مروری مختصر بر زندگی و آثار تارکوفسکی[1]

آندری آرسنیه‌ویچ تارکوفسکی در ۴آوریل ۱۹۳۲ در روستای «زاورایبه» در ناحیه‌ی ایوانووا، کنار رود ولگا، به دنیا آمد. این روستا امروز دیگر وجود ندارد. به زیر آب‌های سد عظیمی رفته که بر ولگا بسته‌اند. جنگلی، خانه‌های روستایی و مزارعی که تارکوفسکی در سال‌های کودکی می‌دید، اکنون همه زیر این آب‌هایند. تصاویری خیالی از آن‌ها در *آینه* و *نوستالگیا* آمده است. مادرش مایا ایوانووا ویشنیاکووا، زنی شیفته‌ی هنر و ادبیات بود، معلم راستین آندری که به او عشق به هنر و ادبیات را آموخت و سال‌ها بعد دلگرمش کرد تا به سینما روی آورد. مادر در دانشکده‌ی ادبیات مسکو درس خوانده بود و همانجا در واپسین سال‌های دهه‌ی ۱۹۲۰ با آرسنی الکساندرویچ تارکوفسکی آشنا شده بود، شاعری جوان که شیفته‌ی آثار سمبولیت‌های روس و به ویژه اشعار الکساندر بلوک بود. آرسنی تارکوفسکی هنوز زنده است، و از مشهورترین شاعران اتحاد شوروی محسوب می‌شود. آن دو با هم ازدواج کردند، آندری نخستین فرزند آن‌ها بود و یک سال و نیم پس از او دختری نیز متولد شد. در واپسین سال زندگی تارکوفسکی، روزنامه‌نگار لهستانی بولسلاو ادل‌هایت که او نیز در تبعید به سر می‌برد، از سینماگر پرسید: "پدرتان شاعر است و در فیلم‌های شما اشعاری از او را می‌توان شنید. در خانه‌ی پدری شما با کدام سنت ادبی آشنا شدید؟" تارکوفسکی پاسخ داد: "پدرم به ما کاری نداشت. زمانی که من سه سال داشتم، او ما را ترک کرد. شرایط زندگی ما دهشتبار بود. امروز هم من از خود می‌پرسم که چگونه مادرمان این شرایط زندگی و دشواری‌های مادی را تاب آورد. هنوز هم این نکته به چشم من رازی ناگشوده می‌آید. پس نمی‌توانم از میراثی خانوادگی سخن بگویم."

در *آینه* این خانواده و محیط زندگی آن را باز می‌یابیم: مادر، دو کودک، داچا و جنگل. در صحنه‌های رویا در *نوستالگیا*، لحظات بازگشت به روسیه‌ی سرد و خاک مرطوبش، باز آن‌ها را می‌بینیم: دو زن، یکی جوان و دیگری سالخورده، دو کودک، اسبی سفید، سگی، داچا، چمنزار، و همه پوشیده در مه. پدر غایب است و زنان دست‌ها را به سینه می‌فشارند. تارکوفسکی *نوستالگیا* را به خاطره‌ی مادرش تقدیم کرده و "خاطره" به آن سال‌های دور و دردبار باز می‌گردد. والتر بنیامین کشف کرده بود که کودک در آثار داستایفسکی نماد «کودکی مجروح ملت روس» است. کودکی مجروح تارکوفسکی در دهه‌ی ۱۹۳۰ گذشت. دهه‌ی آغاز ترور استالینی.

مادر و پدر تارکوفسکی به سال ۱۹۳۵ از یکدیگر جدا شدند. آندری با مادر، مادربزرگ و خواهرش در "زاورانیه" زندگی می‌کرد. به سال ۱۹۳۹ برای مدتی کوتاه به مسکو رفتند، اما با شروع جنگ، به روستای «پره دل کینو» کوچ کردند: "در سال‌های جنگ مادرم ما را به روستایی نزدیک مسکو برد. نویسندگان و هنرمندان بسیاری آنجا زندگی می‌کردند. ما خانه‌ی چوبی نیم‌ویرانی یافتیم، کتاب‌های بسیار در آن ریختیم، خاصه کتاب‌های هنری که از عکس بودند... ما کودکان از یاد رفته، از آن پس همواره لئوناردو داوینچی را چونان بخشی از خاطره کودکی خود به یاد می‌آوریم. زمانی که پدر با لباس نظامی به دیدار ما می‌آمد، شاهکارهای لئوناردو روشنگر حادثه بودند". خانه‌ای که تارکوفسکی از آن یاد کرده، بعدها بازسازی و بدل به مکان اصلی فیلم *آینه* شد. صحنه‌ی بازگشت پدر و نقاشی لئوناردو نیز در این فیلم آمده است.

