



Мотив двойника в кинематографе «новой искренности»

М.О. Кузнецова

В статье обосновываются причины обращения кинематографа «новой искренности»¹ к мотиву двойника, а также рассматриваются смысловые дифференции этого мотива в ряде фильмов и способы репрезентации — на смысловом и сюжетном уровнях использования художественно-выразительных средств.

Аннотация

Ключевые слова

«новая искренность», мотив двойника, двойник, герой фильма, архетипы К.Г. Юнга, архетип «тень», архетип «Трикстер»

Первоначально словосочетание «новая искренность» фигурировало как название сборника стихов (1986) поэта Д. Пригова. Но в 1990-е годы культуролог и литературовед М. Эпштейн применяет термин «новая искренность» при обозначении направления в русской поэзии, для которого характерны «ностальгическая установка», лирический подход к «отбросам идеологической кухни, блуждающим разговорным клише, элементам иностранной лексики»². В итоге, уже в начале 2000-х, Д. Пригов формулирует этот термин как культурологическое понятие для обозначения социального и культурного обусловленного характера любой артикулируемой человеком истины³. В настоящее время термин «новая искренность» обозначает тенденцию в развитии культуры и искусства, для которой характерен поиск баланса между искренностью и иронией. Научных исследований, детально изучающих художественные особенности фильмов «новой искренности», пока нет, да и термин «новая искренность» пока не устоялся как общеначальный. Тем не менее введение его в научный оборот характеризует неоднозначную тенденцию в развитии современного кинематографа, которая отразилась в ряде российских фильмов в виде существенных проявлений.

«Новая искренность» в кино — это очередной поиск нового языка, совпавший с периодом активной смены социально-экономического, политического строя и культурных парадигм. Поиск нового киноязыка осуществлялся путем смешения жанров

¹ К кинематографу «новой искренности» относятся ряд фильмов периода 2001–2015-х годов. Для этих произведений характерны инфантальный герой, трансляция дискурса героя, игра непрофессиональных актеров-типажей, смешение жанров, экзистенциальная проблематика. — Прим. авт.

² М. Эпштейн. Каталог новых поэзий // URL: <http://moderprosny.ru/main/mihail-epshteyn-katalog-pochny-poesiy> (дата обращения: 05.11.2017).

³ Пригов Д.А. — М. Эпштейн. Попытка не быть идентифицированным. 2004 // URL: <https://lit.wikireading.ru/47548> (дата обращения: 01.11.2017).

роуд-муви, эксцентричной комедии, музыкального фильма, а также черного юмора, пародии и языка жестов. Для эстетики фильмов характерны ирония, доведение используемого художественного приема до абсурда, остранение. Обычно герои фильмов «новой искренности» — представители маргинальных групп современного общества: подростки, безработные, бывшие заключенные, преступники, матери-одиночки, их дети, чья речь максимально приближена к разговорной. Эти герои, почти лишенные индивидуальных черт и тщетно пытающиеся самоидентифицироваться, возникли из «новой драмы», их прототипами можно считать героев пьес В. Сигарева «Пластилин», «Волчок», «Агасфер». Признаки направления «новая искренность» проявились в той или иной мере в фильмах С. Лобана — «Случай с пацаном» (2001), «Пыль» (2005), «Шапито-шоу» (2011); И. Хржановского — «4» (2004), К. Серебренникова — «Постельные сцены» (2003), «Изображая жертву» (2006); И. Вырыпаева — «Кислород» (2009) и В. Сигарева «Волчок» (2009), «Жить» (2012), «Страна Оз» (2015).

Типичный герой фильмов «новой искренности», ощущая свою ущербность, неосознанно стремится к цельности. Герой — это индивид, чье поведение регулируется защитным механизмом идентификации⁴. Он ищет того, кто мог бы стать его идеалом. Но персонажи, окружающие героя, настолько срослись со своими социальными масками (зачастую — уродливыми), что не вызывают желания им подражать. Поэтому герой встречает своего двойника. Встреча с ним происходит под воздействием внешних обстоятельств, поскольку герой не стремится познать самого себя и жить по правилам социума, боясь разрушить свой хрупкий инфантильный мир. Во имя цельности герой обращается к своим инстинктивным состояниям, снам и видениям, и в них встречает своего двойника. «Вернувшись» в окружающую реальность, герой проецирует образ двойника на другого героя — «мнимого двойника». Мотив двойника особенно ярко проявляется в фильмах С. Лобана «Пыль», «Шапито-шоу» и К. Серебренникова «Изображая жертву».

