



Приемы типажной выразительности актера в кинематографе «новой искренности»

М.О. Кузнецова

В статье исследуются приемы типажной выразительности актера в фильмах «новой искренности». Обосновываются используемые термины «типаж», «маска», «натурщик», свидетельствующие о реальности натуралистического состояния актера на экране, тогда как подмена социальными клише в сюжете неизменно проявляет неискренность героев картины.

УДК 778.5.04.071.2

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

актер, «типаж», «натурщик», «маска», герой фильма, кинематограф «новой искренности», Л.В. Кулешов, С.М. Эйзенштейн

¹ К кинематографу «новой искренности» относятся избранные фильмы режиссеров А.Е. Зельдовича, С.В. Лобана, К.Э. Серебrenникова, И.А. Вырыпаева, И.А. Хржановского, В.В. Сигарева, для которых характерны инфантильный герой, трансляция дискурса героя, игра непрофессионалов, смешение жанров, экзистенциальная проблематика. — *Прим. авт.*

² «Неигра», по Л.В. Кулешову, — эффектное поведение актера в кадре, противоположное манере изображения чувств актером салонной драмы. — *Прим. авт.*

В отечественных фильмах кинематографа «новой искренности»¹ типажная выразительность актеров находится в большем приоритете, чем их игровой диапазон выразительных средств. Достаточно часто в фильмах этого типа снимаются непрофессиональные исполнители, которые обладают ярко выраженными внешними чертами, присущими изображаемому персонажу. Это одна из характерных черт фильмов данного направления. Чтобы определить значение этих признаков, значимых для эстетики кинематографа «новой искренности», обратимся к опыту использования типажных киногероев в актерских концепциях Л.В. Кулешова и С.М. Эйзенштейна. Исследования этих режиссеров не только раскрывают фундаментальные принципы работы с актерами, но и находят отражение в фильмах «новой искренности».

«Натурщик» Л.В. Кулешова. «Спектакль телесности»

Как известно, Л.В. Кулешов начал использовать понятие «натурщик» вместо понятия «актер». Он считал, что «натурщик» — профессиональный киноисполнитель, владеющий новой техникой мастерства — «неигрой»². Режиссер исходил из того, что зритель видит на экране не реального актера, а его фотографический отпечаток, подлинный в той же мере, что и окружающая актера среда. Поэтому исполнитель должен стремиться быть столь же подлинным, естественным и органичным в представлении своих чувств на экране, что и иные элементы киноизображения. Это стремление к подлинности привело режиссера к ряду открытий



Кадр из фильма
«По закону».
Режиссер Л.В. Кулешов

³ Оленина А.А.
Партитуры движения:
как ни странно,
о психологии натур-
щика у Кулешова // Киноведческие за-
писки, 2010, № 97.
С. 24–25.

⁴ Шкловский В.Б.
Кинофабрика.
За сорок лет. Статьи
о кино. М.: Искусство,
1965. С. 62.

⁵ Это приводило
к гротесковости
первых экспериментов
в этом направлении. —
Прим. авт.

⁶ Кулешов Л.В.
Справка о натурщике.
Собр. соч.: в 3 т. Т. I.
М.: Искусство,
1987. С. 86.

⁷ Примером может
служить сцена дня
рождения Эдита в
фильме «По закону». —
Прим. авт.

в отображении образа в киносюжете.

Во-первых, изображение предельных психических состояний героя достигалось съемочной группой Л.В. Кулешова натуралистичностью — благодаря неподдельным телесным ощущениям пограничных состояний исполнителя роли. Так, к примеру, в фильме «По закону» (1926) Александре Хохловой при-

шлось физически испытать на себе удары тока электричества, а Владимир Фогель вынужден был лежать несколько часов под ветром на льду. В результате такой «спектакль телесности» властно приковывал взгляд зрителя к происходящему на экране³.

Во-вторых, отношение к актеру как к материалу, который «не плачет и не смеется», а «только открывает и закрывает глаза и рот определенным образом»⁴. Каждое движение актера в кадре подобно слову, которое может быть вставлено в различные монтажные «фразы», где его значение как реакции на определенную ситуацию аннулируется.