پدر در جنگ یک پای خود را از دست داد، و نشان «ستاره‌ی سرخ» گرفت. مادر و بچه‌ها با فقر زندگی می‌کردند: "پدر که در جنگ بود. مادر ما را به روستا برد، گردش‌های روستایی برای او تا حدودی تحمیلی بود و برای من و خواهرکم بزرگترین لذت‌ها بود. می‌دیدیم که مادر با طبیعت یکی می‌شود". خانواده‌ی کوچک به سال ۱۹۴۳ به مسکو بازگشت. مادر به عنوان ویراستار کاری در یک نشریه‌ی ادبی پیدا کرد. دوستانی یافت (که یکی از آنان در *آینه* نقش مهمی یافت) و زندگیش با آنان کمی شادتر شد. آن‌ها در یک محله‌ی شلوغ و کارگرنشین مسکو خانه‌ای یافتند و این محله مکان فیلم *غلتک و ویولن* شد. (نخستین فیلم تارکوفسکی و یگانه اثر او که مکان حوادث آن شهری بزرگ است).

---

[1] «تارکوفسکی»، بابک احمدی، نشر فیلم، ۱۳۶۶

تارکوفسکی در سال‌های دبیرستان به مدرسه‌ی موسیقی و نقاشی هم می‌رفت. بارها گفته که بدون دانشی که در این سال‌ها (خاصه به یاری مادرش) کسب کرد، نمی‌توانست فیلم‌هایش را بیآفریند. به سال ۱۹۵۱ در مدرسه‌ی "پژوهش‌ها و زبان‌های شرقی" مسکو نام نوشت و به تحصیل زبان عربی پرداخت. اما در جریان یک مسابقه‌ی ورزشی مجروح شد، فاصله‌ای در تحصیل افتاد و بعد آن را یکسر رها کرد. به گروه پژوهشگران زمین‌شناسی در سیبری پیوست و یک سال در سیبری ماند. ایام کار زمین‌شناسی در استپ‌ها بی‌شک تأثیر زیادی به ادراک او از طبیعت و چشم‌اندازها داشت. خودش گفته: "نقاش نشدم و تأسفی هم از این بابت ندارم. اما یکی از بزرگترین اشتباهات زندگیم این بود که موسیقی را رها کردم. چرا که باور دارم، موسیقی کاملترین شکل بیان هنری است". و "زبان عربی را رها کردم و دانستم در پی چیز دیگری هستم ... یک سال به عنوان پژوهشگر زمین‌شناسی در سیبری کار کردم تا به سال ۱۹۵۲ وارد "انجمن دولتی سینما " V. G. I. K شدم و در کلاس میخاییل ایلیچ‌رم نامه نوشتم. فیلمی که به عنوان پایان‌نامه‌ی تحصیلی ساختم اهمیت زیادی پیش من دارد، چرا که در کار تهیه‌ی آن با ولادیمیر یوسوف فیلمبردار و ویاچسلاو اوچی‌نیکوف آهنگساز آشنا شدم و بعدها کار با آن‌ها را ادامه دادم". تارکوفسکی از چهار سال تحصیل خود در VGIK کمتر یاد کرده است. در کتابش *پیکرسازی در زمان* نوشته: "به یاد دارم نخستین فیلمی که در مدرسه دیدم ـ در جریان امتحان ورودی ـ *در اعماق* (۱۹۳۶) اثر ژان رنوار، براساس نمایشی از گورکی بود. فیلم در من احساسی ناشناخته و معمایی ایجاد کرد. حس چیزی پنهان، زیرزمینی و غیر طبیعی. ژان گابن به نقش په‌پل و لویی ژووه به نقش بارون ظاهر شده بودند... در مدرسه فیلمی با همکاری همکلاسم الکساندر گوردون ساختم که در حکم تمرینی بر فیلم پایان‌نامه‌ام بود. این فیلمی نسبتاً بلند بود که با امکانات مدرسه و استودیوهای تلویزیون تهیه شده بود. فیلم درباره‌ی چند کارگر حفاری بود که اسلحه‌ای آلمانی به جا مانده از سال‌های جنگ را می‌یابند". نام این فیلم *امروز مرخصی در کار نیست* (۱۹۵۹) است. این فیلم را خارج از اتحاد شوروی به نمایش نگذاشته‌اند و هیچ یک از ناقدین آثار تارکوفسکی آن را ندیده‌اند.

