



Образ невидимого наблюдателя в фильме «Зеркало»

С.В. Федоткин

В статье анализируется работа камеры в фильме Андрея Тарковского «Зеркало». Формулируются ответы на вопросы — каков статус повествователя, и можно ли говорить о субъективности камеры в «Зеркале»? В фильме режиссер нередко выбирает необычные ракурсы, создающие эффект подсматривания, словно за персонажами кто-то следит. Особое внимание уделяется типологии взгляда персонажей в объектив. В статье приводятся примеры как из «Зеркала», так и из других фильмов А. Тарковского.

УДК 778.5(092)1

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

взгляд
в объектив,
наблюдатель,
ракурс,
закадровый
голос, двоемирие,
движение камеры

Образ автора и субъективность

Отношение Андрея Тарковского к проблеме образа автора на разных этапах создания «Зеркала» (1974) претерпевало значительные изменения. Одно время режиссер хотел и сам появиться в кадре, собирался даже сыграть главного героя¹. Но ближе к съемкам его отношение к этой проблеме изменилось. Вот что режиссер говорил во время создания картины: «Если по аналогии с данным замыслом вспомнить “8 ½” Феллини и “Земляничную поляну” Бергмана, то мне кажется, что они “горят” на том, что вводят Автора в кадр как нормально действующее лицо. Но присутствие Автора в кадре сразу же, независимо от замысла режиссера, делает фильм сюжетно-повествовательным»². Что же имеется в виду под «нормально действующим лицом»?

В фильме «Зеркало» Алексей — главный действующий герой, но в отличие от фильмов Ингмара Бергмана и Федерико Феллини, он практически не появляется на экране. Впрочем, в сцене смерти можно увидеть главного героя, нижнюю часть его лица — в этот момент сам Тарковский появляется в кадре, хотя мы и не видим его облика целиком. Правда, режиссера нельзя узнать, так как оператор быстро отводит камеру, к тому же главный герой фильма говорит голосом Иннокентия Смоктуновского. Во время съемок фильма лицо режиссера появлялось

¹ Суркова О. Хроники Тарковского: «Зеркало». Часть 1 // Искусство кино, 2002, № 6. С. 118.

² Там же. С. 128.

³ Тарковский А. Запечатленное время. — Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. М.: Подкова, Эксмо-Пресс, 2002. С. 165.

на экране, но затем было решено вырезать часть кадра. Вероятно, Тарковский решил отказаться от этого решения, считая, что неопределенность образа автора придает фильму элементы неповествовательности. Именно поэтому рассказчик в «Зеркале» трудноопределим. Режиссер считал, что можно снять фильм без героя: «... Человек может исчезнуть с экрана, заменяясь чем-то совсем иным, если это необходимо для идеи, которая руководит автором в его обращении с фактом. Можно, например, сделать фильм, в котором вообще не будет героя-персонажа, а все будет определяться “ракурсом” человеческого взгляда на жизнь»³.

В «Зеркале» закадровый голос, персонаж и точка зрения автора практически не совпадают друг с другом. Мы видим Алешу в детстве, в юности и в нескольких кадрах видим уже в зрелом возрасте — его играет сам режиссер. Закадровый голос в фильме принадлежит взрослому Алексею из 1970-х. В сцене, следующей сразу после титров, автор повествует об истории своей жизни. Мы видим детей, Алешу и Марину, и понимаем, что голос за кадром принадлежит этому мальчику, но только взрослому, комментирующему историю своего детства из будущего. Тогда как в других эпизодах, где действие происходит в квартире взрослого Алексея, герой разговаривает со своей бывшей женой, хоть и не появляется на экране. Становится ясно, что за кадром звучит речь взрослого Алексея из 1970-х годов, которого озвучивает Иннокентий Смоктуновский (самого героя мы увидим только в конце фильма, и его будет играть не Смоктуновский, а сам Тарковский).

К тому же, главным героем в большинстве эпизодов является не сам Алексей, а его мать, тогда как герой выполняет скорее роль свидетеля. Это, однако, не противоречит замыслу фильма. Хотя «Зеркало» и рассказывает прежде всего о самом авторе, первый вариант сценария, предложенный А. Тарковским и А. Мишариным в 1967 году, назывался «Исповедь» и был почти целиком посвящен матери режиссера. В сцене с незнакомцем, в эпизодах в типографии и в доме жены доктора главным героем является мать. Роль Алеши сводится скорее к наблюдению, нежели к активному вмешательству в действие. Даже в сцене на стрельбищах главная роль отводится другому мальчику — блокаднику Асафьеву, в то время как Алеша отходит на второй план.