В-третьих, режиссера интересовали разнообразные, максимально неожиданные жесты и движения, для которых еще нет ни эмоциональных, ни пространственно-временных, ни прагматических означающих. Эти жесты — результат исканий коллектива Л.В. Кулешова, направленных на выявление скрытых возможностей тела.

В-четвертых, Л.В. Кулешов был убежден, что зритель воспринимает только те движения, которые не хаотичны, а параллельны, либо перпендикулярны, либо под углом 45 градусов к одной из пар сторон экрана⁵.

Образцовыми «натурщиками» режиссер считал всех, кто рефлекторно и продуманно работает с проработанными движениями, проделывает что-то с окружающими вещами, порой бессмысленно нарушая их порядок. Эмоция, вызываемая процессом позирования, для натурщика гораздо важнее «фиктивной эмоции (так называемого переживания), соответствующей данному положению»⁶. При этом иррациональное отсутствие обыденной реакции актера может подчеркивать тяжелое психологическое состояние персонажей⁷.

⁸ Шкловский В.Б. Основные законы кинокадра // В.Б. Шкловский За сорок лет. Статьи о кино. М.: Искусство, 1965. С. 43–44.

В фильмах Л.В. Кулешова актерская игра реализуется как яркая и необычная телесная практика, которая по степени выразительности подобна поэтическому слову как «танцу <...>, совершаемому в момент психологического сдвига, а не движению человека, идущего на службу»⁸.

Актер С.М. Эйзенштейн. «Физиономия эпохи»

С.М. Эйзенштейн в 1920-е годы отвергал использование профессиональных актеров ради верности «неискаженной» натуре и, подобно Л.В. Кулешову, протестовал против условности театрального приема в кино, несовместимого с подлинностью изображенной на экране действительности. Подбирая исполнителей ролей, С.М. Эйзенштейн хотел найти в их облике «лицо» эпохи. Его подход отличался от натуралистического поиском не *случайного*, а *типического* лица.

Типаж исполнителя роли, по С.М. Эйзенштейну, должен был обладать яркими внешними приметами, свидетельствующими о социальной принадлежности действующего лица. Наряду с ре-

жиссерскими монтажными сопоставлениями (одного неискаженного материала с другим), заменяющими поведение персонажа и дающими о нем представление, это эмоционально воздействовало на зрителя. На основе доминантной черты характера выстраивалась вся драма. Развитие индивидуального характера персонажа исключалось, так как это было не под силу



Кадр из фильма
«Старое и новое».
Режиссер
С.М. Эйзенштейн

непрофессиональному исполнителю. От типажа можно было добиться лишь изображения результатов настроений персонажа в их результативной фазе. В фильме «Старое и новое» (1929) С.М. Эйзенштейн находит исполнителя, передающего сложные переходы чувств персонажа, благодаря едва ли не полному духовному тождеству с ним — это Марфа Лапкина (имя героини и исполнительницы роли совпадают), что позволило увидеть переходы чувств внутри кадра. С.М. Эйзенштейн сформулировал и понятие «маска» как знака типического. В отличие от «типажа», «маска» не всегда однозначна, она вбирает спектр черт, характерных для определенной социальной группы. Как и «типаж», «маска»

всегда неподвижна и ничего не играет — ее видом уже все сказано. Зрительское восприятие «маски» и «типажа» предопределено с первых кадров и не меняется в течение просмотра фильма.

«Натурщики» в фильмах «новой искренности»

В фильме К.Э. Серебренникова «Изображая жертву» (2006) перед актером Ю.А. Чурсиным ставится задача сыграть профессионального «натурщика» — человека, *изображающего* жертву преступлений. Отсутствие *переживания* у Вали (так зовут героя) компенсируется гротесковым воспроизведением гримас и ужимок изображаемых им персонажей, способностью вписываться в съемочное пространство и двигаться по заданному вектору, словно в «пространственно-метрической сетке», по Л.В. Кулешову⁹. Примечательно, что по сюжету «телесный спектакль» этого «натурщика» записывается на видео. «Один только кинематограф <...> может воспроизвести отдельные моменты движения, акты ходьбы, расстройство походки, мимику жестов... В мимике наблюдаются и патологические явления; в особенности кинематограф применим в исследовании судорог...»¹⁰.