تارکوفسکی به تحصیل در مدارس سینمایی اعتقادی نداشت. هر چند خود او در VGIK که نخستین مدرسه‌ی سینمای جهان است (به سال ۱۹۱۹ پایه‌گذاری شد، به پیشنهاد آناتولی لوناچارسکی و حمایت لنین) و امکانات زیادی در دسترس دانشجویان قرار می‌دهد، تحصیل کرده است: "تجربه‌ی شخصی به من آموخت که تحصیل در مدارس سینمایی کسی را هنرمند نمی‌کند. برای کار هنری تنها آموزش فنون حرفه‌ای و روش‌ها بسنده نیست. راست گفته‌اند که برای درست نوشتن باید نخست قواعد دستور زبان را از یاد برد". تارکوفسکی در مدرسه‌ی سینمایی، با آندری میخاییلکوف کونچالوفسکی آشنا شد و به یاری او فیلمنامه‌ی *غلتک و ویولن* را نوشت که در حکم پایان‌نامه‌ی تحصیلی اوست، و چند سال بعد باز به یاری او فیلمنامه‌ی *آندری روبلف* را نوشت. استاد تارکوفسکی میخاییل رم از مشهورترین سینماگران شوروی است که به سال ۱۹۰۱ به دنیا آمده و چند سال شاگرد آیزنشتاین بوده است. نخستین فیلم او فیلم خاموش *تپلی* (۱۹۲۲) است، براساس داستانی از گی‌دومو پاسان. فیلم رم یکی از بهترین نمونه‌های اقتباس آثار ادبی به شمار می‌آید. ژرژ سادول آن را «مهمترین اثر سینمایی که از آثار گی‌دوموپاسان ساخته شده» خوانده و نوئل بورچ شهامت رم را در ساختن فیلمی که بسیاری از صحنه‌های آن در یک دلیجان می‌گذرد، و روش‌های ویژه‌ی او در استفاده از موقعیت دوربین، را ستوده است. تارکوفسکی هر چند که با نظرات سینمایی رم موافق نیست، اما همواره از او همچون یک استاد برجسته یاد کرده است: "میخاییل رم استادی یکه بود، می‌کوشید تا به ظهور شخصیت فردی هر یک از ما شاگردانش امکان دهد .... می‌خواست که ما به خویشتن اطمینان یابیم".

غلتک و ویولن (۱۹۶۰)

نخستین فیلم تارکوفسکی پایان‌نامه‌ی تحصیلی اوست، فیلمی رنگی که پنجاه و پنج دقیقه به طول می‌انجامد. داستان ساشا، پسرکی شش ساله است که در آغاز فیلم از بازی با بچه‌های کوچه سرباز می‌زند، چرا که باید به کلاس موسیقی برود. خارج از کلاس، دخترکی را می‌بیند که روی نیمکت نشسته است، می‌کوشد تا با خواندن نت‌ها با صدای بلند توجه او را به خود جلب کند. معلم او را به داخل کلاس می‌خواند

و سرزنش می‌کند. می‌گوید که او پسری است سر به هوا و بی حواس، ساشا به خانه باز می‌گردد، که آپارتمانی است در یک مجتمع مسکونی پرجمعیت. در حیاط کارگری را در حال تعمیر یک غلتک بخار می‌بیند. سخت به کار او علاقمند می‌شود. مرد او را کنار خود روی صندلی غلتک می‌نشاند، بچه‌ها او را حسادت نگاه می‌کنند. با تعمیرکار دوست می‌شود و نهار را با یکدیگر می‌خورند. ساشا قطعه‌ای با ویولن برای دوست تازه‌اش می‌نوازد. تصمیم می‌گیرند که با یکدیگر به تماشای فیلم *چاپایف* بروند. وعده‌ی ملاقات را جلوی گیشه‌ی بلیط فروشی سینما می‌گذارند. اما در لحظه‌ای که ساشا راهی سنیماست، ما در سر می‌رسد، می‌گوید که چند مهمان دعوت کرده و در نتیجه ساشا باید در خانه بماند. کنار در سینما دوست ساشا ایستاده است. دختر جوانی را می‌بیند و با او وارد سینما می‌شود. خانه است. چشم‌ها را بسته و در خیال می‌بیند که پشت فرمان غلتک نشسته و دوستش هم کنار اوست.

فیلم چند مایه‌ی مهم آثار بعدی تارکوفسکی را داراست: ظاهراً "ساشا تنها با مادرش زندگی می‌کند، رابطه‌ی او با کارگر جوان، چیزی از نیاز به حضور پدر را همراه دارد. رویابینی و خیال‌پردازی، باران و عشق به اشیاء، نمایش طبیعت بی‌جان و تنهایی کودک، همه مایه‌هایی از فیلم‌های بعدی تارکوفسکی هستند.

کودکی ایوان (۱۹۶۲)

یک سال پس از *غلتک و ویولن* تارکوفسکی نخستین فیلم بلند خود را براساس داستان کوتاهی از ولادیمیر بوگمؤلف (متولد ۱۹۲۴) به نام *ایوان* ساخت. فیلمنامه نوشته‌ی خود برگمولف و میخاییل پاپاوا بود. مشهور است که ساختن این فیلم را فیلمساز دیگری به نام آبالف آغاز کرده بود، اما از آنجا که قادر نبود آن را به پایان رساند، به پیشنهاد میخاییل رم، تارکوفسکی ادامه‌ی کار را پذیرفت و فیلم را تمام کرد. ویکتور دیومین نوشته که "تارکوفسکی تنها چهار صحنه‌ی رویا را به فیلم افزوده است".

اما با توجه به نوشته‌ی خود تارکوفسکی در مورد فیلم که نخست به سال ۱۹۶۷ در مجموعه‌ای به نام *پس از فیلمبرداری* در مسکو منتشر شده بود و سپس به صورت کاملتری در کتاب *پیکرسازی در زمان* آمد می‌بینیم که نقش تارکوفسکی در تهیه‌ی این فیلم به مراتب بیش از این بوده است. به هر رو نباید فراموش کنیم که این یگانه اثر تارکوفسکی است که خود او در نگارش فیلمنامه‌ی آن شرکت نداشته است. از آن پس، همواره او به یاری دیگران فیلمنامه و گفتگوهای فیلم‌هایش را نوشت، مگر در واپسین کارش *ایثار* که نگارش فیلمنامه‌ی آن صرفاً کار خود اوست و در این راه از کسی یاری نگرفت.