В первой сцене, в московской квартире главного героя, камера панорамирует по квартире, и слышен закадровый голос Алексея, разговаривающего по телефону с матерью. Самого героя в кадре не видно, и из-за движения камеры кажется, что это субъективный кадр. Но затем становится понятно, что это

совсем не так. Представляется, что главный герой должен находиться где-то в коридоре, разговаривая по телефону, в то время как камера свободно перемещается по квартире, не идентифицируясь со взглядом персонажа.



Кадр из фильма
«Зеркало»

В сценах, где Алексей беседует с бывшей женой Натальей, герой в кадре отсутствует, что воспринимается как будто героиня разговаривает с призраком. В одном из таких кадров Наталья смотрит в камеру через зеркало. Сначала этот кадр можно воспринять как субъективный, соотносящийся с точкой зрения Алексея.

Об использовании субъективной камеры можно судить также по отсутствию героя в кадре. Но в последующих кадрах видно, что при обращении к Алексею Наталья смотрит не прямо в объектив, а несколько в сторону. Камера находится в постоянном движении, следуя за невидимым героем, и возникает ощущение, что она «видит» происходящее глазами главного героя. Кажется, что сам Алексей находится где-то рядом, сбоку от камеры. Этот прием используется не случайно. В фильмах Тарковского персонажи часто смотрят непосредственно в объектив, но в



Кадр из фильма
«Зеркало»

эпизодах «Зеркала», где камера занимает позицию рассказчика, никто из персонажей в нее не смотрит. Например, в сцене, когда Игнат и Наталья обращаются к Алексею, их взгляд устремлен в сторону, а не прямо в объектив. И даже тогда, когда взор Натальи устремлен непосредственно в камеру, сложно говорить о том, что это субъективный кадр, поскольку ее взгляд опосредован зеркальной поверхностью. Возникает ощущение, будто сам Алексей находится по ту сторону зеркала и смотрит на

происходящее из иного пространства. В фильме нет ни одного субъективного кадра, поэтому повествователь никогда полностью не сливается с персонажем. И несмотря на то, что автор присутствует в повествовании в качестве призрака, камера с ним прямо не идентифицируется. Для Тарковского была важна идея преодоления и полного устранения субъективности, несмотря на автобиографический характер фильма. Но кто же тогда является наблюдателем?

В фильмах Андрея Тарковского редко встречаются кадры, снятые субъективной камерой. Например, в «Андрее Рублеве» (1966) есть эпизод, где Фома находится в лесу мертвого лебедя. В следующем кадре камера «пролетает» над землей с большой скоростью, и становится понятно, что она снимает происходящее с «точки зрения» умершего лебедя, чья душа устремилась ввысь. Но и этот «лебединый ракурс» с трудом можно идентифицировать с живым существом, он похож скорее на метафизический план. Можно вспомнить и пятиминутный проезд по тоннелям и дорогам «города будущего» в «Солярисе» (1972), где камера снимает с «точки зрения» движущейся машины, хотя и здесь не ясно, соотносится ли изображаемое с видением Бертона или это видение сидящего в машине сына. Тем более, что водителя внутри автомобиля не видно, и кажется, что машина управляется автоматически. Здесь Тарковский тоже намеренно устраняет субъективность, создавая иллюзию машинной, нечеловеческой «точки зрения».

Присутствие незримого наблюдателя

Тарковский писал о том, что в искусстве его особенно поражает способность художника «рассмотреть объект извне, снаружи, со стороны — надмирностью взгляда»⁴. В своих фильмах он хотел добиться того же эффекта — показать происходящее с внешней «точки зрения», не принадлежащей физическому миру. К примеру, в «Солярисе», в эпизоде, где Крис приходит в комнату Гибаряна, камера снимает героя словно изнутри космической бездны. Крис, чувствуя, что в комнате кто-то есть, поворачивает голову в сторону камеры и смотрит прямо в нее, а затем в следующем кадре камера наезжает на черное окно. Возникает ощущение, что камера отождествляется с космической бездной, которая всматривается в героя. Эта сцена описана в романе Станислава Лема следующим образом: «Комната была пуста. Передо мной зияла чернота большого полукруглого иллюминатора. Странное чувство не исчезало. На меня смотрела темнота — необъятная, безликая, безглазая, безграницная»⁵.