В этом композиционном построении ключом к пониманию фильма «Изображая жертву» служит фиксация истории болезни

героя, его неспособность к переживанию и рефлексии. При этой фиксации важны малейшие движения, и выбор такого актера, как Ю.А. Чурсин, закономерен. Например, в сцене, где Валя рассказывает «в лицах» историю про «войну с теми, кто делает лаваш», выражения



Кадр из фильма «Изображая жертву». Режиссер К.Э. Серебренников

на лице актера, соответствующие десяткам изображаемых персонажей, сменяются в течение 35 секунд, при этом он успевает произнести реплики разными голосами и с разным акцентом. Подобно идеальному «натурщику», актер демонстрирует способность ловко обращаться с разными предметами: палочками для суши, шарфиком, маской¹¹, проделывать акробатические трюки, зависая вниз головой или стоя на карнизе.

В фильме И.А. Вырыпаева «Кислород» (2009) актеры К.А. Грушка и А.С. Филимонов изображают предельное психическое состояние героев, которые в финальной сцене, снятой в воде, как бы задыхаются без «кислорода» любви и истины: с

⁹ Пространственно-метрическая сетка — разграфленная поверхность экрана или объектива, на которую ориентировались ученики Л.В. Кулешова. Натурщик должен представлять проекцию своего трехмерного движения на двухмерную плоскость кадра. — Прим. авт.

¹⁰ Бехтерев В.М. Кинематограф и наука // Вестник кинематографии, 1915, № 110/8. С. 39–40.

¹¹ Разные действия с костюмом ростовой куклы-креветки Ю.А. Чурсин демонстрирует в новелле К.Э. Серебренникова «Поцелуй креветки» в киноальманахе «Короткое замыкание» (2009). Новеллу можно отнести к произведениям «новой искренности». — Прим. авт.



Кадр из фильма
«Кислород». Режиссер
И.А. Вырыпаев

целью выражения телесного переживания пограничного состояния они плавают несколько минут под водой без аквалангов. Ради этой метафорической сцены актеры обучились подводному пла-

ванию, чтобы «всю свою крепость, силу и героизм» претворить «в реальность, так необходимую кинематографу, а не в условность... смертельную»¹².

Идеи остраниженного жеста и эксцентрической телесности в творчестве авангардистов 1910–1920-х годов проявились в сборке отдельных составляющих в общую картину движения, в интересе к моторным реакциям, происходящим без участия сознания. Режиссер С.В. Лобан в фильме «Пыль» (2005) представляет в качестве героя человека, чьи действия обусловлены исключительно внешними раздражителями, а произносимые слова являются лишь ответами на вопросы. Еще С.М. Эйзенштейн заметил, что человек реагирует на внешний возбудитель иррационально — непосредственно и едино, и область приложения здесь — тело в целом¹³. Действительно, Алеша в «Пыли» показан в кадре чаще в рост. Крупные планы лица, снятые панорамным объективом, лишь подчеркивают «плоскость» его физиономии, а его реакции — мимика и жесты — характеризуются крайней замедленностью и минимальностью, что говорит об угнетенности психической жизни этого персонажа. В целом создан образ «тела без души», если понимать под душой *выразительные проявления*¹⁴ облика героя, обусловленные борьбой инстинктов и накопленного опыта, видимые на экране как эмоциональные движения лица и рук. Сама внешность актера А.А. Подольского, играющего Алешу, говорит о преобладании массивного и рыхлого тела над душой, невидимой за линзами очков. В фильме используется исключительно типажная внешность непрофессионального актера, без духовного родства с героем¹⁵.

Персонажи-«маски» в кинематографе «новой искренности»

В фильмах С.М. Эйзенштейна персонажи-«маски» (представители буржуазии, к примеру) — персонифицированное социальное зло, с которым борется герой. Подобное положение

¹² Кулешов Л.В.
Собр. соч.: в 3 т. Т. 1.
М.: Искусство, 1987.
С. 90–91.