ایوان، قهرمان فیلم، پسرکی دوازده ساله است که نخست پدر و سپس مادرش به دست اشغالگران هیتلری کشته شده‌اند، و روستای آنان نیز به آتش کشیده شده است. ایوان تنها و پریشان است، و به چشم دیگران مجنون می‌آید. به پارتیزان‌ها می‌پیوندد و آماده پذیرش و انجام دشوارترین ماموریتهاست. آغاز فیلم، صحنه‌ای از خاطره‌ی ایوان، یادآور زندگی شادمانه‌ای است که با مادرش داشت. او را کنار چاه می‌بینیم. داچا از دور دیده می‌شود. مادر به داخل چاه خم شده و به اعماق آن می‌نگرد. از خاطره‌ی ایوان به دنیای عینی باز می‌گردیم. او در مسیر ماموریتی، در یک کلیسای ویران خوابیده است. دومین صحنه‌ی خاطرات او - با کابوس او - دیده می‌شود. ایوان در اعماق چاه است، مادرش به او می‌گوید که می‌توان تصویر ستاره‌ها را در اعماق چاه نیز دید هر چند که بیرون روز باشد. خاطره‌ای از کشته شدن مادر ایوان می‌آید. به «جهان واقعی» باز می‌گردیم. سرهنگ خولین فرمانده و دوست ایوان او را بیدار می‌کند. به او پیشنهاد می‌کند که در مدرسه‌ی نظام نامنویسی کند. ایوان نمی‌پذیرد. ستوان گالتسف به همراه ماشا پرستار جوان می‌آیند. سرهنگ خولین دلباخته‌ی ماشاست. آن‌ها در جنگل قدم می‌زنند، ایوان در کلیسا به تماشای شمایل‌های دیواری می‌پردازد. نوشته‌هایی را کشف می‌کند که روس‌ها پیش از اعدام خود، بر دیوارها نوشته‌اند. سومین صحنه‌ی خاطرات و رویاهای ایوان را می‌بینیم. ایوان در کامیونی که بار آن سیب است کنار دخترکی نشسته است. تابستان است. راننده کامیون بار سیب را در ساحل دریاچه خالی می‌کند، اسبی میان سیب‌ها راه می‌رود. به دنیای عینی باز می‌گردیم. خولین و

گالتسف، ایوان را به ماموریتی می‌فرستند. در نمای بعدی، چند سال جلوتر رفته‌ایم. سال ۱۹۴۵ در ویرانه‌های مرکز فرماندهی رایش سوم در برلین، روی زمین پرونده‌های سوخته و پاره ریخته‌اند. گالتسف خم می‌شود، پرونده‌ای را بر می‌دارد که عکس ایوان روی آن است و گزارشی درباره‌ی اعدام او در آن نوشته شده است. چهارمین صحنه‌ی رویاهای ایوان را می‌بینیم، با مادرش در ساحل دریاچه نشسته، دخترک را می‌بیند، به سوی او می‌دود، با هم در آب‌های ساحلی پیش می‌روند. شنا می‌کنند و دور می‌شوند. روزی زیباست و خورشید می‌درخشد.

کودکی ایوان برنده‌ی جایزه‌ی شیر طلایی جشنواره ونیز شد. این، یگانه فیلم تارکوفسکی بود که به گونه‌ای رسمی به جشنواره‌ای خارج از شوروی فرستاده می‌شد. تارکوفسکی این جایزه را به همراه والریو زورلینی دریافت کرد. فیلم زورلینی *گاهنامه‌ی خانوادگی* از نظر هیأت داوران هم ارز *کودکی ایوان* شناخته شده بود. نشریات چپ گرای ایتالیا (و از آن میان *یونیتا* ارگان حزب کمونیست) به فیلم تارکوفسکی انتقاد کردند و ژان پل سارتر در نامه‌ی مشهوری به آنان پاسخ داد و از فیلم دفاع کرد. سارتر هوشمندانه پیش‌بینی کرد که تارکوفسکی آینده درخشانی خواهد یافت. *کودکی ایوان* آشکارا سنت «قهرمان سازی» و «ستایش جنگ کبیر میهنی» را نفی کرده و سیمای ضد انسانی جنگ را به گونه‌ای برجسته نمایان ساخته است. در واقع با این فیلم جدال تارکوفسکی با دیوان سالاری شوروی آغاز شد. *کودکی ایوان* نمایشگر روحیه‌ی پژوهشگری جوان است که هنوز اسلوب ویژه‌ی کار خود را نیافته است، اما نشانه‌هایی از آن، دستکم به صورت آغازین، در آن یافتنی است. بسیاری از مایه‌های آثار بعدی تارکوفسکی را می‌توان در این فیلم بازیافت: شمایل‌ها و پرده‌های نقاشی، تأکید بر مشخصه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی فیلم‌های مستند، یادآوری طبیعت روسیه، باران، مادر، تنهایی، پیچیدگی ساختار روایی فیلم، در هم آمیختن جهان ذهن با دنیای عینی.

آندری روبلف (۱۹۶۶)

اگر از *آینه* بگذریم میان آثار تارکوفسکی، *آندری روبلف* بیش از همه مورد حمله‌ی ناقدین رسمی شوروی قرار گرفت و پخش آن در شوروی با دشواری روبرو شد. به عنوان فیلم رسمی، هرگز به جشنواره‌ای فرستاده نشد و عاقبت با حذف صحنه‌هایی در شوروی به نمایش درآمد. نگارش فیلمنامه‌ی آن (با همکاری کونچالوفسکی) از سال ۱۹۶۲ آغاز شد و در تابستان ۱۹۶۶ به پایان رسید. فیلمبرداری در پاییز و زمستان ۱۹۶۶ انجام شد، و تدوین فیلم در زمستان ۶۷ - ۱۹۶۶ به پایان رسید و از آن پس به مدت دو سال در توقیف باقی ماند. بهانه‌ی دستگاه دولتی سانسور این بود که فیلم هنوز ناتمام است! عاقبت دلالی فرانسوی (و روس تبار) به نام بوریس گورویچ فیلم را خرید و در سال ۱۹۶۹ در جشنواره‌ی کن به نمایش گذاشت. فیلم برنده‌ی جایزه‌ی ویژه‌ی ناقدان جشنواره شد و نویسندگان سرشناس نشریات معتبر سینمایی غرب از آن با احترام و ستایشی درخور یک شاهکار ماندگار سینما یاد کردند. دو سال بعد، در تابستان ۱۹۷۱، *آندری روبلف* پس از حذف چند صحنه در اتحاد شوروی به نمایش درآمد و حملات ناقدین دولتی به آن آغاز شد. آن‌ها نوشتند که در فیلم از فردگرایی، آزادی‌خواهی سرمایه‌دارانه، فرمالیسم و نخبه‌گرایی ستایش شده، تاریخ تحریف گشته و ... به راستی دشوار نیست که در بیان فیلم از زندگی مصیبت بار هنرمندی در روسیه‌ی سده‌ی پانزدهم، یعنی دوران هجوم تاتارها، سرنوشت هنرمند معاصر در چنگال رژیم‌های توتالیتر را باز یابیم.

تارکوفسکی در آغاز می‌خواست نام فیلم را *مصیبت آندری* بگذارد، مصیبت به معنای انجیلی آن که در عنوان چهار روایت اصلی و پذیرفته‌ی زندگی عیسی مسیح در عهد جدید آمده است. در فیلم نهایی، این عنوان در مورد پرده‌ی سوم و بخش نهایی پرده‌ی ششم (دو گفتگوی روبلف و تئوفانوس) به کار رفته است. در عین حال، تارکوفسکی بی شک با گزینش این نام گوشه‌ی چشمی هم به شاهکار کارل تئودور درایر یعنی *مصیبت ژنداری* داشت. آندری روبلف در ده بخش ساخته شده (یک پیش‌درآمد، هشت پرده و فصلی پایانی) این بخش‌ها فاصله‌ی میان سال‌های ۱۴۰۰ تا ۱۴۲۳ را در برمی گیرند.