⁴ Идентификация — психологический термин, обозначающий бессознательное стремление индивида уподобить себя другой личности, а также неосознаваемое следование образцам и идеалам, позволяющее преодолеть собственную слабость и чувство неполноценности. — Прим. авт.

⁵ Злыднева Н.В. Мотив зеркала в живописи символизма и проблема парных изображений. Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 356.

Трактовка мотива двойника в художественной культуре

Мотив двойника как художественный прием имеет глубокие корни. В общем смысле мотив выражает принцип симметрии — «универсальный закон физического мира Вселенной, в культуре и искусстве принимающий форму чет/нечет при описании пространства и времени, общего и частного человеческого существования и его окружения»⁵. Сдвоенность персонажей —

⁶ Злыднева Н.В. Мотив зеркала в живописи символизма и проблема парных изображений. Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 356.

частный случай центрально-осевой симметрии, древнейшей в истории искусства композиционной схемы.

Мотив двойника часто встречается в изобразительном искусстве и литературе символизма. В символизме мотив двойника является программным, выявляющим «вторые и третий смыслы, приоткрывающие завесу анфилады значений, скрытых за лициной единства явленного мира»⁶.

В каждой эпохе и культуре мотив двойника модифицируется. Особое развитие он получил в XIX веке, начиная с западноевропейской литературы романтизма, в которой двойник трактовался как «темная сторона» человека или как противоположность ангелу-хранителю. Мотив двойника в мистическом ключе встречается у А.С. Пушкина («Уединенный домик на Васильевском острове»), В.Ф. Одоевского («Сильфида»), Н.В. Гоголя («Шинель», «Портрет», «Нос»⁷) и Ф.М. Достоевского («Двойник»). В русской литературной традиции двойник часто трактуется как аномалия, болезнь (Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский), порок (А.П. Чехов). В повести А.П. Чехова «Черный монах» призрак Монаха является «вторым Я» главного героя Коврина, его персонифицированным честолюбием. Диалоги с призраком, инфернальным по своей природе, — это внутренний монолог героя. В этом контексте «безумие» героя — это раздвоение.

Двойник может проявлять вытесненные психические реакции героя, что свидетельствует о неадекватности сознательного представления героя о себе. Архетип «тени», выделенный К. Юнгом, отразился в литературе в образе врага, стремящегося захватить власть над своим хозяином. Таков двойник Ученого в «Тени» Е. Шварца. Тень олицетворяет глубину, в которой «таится то, что придает остроту нашим чувствам»⁸.

Итак, двойник в литературной традиции всегда является частью некогда цельного сознания. В советском кинематографе мотив двойника встречается с 1960-х годов. Не призванный передавать трагедию человеческой личности, он служит

⁷ В повести «Нос» существует не только мотив двойника, но раскрывается также тема двойничества как аллегория чинопочтания, распространенного в светском обществе николаевской России. — Прим. авт.

⁸ Шварц Е. Тени. Избранное. М.: Гудвил-Пресс, 1998. С. 241.

Кадр из фильма «Королевство кривых зеркал», режиссер А. Роу



шифрованию нравоучительного смысла фильмов. В фильмах двойники представлены как два разных сознания. В киносказке А. Роя «Королевство кривых зеркал» (1963) двойник возник как пример героя для подражания. Это образ девочки Яло, «перевернутое» отражение капризной Оли в волшебном зеркале. В фильме И. Ольшвангера «Его звали Роберт» (1967) лишенный эмоций робот, двойник создавшего его ученого, воплотил научные достижения времени, но в моральном отношении он оказался, благодаря прямолинейности и наивности, более совершенным, чем создавший его физик. Еще один робот, двойник своего изобретателя, представленный в фильме Г. Юнгвальд-Хилькевича «Формула радуги» (1966), является воплощением расчетливости и порочности.