¹³ Эйзенштейн С.М.
Учение о мотиве.
Гранит кинонауки //
Советское кино, 1933,
№ 7. С. 69–70.

¹⁴ Там же. Термин
С.М. Эйзенштейна. —
Прим. авт.

¹⁵ Трудно представить,
наблюдая за героем
Алешей, что А.А. Подольский — кандидат
медицинских наук и
панк-рок-музыкант. —
Прим. авт.



Кадр из фильма
«Пыль».
Режиссер С.В. Лобан

¹⁶ Второстепенные персонажи представлены реальными лицами: телеведущий С.В. Колесников, режиссер А.В. Шпагин, редактор ток-шоу «Цена Жизни» А.А. Лошак в привычной социальной роли. — Прим. авт.

Кадр из фильма
«Шапито-шоу».
Режиссер С.В. Лобан



«масок» наблюдается и в фильме С.В. Лобана «Пыль». Все, с кем Алеше приходится взаимодействовать, за исключением профессора Пушкаря (П.Н. Мамонов), — «маски». Наиболее выразительно они проявляют себя через речь и набор типичных для их социальной группы утверждений, звучащих гротескно в духе анекдота. Гротеск речи подчеркивается точно переданными интонационными ха-

рактеристиками таких персонажей, как авторитарная бабушка, глава религиозной секты, психолог на «телефоне доверия» и т. д. На крупных планах их лиц мы видим точно спародированную мимику и глаза, лишённые выражения. Герой окружен «масками», что показано в сценах, когда он ищет свое идеальное «лицо». Он сталкивается с ряжеными в масках, причем по их костюму и рисунку нельзя определить социальную принадлежность. Маски появляются парами. Все это символизирует отсутствие цельности героя, находящегося меж социальных страт.

Главные герои фильма С.В. Лобана «Шапито-шоу» (2011) еще больше сближаются с «масками»¹⁶, поскольку задачей режиссера было показать трагикомичность взаимодействия людей, действующих так, как принято в их кругу. Режиссер констатирует, что хотя ношение маски неизбежно в социуме, это делает отношения между людьми неискренними. «Масочность» персонажей — девочек-припевочек, «ботанов», эрзац-звезд, юношей, мечтающих стать продюсерами или режиссерами, — выражает-

ся в знаковых надписях и рисунках на их футболках, в кличках (Кибер-странник, «Тихое племя» глухонемых и т. д.) и в целом пародийна. Конфликт социальных групп, которые представляют эти персонажи,

¹⁷ Здесь возникает ситуация преодоления героем своей «маски», но герой не меняется, оставаясь без маски только в пространстве шапито. — *Прим. авт.*

¹⁸ Иванов В.В. «Маска как элемент культуры». Доклад на конференции Института славяноведения РАН. URL.: <https://philologist.livejournal.com/9824333.html> (дата обращения: 05.02.2019).

¹⁹ Накануне съемок в фильме П.Н. Мамонов признал свой неуспех в роли царя Ивана Грозного в фильме П.С. Лунгина «Царь», отказался и от роли Бога в фильме «Звездный ворс». А.В. Кагадеева. — *Прим. авт.*

отражен в сценах в цирке как противостояние масок одного типа с перьями индейцев на голове (глухонемые индивидуалисты «Тихое Племя») и другого типа — в пионерских галстуках (принципиальные «коллективисты»). В этом противостоянии находит отражение древняя архетипическая традиция использования масок в ритуалах и массовых зрелищах, которые всегда использовали цирковые формы. Подмостки цирка стали в фильме местом, где маски срываются, и герои, будучи зрителями, обнаруживают свои истинные, подсознательные мотивы и чувства¹⁷. По мнению С.М. Эйзенштейна, цирк ориентирован на подсознание зрителя, исключавшее какие-либо виды идеологического контроля¹⁸.

Образ театрального и музыкального кумира П.Н. Мамонова в этом фильме являет обобщенный символ культуры и эпохи, это «маска», переросшая в «тип», в сложный человеческий характер. Для режиссера «новой искренности» важен тип человека, стремящийся к искренности сценического высказывания, опровергающий свою способность играть воплощение божественного или демонического начала¹⁹.