فیلم با تصویری از یک ناقوس آغاز می‌شود. پیش درآمد فیلم در حکم استعاره‌ای برای تمام فیلم است و پرسش اصلی را مطرح می‌کند: چگونه از موانع مادی و احکام بازدارنده بگذریم و آزادانه پرواز کنیم؟ مردی با بالنی که خود ساخته در فضا شناور است. او «یه‌فیم» روستایی است که در مهلتی کوتاه پرواز و بعد سقوط می‌کند. پرده‌ی نخست «دلقک» آغاز می‌شود. به سال ۱۴۰۰، آندری روبلف و دو دوستش دانیل و کیریل، سه راهب شمایل‌نگار، از نمازخانه‌ی زاگورسک راهی شهر ولادیمیر هستند. در میان راه توفانی شدید آنان را به انباری می‌کشاند. پس از توفان دلقکی معرکه گیر را در راه می‌بیند که ترانه‌های هرزه می‌خواند و دهقانان را می‌خنداند. سربازانی از راه می‌رسند، چنگ دلقک را می‌شکنند (نخستین ابزار آفریننده‌ی هنر که در فیلم نابود می‌شود) دلقک را تا حد مرگ کتک می‌زنند و در پی اسب‌های خویش روی زمین می‌کشند. این بی عدالتی را دلیلی نیست. تنها یکی از سربازان نعره می‌کشد: «دلقک را ابلیس آفریده است!» پرده دوم به نام «تئوفانوس یونانی» به سال ۱۴۰۵، اتفاق می‌افتد. کریل با استاد سالخورده‌ی شمایل‌نگار تئوفانوس یونانی گفتگو می‌کند. از او می‌خواهد که بنابه حکم کلیسا، دیوارهای معبدی قدیمی را شمایل‌نگاری کند، اما پیکی از راه می‌رسد و می‌گوید که رابط و واسطه‌ی میان کلیسا و تئوفانوس نه کیریل بل آندری روبلف است. کیریل که همواره از حسادت به روبلف در عذاب بود، رنجیده خاطر دیر را ترک می‌کند. پرده‌ی سوم «مصیبت به روایت آندری» گفتگوی میان روبلف و تئوفانوس به سال ۱۴۰۶ است. روبلف در این گفتگو به معصومیت نهادی انسان باور دارد و هنر را زاده‌ی این معصومیت می‌داند. اما تئوفانوس در آدمی تنها گناهکاری می‌بیند و بس. در جریان این گفتگو درک می‌کنیم که به گمان روبلف، زیبایی می‌تواند جهان را نجات دهد. پرده‌ی چهارم «جشن»، به سال ۱۴۰۸ روبلف را در گردشی شبانگاهی نشان می‌دهد که به روستایی می‌رسد که کافران در آن زندگی می‌کنند. آنان جشنی شادمانه به پا کرده‌اند. به ناگاه سوارانی به روستا هجوم می‌آورند. دختری برهنه روبلف را از مهلکه نجات می‌دهد و خود در آب‌های دریاچه از نظر دور می‌شود. پرده‌ی پنجم «داوری واپسین» به سال ۱۴۰۸ رخ می‌دهد. روبلف در شهر ولادیمیر، بر دیوارهای معبد، به ترسیم شمایل «داوری واپسین» مشغول است. او انجام کار خود را چونان تعهدی دینی پذیرفته است. دوستی از راه می‌رسد با خبرهایی وحشت‌آور. سواران امیر، انبوهی از شمایل نگاران را کور کرده‌اند، چرا که آنان مناسبتی پنهانی با رقیب امیر داشتند. رولف در بحران خشم رنگ به دیوارها و شمایل‌ها می‌پاشد. از کلیسا بیرون می‌آید و به میان مزارع ذرت می‌رود. از همراهش می‌خواهد که برای او آیاتی از کتاب مقدس را بخواند. او هم آیه‌هایی از رساله‌ی پولس رسول به قرنتیان را می‌خواند که ستایش از عشق هستند. روبلف می‌گوید که محبت گوهر انسان است و آدمی هر چند نابینا در پی آن می‌رود. او هنوز به صحت حکم خویش در برابر عقاید تئوفانوس باور دارد. در پرده‌ی ششم «تهاجم»، به سال ۱۴۰۸، تمامی شر سر بلند می‌کند. برادر امیر از سر حسد به او خیانت می‌کند و دروازه‌های شهر ولادیمیر را به روی تاتارهای مهاجم می‌گشاید. آنان شهر را غارت می‌کنند، نمازخانه‌ی بزرگ را به آتش می‌کنند و بسیاری از یاران روبلف را به قتل می‌رسانند. روبلف یکی از مهاجمین را به قتل می‌رساند، چرا که می‌خواست به دختری تجاوز کند. دخترک کرولال است و پناهی جز روبلف ندارد. در پایان این پرده روح تئوفانوس در پندار روبلف حاضر می‌شود و بخش «مصیبت به روایت آندری» ادامه می‌یابد. آندری از مصیبت‌هایی که دیده و حس گناه خویش از کشتن سربازی مهاجم و از تنهایی جانگاه خود یاد می‌کند. می‌گوید که دیگر خاموش خواهد شد، نه کلامی سخن خواهد گفت و نه شمایلی خواهد کشید. سکوت پانزده ساله او آغاز می‌شود. تصویری از بقایای نقاشی‌های مقدس کلیسا در برفی که آرام می‌بارد دیده می‌شود. وقایع پرده‌ی هفتم «سکوت» به سال ۱۴۱۲ رخ می‌دهند. روبلف به صومعه‌ی آندرونیکف بازگشته است. همچنان مهر سکوت بر لب دارد. دخترک لال همراه اوست. اما روزی با تاتاری می‌گریزد. کیریل به دیدار روبلف می‌آید. حسادت قدیم خویش نسبت به او را اعتراف می‌کند و می‌کوشد تا او را به سخن آورد. آندری پاسخ نمی‌دهد، می‌داند که «زندگی در گناه آفریننده نیست». پرده هشتم «ناقوس» به سال ۱۴۲۳ رخ می‌دهد. روبلف همچنان خاموش زندگی می‌کند. مردی سالخورده و تنهاست. طاعون قربانیان بسیار گرفته است. در یک کارگاه فلزکاری نوجوانی به نام بوریس را می‌بینیم، پدرش استاد کارگاه و دیگر افراد خانواده‌اش از طاعون مرده‌اند. سربازان به جستجوی استاد آهنگر می‌آیند. چرا که او راز یافتن ناقوسی عظیم را که در دل خاک پنهان است می‌دانست. اکنون او مرده است. اما بوریس می‌گوید که پدرش در لحظه‌ی مرگ او را از آن راز با خبر کرده است. همراه سربازان

به کنار معبدی در حاشیه‌ی شهر می‌رود. امیر و درباریان نیز آنجایند. پسرک کارگاهی به پا می‌کند تا زمین را حفر کند. کار دشوار به کندی پیش می‌رود. همه اعتراض می‌کنند بوریس با ایمان می‌گوید «عاقبت ناقوس را خواهیم یافت». آندری روبلف از راه می‌رسد. بوریس عصبی و خسته از او می‌پرسد: «این چه نگاهی است؟ کلامت را از کف داده‌ای؟» اما گونه‌ای همدلی خاموش میان آندو ایجاد می‌شود. پسرک به او اعتراف می‌کند که پدرش رازی را به او فاش نکرده است، تنها او می‌داند که می‌تواند و باید ناقوس را در دل این خاک بیاید. کار پیش می‌رود. هر لحظه دشوارتر و بی ثمرتر می‌نماید. ناگاه ناقوس در دل خاک پیدا می‌شود. پیروزی هنر و ایمان. پسرک گریان به آغوش روبلف می‌افتد. روبلف پس از سال‌ها به سخن می‌آید: «با هم کار خواهیم کرد ... تو ناقوس را یافتی و من تثلیث را خواهم کشید». فصل پایانی فیلم آغاز می‌شود. فیلم ناگهان رنگی می‌شود، دوربین از فاصله‌ای نزدیک از شمایل تثلیث کار روبلف و چند شمایل دیگر او می‌گذرد. دوربین چندان به این شمایل‌ها نزدیک می‌شود که شاهکارهای روبلف به نقاشی‌های تجریدی همانند می‌شوند. فیلم دوباره سیاه و سفید می‌شود. باران می‌بارد. صدای ناقوس‌ها می‌آید. چند اسب زیر باران ایستاده‌اند.

در واقع با *آندری روبلف* ما به جهان تارکوفسکی پا می‌گذاریم. مایه‌های اصلی آثارش همه در این فیلم آمده‌اند و روش بیان ویژه‌ی او در خطوط کلی و اصلی خود آشکار می‌گردد. هر چند هنوز در پرسش‌هایی چون تدوین و تقطیع صحنه‌ها راه نهایی خود را نیافته است.

سولاریس (۱۹۷۲)

تارکوفسکی پس از *آندری روبلف* می‌خواست فیلمی با عنوان *در هم کوبیدن* بسازد: «درباره‌ی دوستی کودکی رها شده و تنها با سربازی» که آشکارا یادآور *غلتک و ویولن* است. طرح‌های دیگری هم در سر داشت، می‌خواست فیلمی بسازد به نام *فوریه در خیال* درباره‌ی «سرمایی که درون همه‌ی ماست» و فیلمنامه‌ی *ابله* را براساس داستان داستایفسکی می‌نوشت. در واقع ساختن *ابله* همواره آرزوی تارکوفسکی بود. اما از میان این طرح‌ها *سولاریس* (۱۹۷۲) بر اساس داستانی افسانه – علمی، نوشته‌ی استانسیلاو لم به مرحله عمل رسید. میان آثار تارکوفسکی *سولاریس* از همه کمتر درک شده است. پیترگرین در مقاله‌ای به مناسبت مرگ تارکوفسکی نوشته: "*سولاریس* کمتر از سایر آثار تارکوفسکی انتظار ما را برآورده می‌کند و خود او از آن کمتر از دیگر فیلم‌هایش راضی بود". و تونی میچل در مقاله‌ای درباره‌ی *نوستالگیا* حکم کرده که: "تارکوفسکی در *سولاریس* چندان موفق نبوده است". این گفته‌ها، اما، به هیچ رو درست نیستند. *سولاریس* به یک معنا دشوارترین اثر تارکوفسکی است و می‌توان تفاسیر و تعابیر زیادی بر آن یافت. راست این است که دیدگاه نهان روش Esoterist تارکوفسکی هیچ جا چون *سولاریس* معنا را چنین پنهان نداشته است. اما به عنوان یک اثر سینمایی، هیچ چیز از سایر آثار تارکوفسکی کم ندارد. فیلم به گونه‌ای غیر رسمی به جشنواره کن راه یافت و جایزه‌ی هیأت داوران را به خود اختصاص داد. نمایش آن در اتحاد شوروی با دشواری کمتری ـ نسبت به سایر فیلم‌های تارکوفسکی - روبرو شد. ناقدین دولتی نیز کمتر بدان تاختند. اما نسخه‌ی اصلی و کامل فیلم تنها به سال ۱۹۸۲ در خارج از اتحاد شوروی نمایش داده شد. این نسخه حدود دوازده دقیقه بیش از فیلمی که تا آن زمان در جهان پخش شده بود به طول می‌انجامد.