В 1970-е годы на первый план в отечественных фильмах выходит прочная внутренняя связь между двойниками. Сыроежкин и робот-Электроник, герои фильма К. Бромберга «Приключения электроника» (1979), оба — «несформировавшиеся люди», один — в чувственно-эмоциональном плане, другой — морально;

их дружба помогает каждому восполнить недостающие качества. Темы, раскрытию которых служит мотив двойника, остаются нравственными, например, тема взаимоотношений



Кадр из фильма «Солярис», режиссер А. Тарковский

взаимоотношений человека со своей совестью в фильме А. Тарковского «Солярис» (1972). Память Криса, героя фильма, который мучается совестью, порождает «копию» его покончившей с собой жены. Двойник в этой картине впервые показан как образ мироощущения героя фильма, а не как модель в окружающем его мире. Двойники встречаются и в фильмах «новой искренности», но порождены они не памятью и совестью, а инстинктивно-эффектными состояниями⁹.

Двойник как образ несбыточной мечты героя

В фильмах «новой искренности» мотив двойничества имеет несколько смысловых дифференциаций и форм презентации. Режиссер С. Лобан в фильме «Пыль» использует мотив двойничества для передачи состояния современного человека,

⁹ Инстинктивно-эффектные состояния — неотчетливые переживания, предчувствия, смутные видения, галлюцинации, стрессы. — Прим. авт.

испытывающего скрытую неудовлетворенность собой, но не обладающего внутренним импульсом к испытанию по распознаванию собственной сущности. Под предлогом совершения отважного поступка во имя Родины, главного героя, Алешу (А. Подольский), склоняют к участию в научном эксперименте. Алексей соглашается на «подвиг» лишь потому, что его манит возможность узнать себя.

Расхождение человека с собственным «Я» показано в фильме как проблема социально-биологического порядка. Образы, связанные с духовностью, служением и состраданием, выглядят в фильме неубедительно. Таков, например, приторно-умильный плакат с надписью «Иисус вас любит» в христианской общине. Даже своего двойника главный герой зовет «Тело», определяя этим плоскость своих устремлений и интересов.

Алеша — инертный человек, лишенный интересов и способности к творчеству, наделенный лишь инстинктом пассивного сопротивления авторитарной бабушке и агрессивным приятелям.

Профессор Пушкарь (П. Мамонов), который проводит и контролирует «научный» эксперимент над героем, называет таких, как он, «пылью», «тупой скотиной», «пылинкой Вселенной». Пространство снов и видений Алеши решено в том же колорите,



Кадр из фильма
«Пыль»,
режиссер С. Лобан

что и комната для эксперимента — сфера бессознательных реакций. Здесь Алеша подвергается облучению и оказывается перед необычным зеркалом, которое отражает тайную мечту героя стать красивым и сильным: в зеркале появляется образ атлета. Образ навеян извне, видимо, рекламными стандартами. В атLETE герой видит своего двойника — ведь тот повторяет все его движения. Герой идентифицирует себя с объектом мечты, и на миг толстяк-Алеша исчезает и перед зеркалом возникает атлет.

В сцене с темной комнатой Алеша закрывает уши руками — звук мгновенно исчезает. С помощью этого приема режиссер дает зрителю возможность почувствовать эффект узнавания себя в искаженном отражении — кинематограф «новой искренности» стимулирует зрителя идентифицировать себя с героям.

Алеша, выйдя из лаборатории в привычную реальность, не доволен своим телом, стилем жизни. У него развивается невроз, и это — плата за одержимость рекламным стандартом. Он пытается угнаться за двойником, который мерещится ему даже в случайных прохожих, пытается стать похожим на идеал — посещает тренажерный зал, но безуспешно. Перевоплощение в образ из мечты возможно для героя либо во сне, либо в комнате для эксперимента, куда Алеша приходит за предельной дозой облучения. Но это оборачивается полным погружением в массовую культуру, из которой вышла мечта. Погружение показано в кадре, где Алеша и бабушка смеются в темной комнате над выступлением Петросяна.

В фильме «Пыль» С. Лобан использует мотив двойника, рисуя портрет современного обывателя, чье бессознательное следование образцу — двойнику — подогревается массовой культурой. Образ двойника, не имеющего ничего общего с главным героем, намекает на то, как опасно идентифицировать себя с иллюзорным идеалом, это приводит к потере человеческого достоинства, которое еще хранится в «пылинке Вселенной», и к подчинению принципу удовольствия.