Преодоление «типажа» и «маски»

И «маска», и «типаж» заявляют себя с первых кадров и далее не меняются. Исключением служат герои фильма В.В. Сигарева «Жить» (2012), например, провинциальная девушка Гришка (актриса — Я.А. Троянова). Актриса сразу предстает как ярко выраженный типаж: проколотый язык, колючий взгляд, «блатной» говор²⁰. Главная тема фильма «Жить» — взросление инфантильного героя. Для репрезентации такого героя, инстинктивно реагирующего на внешние побудители²¹, актеру поначалу достаточно внешней выразительности. Как область приложения инстинкта здесь задействовано все тело исполнителя; мимика и жесты актрисы в роли Гришки активны, внешний антураж (дреды, митенки, короткая юбка) подчеркивают выразительные движения рук, определяя общую пластику. Когда, пережив смерть любимого человека, Гришка осознает смысл «жить ради жизни», ее инстинктивные реакции вступают в борьбу с полученным опытом. Эта борьба рождает так называемое «психологическое движение», высшим проявлением которого является интонация актера: «словесное выражение и детально дифференцированное движение встречаются только у человека»²². Сдержанной, уже лишенной хамоватости, нежной интонацией Я.А. Троянова проносит последние слова своей героини. Даже ее костюм, подчеркивавший типажную выразительность актрисы, становится в этой сцене нейтральным: черная водолазка, дреды собраны в

²⁰ Актриса призналась, что в институте прогуливала занятия по сценической речи, чтобы сохранить «свой уральский говор, свою особость». URL.: http://www.trud.ru/article/14-11-2014/1319473_jana_trojanova_ljublu_poskandalit_i_u_menja_eto_poluchaetsja.html/ (дата обращения: 15.12.2018).

²¹ Мотивы действий лишенного рефлексии героя «новой искренности» обусловлены внешними обстоятельствами. — *Прим. авт.*

²² Эйзенштейн С.М. Лекция 20.11.1946 года, п. 63; лекция 16.10.1934 года, п. 35. Цит. по: В.М. Терешкович. Эволюция взглядов С.М. Эйзенштейна на искусство актера. От типажа — к актеру. — М.: ВГИК, 1988. С. 10.

пучок. Однако подобную трансформацию переживают лишь герои «Жить» и «Шапито-шоу».

Мотив маски — смыслообразующий прием в фильме И.А. Хржановского «4» (2004). Трое случайных знакомых, встретившись в баре, придумывают о себе небывалые, не называя себя. Один из них, Володя (С.В. Шнуров), встречает безымянного персонажа (А.Л. Хвостенко), которому называет свое имя и профессию (музыкант), считая, что это его идентифицирует. Герой А.Л. Хвостенко отвечает, что у человека, в отличие от животных, нет своего имени, которое бы «сделало» это до конца: «Мы легко можем стать чем угодно и кем угодно, <...> бездомной собакой, или подстилкой..., или <...> куском живого мяса...». Имя — всего лишь слово, то есть знак, порожденный человеком, но находящийся вне его²³. Герой А.Л. Хвостенко говорит о том, что сам человек и его тело могут быть знаком. И с помощью маски как знака человек может быть подведен под ту или иную общую или частную категорию — жертвы, преступника, изгоя²⁴. Это и происходит по сюжету с тремя героями, добровольно надевшими в баре маски, которые не совпадают с характеристиками своих носителей. Покидая бар и став иными, круто меняется и судьба героев помимо их воли. Персонаж Марина (М.В. Вовченко), поняв причину своих злоключений и чужих смертей (сестры, подавившейся мякишем для лепки масок, парня, слепившего себе посмертную маску), сжигает кукол с одинаковыми лицами-масками на могиле их создательницы, похожей на Марину — как две капли воды.