⁴ Тарковский А. Запечатленное время. — Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. М.: Подкова, Эксмо-Пресс, 2002. С. 216.

⁵ Лем С. Солярис. — Лем. Солярис. Магелланово облако. М.: Радуга, 1987. С. 39.

⁶ Тарковский А. Пояснения к фильму «Солярис» // Киноведческие записки, 1992, № 14. С. 49.

⁷ «В «Солярисе» мне показалось необходимым снять одну сцену нечеловеческими глазами, отказавшись от традиционного человеческого восприятия. Я имею в виду сцену покушения на самоубийство Хари и ее постепенная регенерация. Однако из этого ничего не получилось. Оказалось просто невозможно этого сделать» // Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. М.: Ленфильм, 1989. С. 58.

Тарковский тоже попытался снять человека с космического ракурса; недаром режиссер говорил, что ему «хотелось не столько посмотреть на космос, сколько из космоса на землю»⁶. Он также писал, что некоторые кадры пытался снять «нечеловеческими глазами»⁷.

В «Сталкере» (1979) создается ощущение, что некоторые кадры сняты с «точки зрения» Зоны, как если бы она была живым существом. Вторая серия фильма начинается с того, как Сталкер, уходящий вглубь деревьев, слышит кукушку и два раза оборачивается, будто что-то почувствовал, — так создается ощущение чье-то незримого присутствия. Или когда Писатель идет напрямик в комнату, не слушая советов Сталкера, а также когда он проходит через «мясорубку», камера преследует его, снимая персонаж сзади таким образом, что крупным планом виден его затылок. В двух эпизодах герой боязливо оглядывается назад, а в эпизоде прохода через трубу и вовсе устремляет свой взгляд прямо в камеру. Но Писатель смотрит не на героев, он словно

ощущает чье-то незримое присутствие. Когда в следующем кадре мы видим то место, куда он смотрел, там еще не было ни Профессора, ни Сталкера, а потому данный кадр нельзя расценивать как субъективный план, снятый с точки зрения одного из героев. Взгляд героя обращен к невидимому наблюдателю, следящему за ним. Или другой пример. В «Ностальгии» (1982) Горчаков



Кадр из фильма «Сталкер»

говорит переводчице Эуджени, что нужно разрушить государственные границы, а затем оборачивается и смотрит в объектив. Кажется, что его взгляд обращен к Эуджени, но в следующем кадре появляется его жена, находящаяся в России. Так что взгляд героя соотносится с его мыслями о разрыве границ между Италией и Россией, он как бы преодолевает расстояние между странами. В другой сцене Горчаков, сидя в отеле, слышит, как его по имени окликают находящаяся в России жена. Оборачиваясь, он смотрит прямо в камеру. Героя не интересует внутреннее убранство отеля, его взгляд устремлен в некое иное пространство. Горчаков видит нечто потустороннее за пределами гостиницы.

В «Жертвоприношении» (1986), после рассказа о мистической фотографии, почтальон Отто подходит к окну, оборачивается, будто что-то услышал (за кадром в это время звучит шведское фольклорное пение) или почувствовал чье-то присутствие и падает на пол. Затем он встает и говорит, что это его злой ангел коснулся. Во всех вышеописанных случаях камера снимает происходящее будто бы из параллельного мира.

В «Зеркале» Тарковский часто снимает персонажей со спины, показывая их затылки, как будто за ними кто-то следит. Но



Кадр из фильма
«Зеркало»

⁸ Мишарин А., Тарковский А. «Белый, белый день» (режиссерский сценарий). М.: Творческое объединение «Писателей и киноработников», Мосфильм, 1973. С. 20.

Кадр из фильма
«Зеркало»



даже в этих случаях камера не снимает с субъективного ракурса. В первой сцене, где мать встречает незнакомца, на экране Мария показана со спины, потом она оборачивается и смотрит в объектив камеры. В следующем кадре мы видим детей, качающихся в гамаке. Может показаться, будто взгляд матери соединяется со взглядом детей, но это очередная обманка. В предыдущем кадре камера сначала находится перед героиней, а затем перемещается за спину матери, тогда как дети все время находятся в гамаке. Уходя, незнакомец вдруг оборачивается и продолжительно смотрит в сторону камеры. Затем мать направляется к дому, а за кадром слышен голос Арсения Тарковского, читающего стихотворение «Первые свидания», но через несколько секунд она внезапно оборачивается. В режиссерском сценарии напи-

сано: «... в этой сцене мать смотрит в сторону дома, и ей кажется, будто она слышит голос отца»⁸. Она словно слышит стихи, не имеющие отношения к реальному пространству, — это звуки из другого измерения, которое внезапно открывается героине. И когда Мария проверяет в типографии газету, сидя у окна, ищет ошибку, мы

видим ее со спины. Вдруг она оборачивается и с недоверием смотрит в объектив, будто опасаясь, что за ней кто-то следит.