Двойник как зеркальное отражение

Герои фильма С. Лобана «Шапито-шоу» находятся в поисках воплощения совершенного «Я» в тех, с кем общаются. Герой новеллы «Сотрудничество» продюсер Сережа Попов выражает это стремление словами: «Есть кто-то, кто является мною больше, чем я сам». Его слова — своеобразный манифест героя «новой искренности», манифест «инфантанизации, несамостоятельности человека, не имеющего собственных целей, в пределе готового к самоустраниению, этический императив которого находится вне его самого»¹⁰. Герой новеллы «Любовь» Киберстранник проецирует свои идеалистические ожидания на Веру, подругу из Сети, с которой он рискнул встретиться в реальности. Но она не идеальна, как и он сам: «портрет» Киберстранника — изображение уродливого зверька.

¹⁰ Beumers B., Lipovetsky M. Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama. Chicago: Intellect, 2009. P. 221.

Кадр из фильма «Шапито-шоу», режиссер С. Лобан



Выясняется, что Вера — мнимый двойник, а истинный двойник — не идеал, а отражение в правдивом зеркале.

Это зеркало — сцена цирка шапито, где выступают двойники культовых фигур XX века — Мэрилин Монро, Майкла Джексона, Элвиса Пресли, других «звезд». Эти персонажи воспринимаются современником однозначно, как некие архетипы, образы культурного бессознательного. Культурное бессознательное — это все явления, «которые бессознательно ассилируются человеком уже в силу самой его погруженности в определенный культурный мир»¹¹. В двойниках «звезд» герои узнают свое отражение, а в разыгранной ими трагикомедии — свои истории. Комедия, по определению, служит зеркалом нравов, а трагедия призвана привести зрителя к катарсису через сопереживание. Узнавание и сопереживание показаны в символическом воспламенении героев, сидящих в зале. Сквозь языки пламени они впервые смотрят на своих друзей и родных с сочувствием и без идеализации. Пламя в шапито ассоциируется с чистилищем, где человек изживает свои страсти и теневые стороны личности; так, в шапито, герой приобретает цельность. По мысли С. Лобана, современный человек способен увидеть своего настоящего двойника — свою Тень — только в культуре и искусстве.

Опасность буквального понимания этой идеи иллюстрирует история Ромы-Легенды, героя новеллы «Сотрудничество». Похожий на Виктора Цоя театральный монтажер Рома мечтает стать «вторым Цоем», копируя его манеру пения, стиль одежды. Рома становится участником проекта «Эрзац-звезда», основная идея которого в том, что современный человек — всегда эрзац кого-то другого. Проект не имеет успеха у публики: на концерт эрзац-Цоя приходит несколько человек. Образ Цоя стал культовым во многом благодаря гибели певца, воспринятой как смерть архетического героя. Понимая это, Рома предпринимает попытку погибнуть как его кумир — и выезжает на встречную полосу. Но искусственно повторить автокатастрофу невозможно. Фигура эрзац-Цоя нужна зрителям только на сцене шапито так же, как и двойники «звезд». Стоит согласиться с выводом А. Фадеевой, что сюжетная схема новеллы «Сотрудничество», где прослеживается мотив двойника, — отражает мотив «ценности и подлинности оригинала»¹². В целом, мотив двойника в фильме выражает идею, что не стоит искать свой идеальный образ в Другом.

Двойник как воплощение экзистенциальной драмы героя

В фильме К. Серебренникова «Изображая жертву» более всего наглядно представлена схема «герой — двойник —

¹¹ Косиков Г. К. От структурализма к постструктурализму. — М.: Рудомино, 1998. С. 36.

¹² Фадеева А.В. Эрзац-звезда: Цой и кинематограф. Сборник «Русская рок-поэзия: текст и контекст». Выпук 14». Сб. науч. трудов ФГБОУ ВПО «Уральский гос. пед. университет». Екатеринбург, Тверь, 2013. С. 123.



Кадр из фильма
«Изображая жертву»,
режиссер
К. Серебренников

мнимые двойники». Валентин, главный герой фильма, ощущая бесцельность своей жизни, находится в постоянном поиске собственных двойников, но остается ими недоволен. В детстве, когда отец пытался научить его плавать, он едва не

утонул, осознав, что итог жизни — смерть. С тех пор смерть как некая константа страшила его и одновременно манила. В снах и стрессовых галлюцинациях, показанных в фильме в виде абсурдных по стилю анимационных вставок, Валентин проходит через насилие, превращается в мертвеца и видит в этом образе своего двойника: тот носит такую же кепку. Наяву юноша ищет мнимых двойников в жертвах преступлений, изображаемых в «следственном эксперименте», и однажды, принимая мнимого двойника за настоящего (совпали события в «следственном эксперименте» и в жизни героя), он пытается поменяться с ним местами.

«Перенос» героям своего «Я» в игровую реальность акцентирован в ряде кадров, объединенных схожей композицией. В первом кадре Валя сидит перед телевизором, по экрану которого бегут помехи. Рамка телеэкрана очерчивает голову юноши, создавая подобие портрета. Валя словно мыслит себя в рамках кадра, в искусственной реальности. В другом кадре виден крупный план лица героя на экране видеокамеры, снимающей очередной «следственный эксперимент». Валя кивает своему

двойнику по игре, который «умирает» в рамках кадра, а затем притворяется мертвым. В третьем кадре он помещает свое лицо перед включенной камерой, забытой на столе. Рамка экрана очерчивает лицо, создавая портрет той же

Кадр из фильма
«Изображая жертву»,
режиссер
К. Серебренников



крупности, что и в предыдущих кадрах. Юноша произносит в камеру последнее слово жертвы, которую он изображает, подчеркивая свою идентификацию с мнимым двойником. Экран камеры становится диалоговым окном между реальностью Вали и реальностью мнимого двойника.

В фильме есть пара двойников — Валин отец и Призрак, порожденный Валиным воображением, полным образов смерти. Призрак — архетипическая Тень Вали, символизирующая желание отомстить матери и брату отца, подозреваемых в его смерти. Но Валя видит в Призраке двойника отца. С отцом, в свою очередь, он идентифицирует себя и надевает отцовский китель¹³. Боясь признать в Призраке свои черты, Валя как бы «по чужой воле» убивает родственников, а сам остается жить. Смерть героя, точнее — его разорванного сознания, показана в последней сцене фильма и выглядит как пробуждение героя в собственном сне. «Пробуждает» Валю отец, с которым связывает героя обусловленное опытом, то есть реальное представление о смерти, необходимое целостной личности.

Таков мотив двойника в фильме «Изображая жертву», где иллюстрируется состояние человека без духовного стержня, для которого не существует грани между жизнью и смертью, смешным и демоническим, жизнью и игрой. Неслучайно Валя своим шутовским поведением напоминает Трикстера, двойственного архетипа, существующего на границе перечисленных понятий¹⁴.

Подытоживая, можно утверждать, что мотив двойника, ярко проявившийся в первом десятилетии XXI века в фильмах «новой искренности», используется авторами для интерпретации раздвоенного сознания персонажей, колеблющегося между «сном разума» и моментами озарения. Такое состояние героев фильмов соответствует характерному для искусства «новой искренности» колебанию между иронией, присущей искусству постмодернизма, и искренностью. На уровне визуального ряда мотив двойника связан с использованием зеркала, которое выступает диалоговым окном между героем и его мнимым двойником¹⁵.

В фильмах последующих лет мотив двойника не используется в том смысле, который он имел в кино «новой искренности», а приобретает мистическое звучание. Двойники-призраки встречаются в основном в триллерах, например, у О. Асадулина «Маршрут построен» (2016) и С. Подгаевского «Владение 18» (2013), «Невеста» (2017). ■

¹³ Примечательно, что в трагедии У. Шекспира, с которой фильм перекликается по сюжету, отца Гамлета также зовут Гамлет. — Прим. авт.

¹⁴ Трикстер, определение термина // URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Трикстер> (дата обращения: 11.10.2017).

¹⁵ В фильме «Изображая жертву» Валя, надевший отцовский китель, отдает честь своему отражению в зеркале. В фильме «Шапито-шоу» Вера обращается к зеркальному отражению Киберстраника. Чудесное зеркало разделяет Алеши и Тело в фильме «Пыль».