Единственным искренним персонажем в фильме «4» (2004) можно считать безымянного героя А.Л. Хвостенко. Духовное единство актера и его прозорливого героя символизирует их идентичность: рефлексия героя пересекается с лирикой поэта, в частности, с идеей песни о деде-оборотне «Орландина»²⁵, а размышления о внезапной смерти — с предчувствиями поэта²⁶.

Тело как знак

В фильме «4» у старух, непрофессионалов-типажей, наибольшую смысловую нагрузку при их внешней выразительности несут жесты, движения, показанные как деталь, и монтажные сопоставления отснятого в документальной манере «неискаженного материала» с игровым материалом. Кадры с руками старух, разламывающими хлеб, разрезающими парное мясо, смонтированы с кадрами отправления «пушечного мяса» в «горячие точки». Кадр, в котором одна из старух заплетает косу героине,

²³ Иванов В.В.

«Маска как элемент культуры». Доклад на конференции Института славяноведения РАН. URL: <https://philologist.livejournal.com/9824333.html> (дата обращения: 05.02.2019).

²⁴ Там же.

²⁵ Орландина — имя девы, обернувшейся «самим сатаной» и уничтожившей лирического героя. Оборотничество делает героя преступником. — *Прим. авт.*

²⁶ Рассуждение о внезапности смерти становится вещью: после премьеры фильма А.Л. Хвостенко умер от сердечной недостаточности. — *Прим. авт.*

смонтирован с кадром ног старухи, пляшущей на табуретке. Смысл деталей расшифровывается в сцене повешения последнего в деревне кормильца. Жесты и движения старух трактуются как знаки, указывающие на гибель.

Метафорическое значение кинообразам частей человеческого тела придает задерживание внимания зрителей на укрупненных планах или длительностью изображения на экране, а также повторным изображением кадров. Те же приемы используются для трансляции дискурса непрофессиональных исполнителей. Старуха, глядя в камеру²⁷, несколько минут поет на крупном плане песню «Про черного кота», путая слова. Слово «повезет» используется в смысле «перемещение», песня о везении превращается в песню про дорогу. Сцена смонтирована со сценой дорожной аварии, в которой погиб герой. Песня, в искаженном старухой виде, становится в фильме знаком.

Особенности внешности и речи непрофессионального аутентичного актера становятся в фильмах «новой искренности» символами. Язык жестов глухонемого актера А.Г. Знаменского в фильме «Шапито-шоу» (2011) предстает как метафора общения режиссера и зрителя, всех людей. Тройка близнецов (сестры Вовченко) становится символом проживания чужой судьбы.

Выводы. Подытоживая, стоит отметить, что понятия «натурщик», «типаж» и «маска» актуальны и для современного кинематографа, особенно при анализе игры актера в фильмах «новой искренности». Современные режиссеры продолжают обращаться к наследию Л.В. Кулешова и С.М. Эйзенштейна, однако то, что относилось у классиков кино к игре актера, у современников обращено преимущественно к герою — «натурщику» или «маске». В целом это свидетельствует о том, что герой фильма «новой искренности» — актер.

Типажная выразительность актера без духовного родства с персонажем используется современными режиссерами для создания образа героя, живущего инстинктами, а не одухотворенностью. Сюжеты с «масками» в фильмах «новой искренности» всегда говорят о потере «лица» под социальными клише, часто оборачивающейся для героя гибелью. Духовное родство актера и героя помогает создать образы рефлексирующих или прошедших инициацию героев. Психофизические же особенности непрофессиональных аутентичных актеров становятся в фильмах «новой искренности» символами, раскрывающими идею фильма.

В авторских фильмах, вышедших в 2018 году, использование типажной выразительности актера вновь прослеживается. В фильме К.Э. Серебренникова «Лето» родство Р.В. Билык,

²⁷ Взгляд героя в камеру определяет дискурсивность кадра. — Прим. авт.

лидера рок-группы «Звери», и его героя Майка Науменко, позволяет придать образу лидера группы «Зоопарк» в фильме максимальную достоверность. В автобиографической ленте Д.В. Жук «Хрусталь», в кадрах цехов хрустального завода, снимались реальные работники предприятия. Типажная выразительность профессионалов позволила создать жутковатые образы «нецивилизованных» селян в постсоветской Беларуси, которым противопоставлена героиня-индивидуалистка (А.Р. Насибуллина).