В сцене возвращения отца с войны камера приближается к Марине, сестре героя, снимает ее затылок крупным планом и останавливается. За кадром звучит голос отца, зовущий ее, после чего она оборачивается. Отец является им словно ангел с неба, поэтому его появление прочитывается как богоявление. Не случайно отца Алексея, которого играет Олег Янковский, озвучивает отец самого режиссера — Арсений Тарковский, он не только читает собственные стихи, но и озвучивает все реплики отца. В конце фильма, после смерти героя, когда действие возвращается во время до его рождения, мать тоже смотрит в камеру, затем оглядывается, поворачиваясь к камере затылком, словно что-то увидела в глубине леса. Она будто бы почувствовала присутствие другого измерения, так как в следующем кадре на экране показана уже пожилая мать с детьми, соответственно и действие переместилось в другое время. В «Зеркале» камера выдает свое присутствие, подглядывая за персонажами. Но это присутствие не конкретного человека, а чего-то нездешнего, незримого, потустороннего.

Взгляд в камеру

Чтобы избежать использования субъективных кадров, Тарковский выбирает необычные ракурсы. В «Ивановом детстве» (1962), во втором сне камера снимает из глубины колодца, тогда как Иван и его мать смотрят прямо в объектив. В «Солярисе», когда Крис показывает Хари пленку, где запечатлены его детские годы, герои всматриваются прямо в объектив — таким образом камера отождествляется с экраном телевизора. К тому же, когда Крис изучает предсмертную видеозапись Гибаряна, его взгляд также обращен к камере — и здесь получается, что камера занимает позицию экрана. В «Сталкере» герои не только смотрят в камеру, но и обращаются к ней. Писатель в «мясорубке» во время продолжительного монолога словно исповедуется перед объективом; в конце фильма жена произносит длинный монолог, обращаясь к камере. Исповедясь, герои тоже смотрят в объектив, а не на других персонажей. Они вглядываются в самих себя, пытаются выговориться, как если бы они уже находились в волшебной комнате, исполняющей желания. Кадр, где мы в последний раз видим героев в Зоне, и вовсе снят изнутри волшебной комнаты, хотя в фильме эта комната так и не показана, при этом все трое смотрят прямо в объектив камеры. Когда в «Жертвоприношении» Александр и Отто рассматривают картину «Поклонение волхвов»



Кадр из фильма
«Жертвоприношение»

Служанка Мария переводит взгляд с жены Александра Аделаиды и устремляет его в камеру в тот момент, когда Аделаида просит ее подогреть тарелки, поставить на стол свечи, открыть вино. Служанка смиренно произносит фразу: «Тарелки, свечи, вино», — и кланяется камере. На кого она смотрит в этот момент, и кому адресован ее поклон? На первый взгляд, кажется, что она



Кадр из фильма
«Жертвоприношение»

обращается к Аделаиде, но Аделаиды уже нет в кадре, и она не может смотреть на себя со стороны, следовательно, это не может быть ее видением. Конечно, Мария обращается именно к своей хозяйке и кланяется тоже ей, но смотрит она в неизвестное нам пространство. Более того, она обладает способностью видеть невидимое, поскольку Мария, как и Отто, персонаж, которому известно гораздо больше о происходящем, нежели всем остальным.

Такие необычные ракурсы часто встречаются у Тарковского. Можно привести эпизод из «Иванова детства», где главный герой играет в войну: Иван и являющаяся ему мать неоднократно смотрят в камеру. Сначала взгляд Ивана останавливается на шинели, висящей на стене, — мы видим его прямой взгляд в объектив, а в следующем кадре он переводит взгляд на пальто, обвиняя воображаемого противника в гибели своей семьи. В этой сцене наблюдатель, к которому обращается Иван, имеет статус призрака, он создан воображением мальчика.

Леонардо да Винчи, камера снимает их как бы с «точки зрения» самой картины, в то время как внимание героев сосредоточено на самом произведении. Этот прием позволяет режиссеру снимать происходящее извне, как если бы кто-то смотрел с этой картины на персонажей.