ЛИТЕРАТУРА

1. Злыднева Н.В. Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XX века. — М.: Прогресс-Традиция, 2012. — 696 с.
2. Косиков Г.К. От структурализма к постструктураллизму. — М.: Рудомино, 1998. — 191 с.
3. Д.А. Пригов. — М. Эпштейн. Попытка не быть идентифицированным, 2004 // URL: <https://lit.wikireading.ru/47548> (дата обращения: 01.11.2017).
4. Сборник «Русская рок-поэзия: текст и контекст. Выпуск 14». Сб. научн. трудов ФГБОУ ВПО «Уральский гос. пед. университет». Екатеринбург, Тверь, 2013. — 387 с.
5. Шварц Е. Избранное. — М.: Гудъял-Пресс, 1998. — 638 с.
6. Эпштейн, М.Н. Каталог новых поэзий // URL: <http://modernpoetry.ru/main/mihail-epshteyn-katalog-novyh-poeziy> (дата обращения: 05.11.2017).
7. Beumers B., Lipovetsky M. Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama. — Chicago, Intellect, 2009. — 240 p.

REFERENCES

1. Zlydneva N.V. Dux simvolizma. Russkoe I zapadnoevropejskoe iskusstvo v kontekste epoxy konzca XIX — nachala XX veka [The Spirit of symbolism. Russian and West European Art in the context of the era of the late 19th century — the early 20th century]. — M.: Progress-Tradicziya, 2012. — 696 p.
2. Kosikov G.K. Ot srukturalizma k poststrukturalizmu [From structuralism to poststructuralism]. — M.: Rudomino, 1998. — 191 p.
3. Prigov Д.А. — Epshtejn M.N. Popytka ne byt' identificirovannym. 2004 [Attempt not to be identified] // URL: <https://lit.wikireading.ru/47548> (дата обращения: 01.11.2017).
4. Russkaya rok-poeziya: tekst I kontekst. Sbornik nauchnyx trudov FGBOU VPO Ural'skij gosudarstvennyj Pedagogicheskij Universitet. Vypusk 14. [Russian rock-poetry: the text and the context. Miscellany of treatises FGBOU VPO Ural State Pedagogical University. Issue 14]. — Ekaterinburg: Tver': 2013. — 387 p.
5. Shvarcz E. Izbrannoe [Selected]. — M.: Gud'yal-Press, 1998. — 638 p.
6. Epshtejn M.N. Katalog novyx poezij [A Catalog of the new Poetries] // URL: <http://modernpoetry.ru/main/mihail-epshteyn-katalog-novyh-poeziy> (дата обращения: 05.11.2017).
7. Beumers B., Lipovetsky M. Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama. — Chicago, Intellect, 2009. — 240 p.

The Doppelgänger Motif in the “New Sincerity” Cinema

Mariya O. Kuznetsova

Post-Graduate student, VGIK

UDC 778.5.01:041c/p+778.5.01(014)+778.5.04.71.1

ABSTRACT: The author assumes, that doppelgänger motif is repeatedly presented in the “new sincerity” films. In these films, the doppelgänger motif reflects the drama of the split personality or the notion of identity. The doppelgänger represents an embodiment of the unconscious, and it is also a variation of the Shadow Archetype from Jungian psychology. In «new sincerity» aesthetics the unconscious contains roots of sincerity.

The doppelgänger expresses the protagonist’s willing to determine the identity. The protagonist denies accepting one’s own nature and thus this part of the divided consciousness becomes his doppelgänger. The doppelgänger motif is used to emphasize the protagonist’s inability to be sincere with oneself and one’s infantilism. The characters are constantly fighting between the contemplation of the hidden features of their own personality and their inert existence. The “new sincerity” cinema is characterized by oscillation between irony of postmodernist art and sincerity.

In the subject matter the doppelgänger motif appears when the protagonist is looking for one’s own reflection and faces a faked doppelgänger but then finally meets the true doppelgänger. This encounter happens due to the external obstacles. Visually the doppelgänger motif is shown when the protagonist talks to one’s reflection in the mirror or to the audience while looking straight into the camera, on the stage of a circus, in a dream. These spaces symbolize the sphere of the unconscious.

The academic novelty of this article consists in consideration of almost unexplored art language in Russian cinema which contains the renovation of the cinema language and considers the conflicts of nowadays.

KEY WORDS: “new sincerity”, the doppelgänger motif, a doppelgänger, a protagonist, the protagonist’s unconscious, Jungian psychology, Shadow Archetype, Trickster Archetype