Г. Козінцевим та Л. Траубергом, а до складу труп входили Г. Мартінсон, З. Тарховська, Ф. Кнорре та ін.



У «Маніфесті ексцентричного театру» — своєрідній теоретичній платформі творчої майстерні, головні принципи перегукувалися з футуристичними маніфестами: «життя як трюк, «парад-алле» в літературі, музиці та образотворчому мистецтві» (Taylor (Ed.), 1988, р. 59). Найвищою точкою вистави має бути трюк, як «вищий ступінь напруження у використанні матеріалу», а на зміні сюжету — виконання трюків (Юткевич, 1990, с. 162–163). Відповідно до таких установок, керівництво Фабрики ексцентричного актора кінофільми інтерпретували як монтаж циркових трюків, прирівнюючи кіно до ексцентричної вистави. Трюк позиціювався майстрами ФЕКСу як певний механізм, який сприяє розвитку стихії народного карнавалу, ініціюючи дії культурного героя. Більше того, «життя як трюк» проголошено новим світоспогляданням епохи, яке надає змоги «перейти за межі картини, наближаючись до конкретності та відчутності речей» (Юткевич, 1990, с. 162–163).

Б. Полівода (1994, р. 143) наголошував, що ідея збагачення кінофільмів засобами циркового мистецтва розвивалася паралельно з театральними пошуками С. Ейзенштейна, С. Радлова та В. Мейєрхольда в контексті загального процесу відродження майданного театру, та акцентував на тому, що естетика ексцентризму неабияк вплинула на поетику раннього радянського кінематографу.

Навчання в майстерні кінофабрики «Півнзахкіно» розпочалося під час зйомок першого фільму ФЕКСу в 1924 р. Її студентами були О. Жаков, Я. Жеймо, С. Герасимов, О. Каплер, А. Кострічкін, О. Кузьміна, С. Магарілл, П. Соболевський та ін. У першому фільмі, знятому за сценарієм режисерів Г. Козінцева і Л. Трауберга — короткометражній комедії «Пригоди Октябрини», головна увага постановників приділена ексцентричним трюкам, які виконувалися акторами на дахах житлового будинку, куполі Ісакієвського собору та аероплані. Варто зазначити, що ім'я головної героїні, роль якої виконала З. Тарховська, обрано сценаристами не випадково — фільм вийшов на екрани 25 жовтня 1924 р., до 7-ї річниці Жовтневої революції, а відтак мало символічне значення. Актриса блискуче впоралася з виконанням складних трюків, які виконувала без дублера — перестрілки та переслідування на дахах будинків, на мотоциклі тощо.

Ю. Тинянов, який співпрацював із Фабрикою ексцентричного актора як сценарист, зазначав, що вибір та композиція трюків фільму «Пригоди Октябрини» підкорені єдиній меті — створенню образу героїні нового часу: «найскромніші кадри — це, здається, люди, які їздять на велосипедах по дахах (...) нанизування трюків (ілюзійних, акробатичних, гімнастичних та жонглерських) один на інший конструювало сюжет, який нагадував циркову програму; чергуючись, ці ексцентричні трюки розгорталися в найнезвичніших місцях — навіть на даху трамваю»



(1977, с. 346). Режисери-постановники позиціювали Октябрину як нового культурного героя, який майстерно володіє не лише сучасною технікою (у мотоцикл вмонтовано телефон та друкарську машинку, на якій вона під час переслідувань ще й писала офіційні листи), але й власним тілом.

О. Буреніна-Петрова (2014, с. 90) стверджує, що трюкові сцени фільму, як і в цирковій програмі, демонструють універсальну схему творення та боротьбу з хаосом, а архітектурні споруди підкреслюють складність виконання, як своєрідний «героїчний театр», що виражає героїзм буденності.

Зазначимо, що постановниками та виконавцями трюків у радянських фільмах 1920-х рр. були не лише студенти ФЕКСу, а й їхні вчителі — Е. Лустало, який був не лише професійним боксером, а й фехтувальником; Александер — гімнаст та акробат; І. Кох — фехтувальник та ін.

**Висновки.** Цирковий трюк на ранньому етапі розвитку радянського кіномистецтва стає одним із головних виражальних засобів репрезентації нового героя. Молоді радянські режисери 20-х рр. XX ст. орієнтувалися на розвиток революційного мистецтва народних мас, переважно майданних дій під головуванням вуличного клоуна та ексцентрика, мета якого — розважати, а в арсеналі, окрім навичок безпечних падінь (так званих каскадів), серій перекидань та інших трюків, були також і основи боксування.

Ідея виховання кіноактора нової формації, здатного виконувати трюки будь-якої складності без дублера, лишалася серед радянських режисерів 1920-х рр. домінуючою. Сформована стратегія виконання акторами трюків самостійно в радянському кінематографі була актуальною до другої половини 60-х рр. XX ст.

#### Список посилань

- Балаш, Б. (1945). *Искусство кино*. Москва: Госкиноиздат.
- Баринов, В. А. (2009). *Эстетические эмоции в художественно-образной структуре циркового искусства* (Автореф. канд. филос. наук). Москва: Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова.
- Буренина-Петрова, О. (2014). *Цирк в пространстве культуры*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Ващилин, Н. (2016). *Открытие каскадера. Мы умирали по воле режиссеров*. Москва: Перо.
- Ващилин, Н. (2015). *История кинотрюков: по материалам иностранной литературы*. Восстановлено из [http://magru.net/pubs/5053/Istoriya\\_kinotryukov#7](http://magru.net/pubs/5053/Istoriya_kinotryukov#7).
- Кузнецов, Е. (1931). *Цирк. Происхождение. Развитие. Перспективы*. Ленинград: Academia.

- Кулешов, Л. (1925). Цирк — кино — театр. *Цирк*, 1, 14–15.
- Маслов-Лисичкин, А. О. (2015). Истоки и становление каскадерского искусства. *Молодой ученый*, 7 (87), 903–908.
- Тынянов, Ю. (1977). О Фэксах. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука.
- Дмитриев, Ю. А. (Ред.). (1973). Цирк. *Маленькая энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия.
- Юткевич, С. (1990). *Собрание сочинений* (в 3 т., Т. 1, с. 162–163). Москва: Искусство.
- Carroll, N. (1996). *Thee orizing the moving image*. Cambridge University Press.
- Poliwoda, B. (1994). *FEKS — Fabrik des exzentrischen Schauspielers. Vom Exzentrismus zur Poetik des Films in der frühen Sowjetkultur*. München: Sagner.
- Taylor, R. (Ed.). (1988). *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896–1939*. London: Routledge & Kegan Paul.

### References

- Balash, B. (1945). *The art of cinema*. Moscow: Goskinoizdat. [in Russian].
- Barinov, V.A. (2009). *Aesthetic emotions in the artistic-figurative structure of circus art*. (Abstract of Ph.D. dissertation). Moscow: Moscow State University M. V. Lomonosov. [in Russian].
- Burenina-Petrova, O. (2014). *Circus in the space of culture*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. [in Russian].
- Vashchilin, N. (2016). *Revelation stuntman. We were dying by the will of the directors*. Moscawa: Pero. [in Russian].
- Vashchilin, N. (2015). *The history of film stunts: based on foreign literature*. Retrieved from [http://magru.net/pubs/5053/Istoriya\\_kinotryukov\\_#7](http://magru.net/pubs/5053/Istoriya_kinotryukov_#7). [in Russian].
- Kuznetsov, E. (1931). *Circus. Origin. Development. Prospects*. Leningrad: Academia. [in Russian].
- Kuleshov, L. (1925). Circus — cinema — theater. *Cirk*, 1, 14-15. [in Russian].
- Maslov-Lisichkin, A. O. (2015). The origins and formation of stunt performing art. *Young Molodoy uchenyi*, 7 (87), 903–908. [in Russian].
- Tynyanov, Yu. (1977). On the Eccentric Actor Factories (FEKS). *Poetika. Istoriya literary. Kino*. Moscow: Nauka. [in Russian].
- Dmitriev, Yu. A. (Ed.). (1973). *Circus. Malenkaja entsiklopediya*. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. [in Russian].
- Yutkevich, S. (1990). *Collected works* (in 3 vol., 1, p. 162–163). Moscow: Iskusstvo. [in Russian].
- Carroll, N. (1996). *Thee orizing the moving image*. Cambridge University Press. [in England].
- Poliwoda, B. (1994). *FEKS — Fabrik des exzentrischen Schauspielers. Vom Exzentrismus zur Poetik des Films in der frühen Sowjetkultur*. München: Sagner. [in Germany].
- Taylor, R. (Ed.). (1988). *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896–1939*. London: Routledge & Kegan Paul. [in England].