обращается к Аделаиде, но Аделаиды уже нет в кадре, и она не может смотреть на себя со стороны, следовательно, это не может быть ее видением. Конечно, Мария обращается именно к своей хозяйке и кланяется тоже ей, но смотрит она в неизвестное нам пространство. Более того, она обладает способ-

В «Ностальгии» сын Доменико продолжительно смотрит в камеру, спрашивая отца: «Папа, это и есть конец света?». Мальчик появляется в сцене, где Доменико вспоминает эпизод из своего прошлого, когда его семья вышла из заточения, и он побежал за сыном. Воспоминание маркировано сепией, но когда мальчик смотрит в камеру, изображение цветное. Он сидит на той же лестнице, по которой за ним шел отец, но уже в другое время. Фраза повисает во времени, и самого Доменико в этом пространстве уже нет. Тарковский редко, практически никогда не снимает кадры с точки зрения персонажей — это могут быть воспоминания, фантазии или сны героев, но камера никогда не идентифицируется с конкретным человеком внутри этого сна, его видениями, воспоминаниями. То есть тот, на кого смотрит тот или иной персонаж в кадре, никогда не находится в том же пространстве, откуда на него смотрят.

В «Зеркале» есть несколько типов взглядов в камеру. Это может быть прямой взгляд персонажа в объектив, но также взгляд через зеркало, что встречается несколько раз. Помимо этого есть взгляды изнутри картины, к примеру, взгляд Джиневры де Бенчи, которая смотрит с портрета Леонардо да Винчи. Также это взгляд человека с фотографии — например, на стене в квартире автора присутствует фотопортрет матери режиссера, смотрящей в объектив. На хроникальных кадрах массовых сцен люди также смотрят в камеру — испанские дети, солдаты, переходящие Сиваш, хунвейбины, русские солдаты на острове Даманском.

Испанец, гостящий у Алексея и рассказывающий о своей родине, о прощании с отцом, садится на стул и какое-то время смотрит прямо в камеру в то время, как кто-то переводит его слова: «Когда он посмотрел ему в глаза, то понял, что они думают об одном и том же — увидятся ли они когда-нибудь или нет?». Испанец не смотрит на кого-то конкретно — его взгляд обращен в прошлое, словно он видит своего отца, с которым простился много лет назад. А в эпизоде продажи сережек камера в одном из кадров занимает

Кадр из фильма
«Зеркало»





Кадр из фильма
«Зеркало»

⁹ Andrei Tarkovsky
Interviews. Ed. by
Gianvito J. University
Press of Mississippi,
2006. P. 76.

позицию зеркала. Взгляд матери и жены доктора Надежды Петровны, примеряющей сережки, направлен в объектив, словно они смотрятся в зеркало. Тарковский говорил, что это «бергмановский» кадр⁹. Действительно, в «Персоне» (1966), в сцене сна, Элизабет проводит рукой по волосам Альмы, и обе героини смотрят в камеру,

как если бы они смотрелись в зеркало. У Тарковского камера снимает с «точки зрения» зеркала, а значит, из потустороннего пространства, поскольку зеркало и есть метафора вечности, связи времен. Персонажи, глядящие в камеру, выявляют незримого наблюдателя, которого нет в том пространстве, откуда на него смотрят.

Движение камеры

В некоторых сценах «Зеркала» Тарковский использует «преследующую» камеру (сцена в типографии), следуя за героиней от трамвайной остановки до редакции, сопровождая проход девушки по коридору, провожая ее до душевой. В фильме можно встретить и использование наездов. Этот прием используется, чтобы выделить важную деталь — например, гаснущую лампу, пятно на столе, человеческое лицо... Но главное, наезд камеры создает эффект подсматривания.

Тарковский нередко использует медленные, едва заметные наезды камеры на персонажей, создавая ощущение подглядывания или слежки за ними. Эти наезды есть в «Солярисе», в «Сталкере», например, в сценах отдыха и сна героев. Но по-настоящему камера выдает свое присутствие только тогда, когда она перестает следовать за персонажами. В первой сцене «Зеркала» камера свободно перемещается по дому, попеременно снимая то мать, то детей, то предметы внутри дома. Когда мать сообщает детям, что случился пожар, они вскакивают и убегают во двор. Но камера не следует за ними, она продолжает снимать стол и падающую с него керосиновую лампу. В сцене в Переделкине камера сначала показывает детей, а затем, когда они убегают, останавливает внимание на книге о Леонардо

да Винчи. Или в конце фильма камера снимает деревья, лес, разрушенный колодец... И если в первом, после титров, эпизоде камера приближается к сидящей на заборе героине, то в финальном кадре фильма она уходит от персонажей, прячась в глубине леса. Первый кадр, не считая пролога, начинается с езды камеры, а последний кадр заканчивается ее отъездом, что является своеобразной рамкой фильма.

Но кто же во всех этих эпизодах является наблюдателем? Чьими глазами смотрит камера, когда персонажи в кадре отсутствуют? И можно ли считать, что это взгляд Алексея, вспоминающего свое прошлое? Разумеется, нет. Когда в конце фильма камера возвращается в лес, ее нельзя соотнести со взглядом главного героя, ведь он умер (и одновременно воскрес, очутившись в пространстве безвременья), а время остановилось. Поэтому здесь камера вновь снимает с трансцендентной позиции по отношению к внешнему миру.

Выбор ракурса или «точки зрения» камеры зависит у Тарковского от основной темы всех его фильмов — двоemiрия, разделения на здешнее и потустороннее. Камера всегда снимает происходящее как будто из другого измерения, не принадлежащего эмпирическому миру. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. — М.: Подкова, Эксмо-Пресс, 2002. — 464 с.
2. Мишиарин А., Тарковский А. «Белый, белый день» (Режиссерский сценарий). — М.: Творческое объединение «Писателей и киноработников», Мосфильм, 1973. — 96 с.
3. Суркова О. Хроники Тарковского: «Зеркало». Часть 1 // Искусство кино, 2002, № 6. — С. 115–131. Часть 2 // Искусство кино, 2002, № 7. — С. 107–123.
4. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. — М.: Ленфильм, 1989. — 120 с.
5. Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. — Флоренция: Международный институт имени Андрея Тарковского, 2008. — 626 с.
6. Andrei Tarkovsky Interviews. Ed. by Gianvito J. — University Press of Mississippi, 2006. — 230 p.

REFERENCES

1. Andrei Tarkovsky. Archivy, dokumenty, vospominania [Andrei Tarkovsky. Archives, documents, memoirs]. — M.: Podkova, Eksmo-Press, 2002. — 464 p.
2. Misharin A., Tarkovsky A. «Bely, bely den» (Rezhissersky scenarii) [«White, white day» (Director's script)]. — M.: Tvorcheskoe obiedinenie «Pisatelei i kinorabotnikov», Mosfilm, 1973. — 96 p.
3. Surkova O. Chroniki Tarkovskogo: «Zerkalo». Chast 1 [Chronics of Tarkovsky: «Mirror». Part 1] // Iskusstvo kino, 2002, № 6. — P. 115–131. Chast 2 [Part 2] // Iskusstvo kino, 2002, № 7. — P. 107–123.
4. Tarkovsky A. Lekcii po kinorejissure [Lectures on film directing]. — M.: Lenfilm, 1989. — 120 p.
5. Tarkovsky A. Martirolog. Dnevniky 1970–1986 [The diaries. 1970–1986]. — Florence: Mejdunarodny institute imeni Andrey Tarkovskogo, 2008. — 626 p.
6. Andrei Tarkovsky Interviews. Ed. by Gianvito J. — University Press of Mississippi, 2006. — 230 p.

The Image of the Invisible Observer in Andrei Tarkovksy's "Mirror"

Stepan V. Fedotkin

Post-Graduate student, VGIK

UDC 778.5c(092)1

ABSTRACT: The author aims at the investigation of the point of view in Andrei Tarkovsky's *Mirror* and the process of creation of the author's image in the picture. Specifically enough the protagonist Alexey (also the narrator) scantily appears on the screen (we can twice see his body, but never his face). Camera always deceives the viewer — it seems subjective but actually it cannot be identified with the narrator's gaze and takes a certain external position. In order to show how it works, the distinction is derived from theory of literature between «narrated I» and «narrating I». Seemingly Alexey's subjective vision shots are in fact false-subjective due to the director's comprehension of subjectivity which he has tried to eliminate from his films. Tarkovsky often uses weird camera angles which cannot be identified with a certain person, but which are seen by some invisible observer as if from the otherworldly space. This hypothesis is corroborated by the analysis of the numerous direct looks to the camera in almost all Tarkovsky's films, which are not addressed to a certain person. The characters that look directly to the camera always see another space inaccessible for ordinary vision.

KEY WORDS: look into the camera, observer, point of view, voice-over, dual reality, camera movement