Использование типажной выразительности актера в фильмах «новой искренности» в целом обусловлено стремлением к подлинности сюжета. В типаже есть проникновение «за явления»²⁸, в бессознательную сферу героя, в суть его характера, поэтому он более правдив, чем лицо актера, иллюзорно отражающее изменчивую действительность. Использование актера как типажа позволяет ему быть более искренним в кадре и придает фильмам «новой искренности» необходимые подлинность, истинность и достоверность кинобытия. ■

²⁸ Ian Christie, Richard Taylor. Eisenstein Rediscovered. London, New York, 2014. P. 68.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бехтерев В.М. Кинематограф и наука // Вестник кинематографии, 1915, № 110/8. С. 38–42.
2. Кулешов Л.В. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1987. 447 с.
3. Терешкович В.М. Эволюция взглядов С.М. Эйзенштейна на искусство актера. М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 1988. 72 с.
4. Шкловский В.Б. За сорок лет. Статьи о кино. М.: Искусство, 1965. 455 с.
5. Эйзенштейн С.М. Гранит кинонауки // Советское кино, 1933, № 7. С. 66–71.
6. Ian Christie, Richard Taylor. Eisenstein Rediscovered. London, New York, 2014. 280 p.

REFERENCES

1. Bexterev V.M. (1915) Kinematograf i nauka [Cinematography and science]. Vestnik kinematografii. 1915, no. 110/8, pp. 38–42.
2. Kuleshov L.V. (1987) Sbranie sochinenij: v 3 tt. [Collected works in 3 volumes]. T. 1. Moscow: Iskustvo, 1987. 447 p.
3. Tereshkovich V.M. (1988) Evoljucziya vzglyadov S.M. Ejzenshtejna na iskusstvo aktera. [Evolution of Eisenstein's views on the art of the actor]. Moscow: VGIK, 1988. 72 p.
4. Shklovskij V.M. (1965) Za sorok let. Stat'i o kino. [For forty years. Cinema articles]. Moscow: Iskustvo, 1965. 455 p.
5. Ejzenshtejn S.M. (1933) Granit kinonauki [Granite of film science]. Sovetskoe kino, 1933, no. 7, pp. 66–71.
6. Ian Christie, Richard Taylor. (2014) Eisenstein Rediscovered. London, New York, 2014. 280 p.

Methods of Using the Type Expressiveness of the Actor in the Cinema of “New Sincerity”

Maria O. Kuznetsova

Post-Graduate Student, Sergei Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography

UDC 778.5.04.071.2

ABSTRACT: One of the characteristics of films related to the “new sincerity” trend is the priority use of the type expressiveness of the actor. The essay compares between the methods of using the type expressiveness of an actor in the artistic concepts of Lev Kuleshov and Sergei Eisenstein and in the films of “new sincerity”.

Lev Kuleshov's concept of the “model” is characterized by emotionality produced by posing instead of experiencing emotions corresponding to a specific pose. In the films of “new sincerity” this emotionality is characteristic of the protagonists and is interpreted as their inability to experience and reflect. This complex mental state is typical of protagonists in the “new sincerity” films.

Such characteristic features of Sergei Eisenstein's “masks” as their static character, negativity and actions and appearances conditioned by social status are interpreted by “new sincerity” filmmakers as protagonists' problems, their inability to be sincere with themselves and with others. Identification of protagonists with their social “masks” threatens them with death.

On the visual level, the type expressiveness of actors is emphasized by long plans, using a panoramic lens when shooting close-ups of faces; symbolism in a costume. Often masks, dolls and mummies appear in the frame as signs indicating a human individuality dying under a social mask.

The use of type expressiveness of the actor in the films of “new sincerity” is explored in the essay as an example of the artists' striving for the authenticity of screen reality, which results from the authenticity of the actor's existence within the frame and the “reflection” of the hero's unconscious sphere characteristic of “type”.

KEY WORDS: actor, “type”, “model”, “mask”, film protagonist, cinema of “new sincerity”, Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein