



Принцип зеркальности и способы манифестации трансцендентного в фильме А. Тарковского «Зеркало»

Л.Б. Ключева

доктор искусствоведения, доцент

УДК 778.05

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена исследованию режиссерской стратегии А. Тарковского в фильме «Зеркало», анализируемой в ракурсе реализации принципа зеркальности как структурообразующей основы текста. Структура фильма рассматривается как «фильм проекций». Основная задача статьи — выявление способов «отзеркаливания» и технологий создания зеркальных референций, порождающих уникальную структуру фильма.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

фильм проекций,
система
зеркальных
референций,
трансцендентный дискурс,
зеркальные
модификации

Фильм «Зеркало» как система зеркальных референций

«В отображениях отображаюсь» — этой фразой можно определить общую стратегию использования режиссером многочисленных механизмов, рождающих и множачих систему зеркальных референций фильма «Зеркало».

Представим себе человека, смотрящегося в некое мистическое водное зеркало. Вначале он видит свое отражение — свое лицо, его привычные очертания. Постепенно его видению открывается глубина и темнота мистического водоема. Он начинает смутно различать сменяющие друг друга зыбкие тени иных лиц и образов. И вот уже подвижные образы-фантомы вдруг начинают уплотняться, приобретая черты материальных существ, пока окончательно не утончится, не исчезнет верхний слой, отражающий лицо героя. Как только это произойдет — один из миров немедленно прекратит свое существование, поглощенный силой притяжения другого мира. Мир героя фильма Алексея (лента его жизни) свернется в точку, чтобы исчезнуть навсегда в потоке вырвавшегося наружу мира Зазеркалья.

Парадокс структуры фильма «Зеркало» — в совместимости разнонаправленного: все поступательное движение фильма оказывается изначально предопределено концом, движение вперед оборачивается движением вспять, а движение вспять — направлено к концу. И тогда весь фильм Тарковского преобразуется в структуру, реализующую феномен притяжения

смерти, черной точки, которая в определенный момент становится «черной дырой», всасывающей в себя героя и весь шлейф его жизни.

Здесь мы находим объяснение тому факту, что герой не имеет лица, по крайней мере, зритель его так и не увидит. Фильм начался из той точки «всматривания» в открывающуюся глубину, когда лица (то есть непосредственного, прямого физического отражения) уже почти не видно. Здесь есть разрыв. Мы видим разбросанные во времени картинки уже произошедших событий. И постепенно осознаем, что это и есть работа «внутреннего экрана памяти», выносящего на поверхность события внутреннего мира: воспоминания, рефлексии, внутренние созерцания, сновидения, медитации, визуализация. Привычная реальность лишается незыблемости, линейности, понятности, весомости и самодостаточной убедительности, чтобы окончательно исчезнуть в поглощающем Зазеркалье.

Персонаж без лица, или Текст как лицо

Одним из конструктивно значимых концептов фильма является воплощение принципа «героя без лица», создание такой драматургической ситуации, когда сущность героя, его лицо начинает отраженно отзеркаливаться в судьбах, характерах, поступках и переживаниях других персонажей, с которыми он сталкивается и взаимодействует. По сути, структура фильма есть не что иное как «зеркало для героя», где при желании можно увидеть не только плетение линий и узлов отдельных судеб, но и сложный орнамент, отражающий противоречивую сущность самого героя.

Организованная как уникальная система взаимоотражающих зеркал структура фильма моделирует не только образ главного героя в зеркале судеб других людей. Это зеркало высвечивает из своей глубины и фигуру автора фильма. Режиссер идентифицируется с персонажами фильма, прежде всего с Алексеем, главным героем картины. Порой мы начинаем воспринимать его как прямую авторскую проекцию, фильмического двойника. Этот двойник обладает способностью действовать в пространстве фильма подобно сновидческому двойнику, спроецированному в пространстве сновидения. Автор, однако, ни с кем не отождествляется до конца, он проступает как некий метафизический ландшафт за обликом своих героев и отражается в зеркале двойника, исследующего свою жизнь в зеркалах других людей, в зеркале собственной памяти. Если Алексея мы видим в зеркале событий жизни, проявленных в отражении других пер-

сонажей, то автор проецируется в зеркале героя и целостной структуры фильма (тройная проекция). Автор, визуализируя внутреннее пространство памяти Алексея, отраженно отзеркаливается в структуре текста. Отсюда, определенная исповедальность текста, значимость психоаналитического контекста. Это позволяет говорить об использовании приема «двойной авторской маски», где зеркало выступает как модель самопознания, а вспышки подсознания выплескивают на внутренний экран те или иные события, позволяя увидеть внутренние связи и причины этого взаимопересечения.

Стратегия фильма — это безостановочное движение сквозь сложнейшую референцию зеркальных отражений: прошлого, настоящего, будущего, культуры, любви, ошибок... Кроме того, структура фильма это еще и *зеркало для зрителя*.

Отсутствие лица у главного героя есть приглашение зрителя к сотворчеству, к индивидуализированной прорисовке контуров личности героя в процессе продуктивного восприятия. Это способ активизации зрительского воображения, понуждающий аудиторию к активной реконструкции не только тех или иных событий, но и человеческих отношений. Зритель движется сквозь фильм, выявляя проблемные зоны этих отношений, анализируя не только поведение и слова, но и содержание внутреннего мира героя в его многочисленных сложных манифестациях. Основная фигура и основная стратегия режиссера — «мена» пространств, отмыкание портала Зазеркалья и сворачивание реальности, поглощаемой Зазеркальем.

Фильм «Зеркало» это фильм проекций. Перефразируя Льва Выготского, можно сказать, что структура «Зеркала» — это «поистине, драма проекций», которая соткана из отзвуков, отблесков, отражений, сновидений и воспоминаний, без привычного сюжетного действия, но представленная как мозаика разбросанных фрагментов разбитого зеркала. Фактически, сюжет фильма есть собирание фрагментов в единый живой и ускользающий от жесткого определения образ.

В причудливом орнаменте зеркальных осколков отображается мир героя, вернее — проекция взаимодействующих между собой миров. В этой специфической структуре фильма заложена, словами Выготского, целая «философская система» с ее феноменами и ноуменами, целая «теория» мировосприятия, миропонимания, «вся лирика настроений созерцателя пьесы, вся «музыка трагедии»¹.

Фильм создает совершенно особые условия работы зрителя. Зритель имеет дело не с теми или иными событиями, но с отра-

¹ Выготский Л. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987. С. 267.

жением отражений бесчисленных зеркал. Зритель вглядывается в каждое зеркало, но не только для того, чтобы найти его фокус и затем войти в открывающееся Зазеркалье, но и для того, чтобы спроецировать эти множащиеся образы и впечатления в свое собственное внутреннее пространство.

В своей работе о Гамлете Выготский пишет об особой роли Тени отца в структуре трагедии: «Тень прямо не действует в пьесе. Она бездейственно господствует, доминирует над этой бездейственной пьесой»². Тень становится «корнем драмы» и ключевым механизмом ее движения.

² Выготский Л. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987. С. 267.

В структуре «Зеркала», как впрочем, и в трансцендентальном кино в целом, незримо присутствует Отец, Абсолют, Высшая Сила. С этой силой мы соотносим сферу трансцендентного. Эта сила движет и управляет мирами и судьбами людей. В зеркальной структуре фильма образ Отца, мерцающая в зеркальных проекциях, «бездейственно господствует» над всем строем кинопроизведения. С одной стороны, в нем реально присутствует тень отца, которого томительно ждут дети. С другой стороны — структура фильма манифестирует незримое присутствие Высшего начала, Отца, высшего порядка и высшей гармонии. Это незримое присутствие становится связующим звеном между мирами, их опосредующей средой, через которую потустороннее влияет на здешнее. Отблеск Отца — в отблесках событий, разыгранных на поверхности невидимого зеркала: на грани события — явления — действия и действующего лица. Этот отблеск входит в структуру фильма, принадлежит этой структуре, определяет ход действий как невидимое, потустороннее, соединяющее миры и предопределяющее течение событий.

Фильм выстраивает сложную систему внутренних зеркальных референций. Так, Игнат живет без отца, но связь между ними не оборвана. Игнат живет как бы в тени отца (Алексея), с которым поддерживает отношения и влияние которого на себе испытывает. В свою очередь, сам Алексей — невидимый в картине главный герой, центр повествования, проживает свою жизнь в тени своего отца, который лишь отрывчато появляется в его воспоминаниях, но, тем не менее, переживается как фокус устремлений персонажей (не только маленького Алексея, но и его сестры и их матери). И в этой иерархии проекций, переплетающихся между собой и формирующих пространство ожиданий и устремлений, — незримо главенствует отблеск непостижимого Отца, неотвратно влекущего к себе всех героев Андрея Тарковского.

Можно вслед за Выготским сказать, что драма «Зеркала» разыгрывается «до поднятия занавеса», ее завязка происходит много раньше. Отсутствие отца передает душе тоску утраты: «Один конец нити оборван, и это мгновенно отдается на ее другом конце. Есть непонятные вестники, говорящие глухо, но внятно душе; есть невидимые, но явно ощущаемые знаки; есть мистические нити, телесно и душевно связующие человека»³.

³ Выготский Л.
Психология искусства
М.: Педагогика, 1987.
С. 268.

Так, Маша проживает жизнь в бесконечном ожидании любимого, переходя от предчувствия к предчувствию. Она ждет и надеется, но внутри уже знает, что ее удел — скорбь. Пусть тайна не открыта, она заложена в ее сердце. Ночная сумеречная и зазеркальная часть ее души уже давно оплакивает утрату любви, пока дневное сознание еще продолжает надеяться и ждать. Отсюда — пронзительная тоска и тревога, из которой соткан образ матери Алексея.

Но одним из самых ярких эпизодов в фильме в контексте ожидания отца и одновременно внутренней устремленности к Высшему Идеалу является эпизод встречи детей (Алексея и его сестры) с отцом. Эпизод буквально озарен нездешним светом, размыкается на нездешнюю глубину и окрашивает своим звучанием весь фильм. Заявленный как реальное, пусть очень чаемое, событие, эпизод буквально «выламывается» из пространства физического, прорастая своими параметрами в метафизическое, сакральное, нуминозное. Здесь миры сливаются и время рвется. И нисходит необычайная глубина впечатлений, связанных с ощущением присутствия иного мира, непостижимого, таинственного и одновременно устрашающего, мира, к которому устремлено трансцендентальное кино. В структуре фильма ощутимый провал времени обнажает мистическую основу нашего бытия, открывая путь от психологии к философии, от физики — к метафизике. Словами Льва Выготского, — «два мира столкнулись, время вышло из пазов»⁴, такова энергетика этого события.

⁴ Там же. С. 169.

Герой фильма «Зеркало» Алексей в полном смысле оказывается на границе миров, отчего его душа становится жилищем мира нашего — с его заботами и иного мира, — у границы с которым предстоит его душа. По-настоящему, он уже не принадлежит до конца ни одному из них, но одновременно содержит в себе их особые качества. Его сердце, словами Л. Выготского, бьется на «пороге двойного бытия»⁵.

⁵ Там же. С. 270.

Структура фильма «Зеркало» ставит нас перед героем как перед завесой, скрывающей его лицо. Мы видим всё лишь в проекциях, о многом приходится догадываться, многое не дано

прямо. Разговоры — как бы на поверхности — скрывают глубину. Все напряжение — направлено внутрь. Все движение — изнутри. Осмысляя земное бытие, свои отношения с близкими, свои переживания и чувства, герой стоит вне этого мира, касаясь мира иного.

Суть и своеобразие героя — в его «бездействовании» и его невидимости. Это ключевой критерий для всей структуры фильма и наиболее проблемный с точки зрения зрительского понимания. В этом берет начало объяснение фабулы, структуры фильма в целом, где внешнее бездействие героя порождает безостановочное действие внутреннее, включая работу памяти, самоанализ, погруженность в мистические видения и сновидения. В этом — объяснение провалов времени, временных реверсий, интуитивных прозрений.

Тарковский, безусловно, — мистик. Человек, открытый невидимому, влекомый неведомой силой, он в своем творчестве всегда шел по краю, по лезвию границы между мирами... Коснувшись лестницы Якова, он уже не хочет и не может идти назад, предпочитая радостям этого мира томительное предбытие и устремленность к следующей ступени. Он выносит оттуда, из мистического «предбытия», неутолимую тоску по Высшему Началу и томительность ожидания чаемой встречи. И именно эти устремления и ожидания инспирируют все его творчество, проецируясь в каждый фильм. Все фильмы Тарковского излучают веру в присутствие в нашей реальности некоего Высшего начала, сокрытого, тайного изначального центра, куда стягиваются бесчисленные нити от каждой человеческой души. При этом, фильмы Тарковского отнюдь не ставят задачу создать на экране некую фантастическую вселенную или мир, полный чудес и волшебства. Его фильмы реальнее, чем сама реальность, ибо за каждым — бесценный личный опыт, запечатленный предельно точно в доступных для восприятия формах. Опыт — уникальный, бесценный и бесконечно значимый для тех, кто идет следом.

Для Тарковского главное заключается в том, что образ в кино «устремляется в бесконечность и ведет к Богу»⁶. Этот другой, горний мир не есть продукт воображения. Он не простигается где-то в невысказанном виртуальном пространстве. Он здесь и сейчас пронизывает наш мир, побуждая человеческую душу к поиску высшего начала. Миры сосуществуют, они пронизывают друг друга, но несводимы друг к другу. Миры неслиянны, хотя и неотрывны. Они как бы вложены один в другой, и время от времени горний мир проступает сквозь оболочку

⁶ Сальнский Д. Киногерменевтика Тарковского. М.: ПЦ Квадрига. 2009.

обыденного — видимого — мира навстречу пытливой душе. Эта соположенность миров, ощущение их вложенности, сопричастности есть основополагающий структурообразующий аспект фильмов Тарковского, отражающий мировоззренческий ракурс творчества режиссера.

Способы манифестации трансцендентного

В фильме «Зеркало» выявлены многочисленные языковые механизмы, используемые режиссером для манифестации трансцендентного:

- *значимое несоответствие, парадокс, стратегия «наращивания странностей», наращивания признаков ирреального как способ смещения в символическое пространство.* Та-



«Встреча с таинственной Незнакомкой»

ков эпизод с Незнакомкой. Текст моделирует парадоксальное «искривление» привычной картины мира, превращая нас в свидетелей мистической встречи Игната с таинственной Незнакомкой. Нематериальное объективируется и делается «реальным» (Незнакомка), реальное же искажается и делается неузнаваемым (необъяснимое и странное «очуждение» внука и бабушки).

Реальное и ирреальное меняются местами. Текст «отслаивает» сакральный пласт, обладающий всеми признаками физической плотности. Мистика «укореняется» в сюжетную ткань. Текст балансирует между реальностью и ирреальностью в процессе безостановочной игры, взаимодействия и взаимоналожения символических и асимболических кодов. Окружающий героев мир полон странностей, как если бы кто-то посылал им знаки, пользуясь для этого материалом самой природы (оживший куст в эпизоде «Знакомство»; ветер как живой таинственный флюид; при этом, статичность камеры лишь усиливает эффект загадочного одушевления);

- *значимая доминанта вертикального ракурса как структурообразующей вертикали: земля/небо, человеческое/Божественное. Вертикаль есть заданный вектор, определяющий семантическую сферу, в которой реализуется текст;*

- *последовательное развертывание семиотического потенциала понятия «зеркало» как метафоры двуемирья;*
- *зеркало как источник мистических переживаний, особого мистического опыта;*
- *игра с зеркальными отражениями, визуальная обманка, пластический мотив двойничества, мотив зеркала как источника призрачности, мнимости, магические свойства зеркала, позволяющие искривлять пространство и время, проецировать фантомные существа, ищущие «контакта» с нашим миром и его обитателями;*
- *стратегия наращивания мистицизма происходящего, «смыслового затемнения», смысловой непроницаемости;*
- *пластическая актуализация зазеркального мира, специфическая зеркальная драматургия: зеркальный «перехват» энергии движения, как сигнал высвобождения зазеркальных образов (камера переносит взгляд с движущейся героини на ее зеркальное отражение, как бы передавая отражению жизненную силу, материализуя его);*
- *использование семиотического потенциала зеркальных модификаций: нарушение аксиомы буквальности, синхронности, сопостранственности для создания эффекта полной актуализации Зазеркалья;*
- *«мена» реальностей, наступление Зазеркалья, переворачивание миров;*
- *последовательное наращивание символической плотности кадра языковыми средствами (эпизод «Видение»: падающая «неживая» вода как образ прорывающегося хаоса, драматургия светописи, особая «выбеленность», высветленность изображения, суггестия фонограммы);*

«Видение»



- *таинственная «порождающая» темнота кадра;*
- *анимирование вещей — предметы гипостазированы и обретают статус сущностей, мистических сил, по особому влияющих на человека;*
- *особая роль камеры как инструмента духовного видения. Камера*

омnipотентна, вездесуща. Она легко проникает границы, искривляя пространство и трансформируя время. Фантом обретает статус реального, в то время как реальность трансформируется в фантом;



«224к., 225к. Эффект «восьмерки»

- *визуализация идеи проникновения миров, фиксация необъяснимых мгновений сопряжения с вечностью как результат стратегических действий камеры. Мощная завораживающая сила кадров достигается сложной комбинацией языковых элементов — сюжетно немотивированными, но строго выверенными действиями камеры: а) «наездами», рождающими эффект выхода в иное мистическое пространство, актуализацию Зазеркалья; экспрессивными ракурсами, динамикой освещения; значимой сменой позиции камеры — создавая эффект «восьмерки» как «диалог миров» (кадры 224 и 225);*

- *символическая реализация вечной темы тоски по Высшему Идеалу, Абсолюту, Отцу. Использо-*

вание структуры, которую мы определим как Большую Синекдоху. Данная фигура есть способ проявления Невидимого сквозь видимое, когда «видимое» реально переживается нами как часть «существующего Невидимого», его эманация. Таков эпизод «Встреча с Отцом». Событие реализуется в двух планах одновременно — в реальном (как воспоминание Алексея) и метафизическом как чаемая встреча с Богоотцом. Второй план задается как интертекстуальная цитата через мотив личности Леонардо да Винчи и музыкальный ряд. Структура эпизода рождает ощущение проявления Скрытого в видимом, ощущение,



«Встреча с Отцом»

что в кадре мы видим лишь физическое отражение, «тень» События встречи с Отцом и буквально «проживаем» глубину и остроту нездешних чувств и ощущений. Особое значение имеет музыка, чьи звуки, заполняя пространство кадра, преобразуют видимое, открывая мистические духовные горизонты;

- *стратегия работы с пространством*; модели-

руя пространство, автор не только открывает пространственный мир взгляду воспринимающего, но одновременно создает ситуацию «утаения», неполноты, сокрытия, используя многочисленные механизмы «блокировки» зрения;

- *медитативность, гипнабельность структуры фильма*. Стремление превратить видение в созерцание — видеть то, чего не вижу, но что есть смысл видимого. Логика сверхдолгой длительности кадра — глаз художника словно выжидает, пока реальность не станет проявляться сама по себе. Медитативность как геометрический центр фильма. Мир предстает перед медитирующим в единстве смысла;

- *установка на максимальное расширение кванта длительности, медленное течение времени в кадре как выход в созерцательность*. Воплощение идеи репрезентативной эквивалентности, когда экранное время события приближается к реальной длительности самого события. Событие живет и развивается по своим собственным имманентным законам. Работа со временем как способ интуитивного «вчувствования» в событие, как способ «самораскрытия» вещи, способ, дающий возможность миру заговорить на своем собственном языке;

- *время как время состояний*. Установка на длительность кадра, которая может превышать физиологическую норму обычного восприятия — стратегия, работающая на смещение зрительского сознания, погружение в себя;

- *крупный план* — как способ космологизации человека, смотреть в лицо человека как в космос. Влияние иконы;

- *установка на кадры*, в которых отсутствует сюжетное событие и с точки зрения сюжета ничего не происходит.

Философия подобной структуры — это выявление движения жизни не в перемещении из одного места в другое, но в качественной трансформации самого места, его наполнения и становления;

- *символика окна, дверного проема как границы миров:* внутреннего и внешнего, мира нашего и иномира; энергетика проемов (камера подчеркнуто замедляет свое движение на этих границах, либо вовсе «зависает», тем самым сакрализуя открываемое пространство). Камера как врата, «ведущие к реальности»;

- *создание особой акустической атмосферы,* сигнализирующей смещение в символическое Зазеркалье;

- *механизмы «динамической статики».* В эпизоде «Алеша у зеркала», в пределах одного зафиксированного положения персонажа, осуществляется перемещение из одной реальности в другую, из сферы бытовой — в сферу мистического опыта. Сюда же можно отнести и кадры «Убиения петуха», когда мы наблюдаем не само физическое действие, но как бы некую проекцию метафизического последствия этого действия, запечатленную на лице героини;

- *последовательная актуализация идеи вложенности миров.*

Внутренняя динамика текста прописана в композиции фильма как «мена» статусов реальности: мистический зеркальный портал оказался открытым для наступления Зазеркалья. Ударное шоковое воздействие эпизода наступления Зазеркалья связано с тем, что факт «мены» реальностей мы осознаем, когда в приближающейся женской фигуре вместо Маши видим пожи-

лую женщину — фантом из Зазеркалья. Эта внезапная подмена на фоне узнаваемой «реальной» ситуации радикально трансформирует привычную картину мира.

Структура фильма, окончательно актуализировав Зазеркалье, одновременно выявила симметрию, вернув повествование в пространственно-временную точку начала фильма и как бы спроецировав «взгляд»

«Поглощающее
Зазеркалье»



из Зазеркалья. Путешествие в глубину памяти увлекло к невидимой границе поверхности Зеркала, откуда вдруг хлынул поток встречного движения. Два измерения сошлись на поверхности невидимой границы. «Реальное» и ирреальное смешалось, сплелось, проросло друг в друга. И также переплелись два уровня, два способа реализации «высказывания» — повествование и дискурс, реализуя «меню» миров. Энергичные шаги пожилой женщины — гости из зазеркального иномира — вызывают стремительное «сворачивание» нашего мира, как бы «расчищая» пространство для высвобожденного Зазеркалья. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский Л.С. Психология искусства. — М.: Педагогика, 1987. — 344 с.
2. Лотман Ю.М. Об искусстве. — СПб.: «Искусство — СПб», 1998. — 704 с.
3. Салынский Д.А. Киногерменевтика Тарковского. — М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009. — 573 с.
4. Tarkovsky Andrey. *Sculpting in Time*. — London. 1989.
5. Ямпольский М.Б. Видимый мир. — М.: НИИК; Центральный музей кино; Международная киношкола, 1993. — 216 с.

REFERENCES

1. Vygotsky L.C. *Psichologija iskusstva [Psychology of art]*. — M.: Pedagogika, 1987. — 344 p.
2. Lotman U.M. *Ob iskusstve [On Arts]*. — SPb: "Iskusstvo — SPB", 1998. — 704 p.
3. Salynskiy D.A. *Kinogermenevtica Tarkovskogo [Cinema hermeneutics of Tarkovsky]*. — M.: Produssorskiy centr "kvadriga", 2009. — 573 p.
4. Tarkovsky Andrey. *Sculpting in Time*. — London. 1989.
5. Jampolsky M.B. *Vidimiy mir [Visible World]*. — M.: NIIK; Centralniy muzey kino; Megdunarodnaja kinoshkola, 1993. — 216 p.

The Principle of Mirror Reflection and the Ways of Manifesting the Transcendent in Tarkovsky's *The Mirror*

Lyudmila B. Klyueva

Doctor in Arts, Associate Professor

UDC 778.05

ABSTRACT: This article is dedicated to investigation of the director's strategy of A. Tarkovsky in his film *The Mirror* from the point of view of the realization of the principle of mirror's reflections as the main in the structure of the picture. The structure of the picture in question is "the film of projection". The task of the author is to investigate the ways of realization of mirror's reflection, the technology of creating of mirror's references, providing the unique structure of the film.

One of the important principles of the film is that of "a hero without a face". Tarkovsky constructed the type of situations, in which the essence of the hero, his face appears from the mirror's reflections in life, fate, actions and characters of other people, who deal with the protagonist. We may say that the structure of the film is "the mirror for the hero". In that mirror we can see not only the lines and knots of some people's fates, but also the complicated pattern of contradicted essence of the character.

Arranged as a unique system of complicated mirror's reflections the structure of the film shapes not only the hero in the fate's mirrors of other people, but the mirror itself moves out of its depth the figure of the helmer. The filmmaker is identified with the characters of the film, especially with Alex, the main hero. But at the same time the author steers clear of all of them. He appears from the shoulders of his heroes like some metaphysic landscape. The author is reflected in the mirror of his twin, who tries to investigate one's own life in the mirrors of other people and in the mirror of his own memory. And while we can see Alex in the mirror of events reflected in the mirrors of other characters, the author is projected in the mirror of the main hero as well as the whole structure of the film. Through visualizing the inner space of Alex's memory he presents his own inner world in the structure of the film.

KEY WORDS: movie projections, system references of the mirror, transcendental discourse, mirrored modifications