طرح داستانی فیلم با آنچه که در کتاب لم آمده تفاوت آشکاری دارد. فیلم از زمین آغاز می‌شود. کریس کلوین در خانه‌ی پدری خود، همراه پدر و عمه‌اش زندگی می‌کند. در نخستین تصویر او را می‌بینیم که کنار برکه‌ای ایستاده و به ژرفای آب و خزه‌ها خیره شده است. گرداگرد او طبیعت سرسبز گسترده است. بورتن همکار و دوست قدیمی او به دیدارش می‌آید و شرح می‌دهد که حادثه‌ای غریب در فضا رخ داده است. سطح سیاره سولاریس را اقیانوسی پوشانده که نشانه‌هایی مرموز و غیر طبیعی در ایستگاه فضایی که در آسمان سولاریس شناور است ایجاد می‌کند. بورتن در سفر خویش به مقصد این ایستگاه، در آسمان سولاریس، فشنر فضانوردی گمشده را با سیمای کودکی دیده که ابعاد بدن او بارها بزرگتر از اندازه معمول بودند. کودکی با چهار متر قد. گزارش بورتن با چند گزارش مشابه دیگر تأیید شده و اکنون پژوهش در مورد علت این رخدادها آغاز شده است. بورتن از کریس می‌خواهد که به ایستگاه فضایی سولاریس برود و در این پژوهش شرکت کند. کریس می پذیرد. خروج او از دنیای طبیعت و خانه با صحنه‌ای طولانی از رانندگی در شهری بزرگ از مقابل تونل‌ها و بر فراز پل‌های هوایی شاهراه‌ها

نمایش داده می‌شود. در نمای بعد کریس در داخل ایستگاه فضایی است. تلاش او برای یافتن گیباریان دوست نزدیکش و دو همکار او اسناوت و سارتوریوس، نخست، به جایی نمی‌رسد. نشانه‌هایی مرموز از حرکت زنی در راهروها می‌بیند. سپس یک کاست از پیام تلویزیونی گیباریان را می‌یابد. گیباریان در این گفتار خطاب به کریس، از ناتوانی در شناخت راز سولاریس و «سرچشمه‌های وحشت» یاد کرده و به تأکید می‌گوید که اگر کریس به حالتی همانند او دچار آید. نباید آن را با جنون همانند بپندارد. در جریان پیام گیباریان، زنی به او خدمت می‌کند. گیباریان چند بار یادآوری می‌کند که سولاریس با وجدان ما مناسبت یافته است و به اشاره از خودکشی خود یاد می‌کند. کریس باز به دنبال دو دانشمند می‌رود. احساس می‌کند که آن‌ها در اتاق‌های خود تنها نیستند. خاصه صدای زنی را از اتاق سارتوریوس می‌شنود. روان پریشی و درماندگی آن‌ها توجه کریس را جلب می‌کند. کریس به اتاق خود باز می‌گردد می‌خوابد و ناگهان احساس می‌کند که تنها نیست. زنی کنار اوست، یکسر همانند هاری همسرش که ده سال پیش به دلیل اختلاف با کریس خودکشی کرده است. حضور این زن، یادآور گناه کریس و مایه‌ی آزار اوست. زن با او سخن می‌گوید، اما اشاره‌ای به هاری نمی‌کند. زن عکس هاری را در کیف کریس می‌یابد و از او درباره‌ی هویت صاحب عکس می‌پرسد. سپس در آینه به تصویر خود خیره می‌شود. کریس هنوز به راز حضور زن پی نبرده است. راست این است که اقیانوس اندیشمند سولاریس، موجودی زنده است که هیچگونه ارتباطی با دنیای خارج و افراد برقرار نمی‌کند، تنها می‌تواند به کسانی که در خاطره‌ی فضانوردان سفینه زنده‌اند، موجودیت مادی بخشد. کریس بی خبر از این راز می‌کوشد تا هاری را از میان بردارد. او را سوار سفینه‌ای کوچک می‌کند و به دروغ می‌گوید که خود به زودی به او خواهد پیوست. سفینه را به خارج از ایستگاه فضایی پرتاب می‌کند. آتش سفینه‌ی کوچک به او صدمه می‌زند. به اتاق خویش باز می‌گردد. اما هاری نیز پس از مدت کوتاهی باز می‌گردد و اشاره‌ای به نقشه‌ی کریس نمی‌کند. به نظر می‌رسد که چیزی به یاد ندارد. کریس حضور او را می‌پذیرد. یک بار، وقتی هاری خوابیده او را تنها می‌گذارد و به کتابخانه‌ی ایستگاه می‌رود. ناگهان صدای فریاد هاری را می‌شنود. او را می‌بیند که از میان در فلزی اتاق به راهرو پرتاب می‌شود. انگار که این در از کاغذ ساخته شده باشد، به سادگی پاره می‌شود. کریس هاری را به اتاق می‌برد، او را به هوش می‌آورد، زخم‌هایش را می‌بندد و پرستاریش می‌کند. دیگر به او دل بسته است و از عشق این موجود اثیری گریزی ندارد. عمر می‌گذرد. اما در ایستگاه زمان فاقد معناست. کریس گاه از پنجره‌ی ایستگاه فضایی به اقیانوس می‌نگرد. تصاویری از رنگ‌های انتزاعی در هم می‌شوند. با هاری به کتابخانه‌ی ایستگاه می‌روند، مهمان اسناوت هستند و تولد او را جشن می‌گیرند. سارتوریوس از حضور هاری ناخشنود است. اما کریس نمی‌تواند هاری را تنها بگذارد. یاد خودکشی همسرش او را ناگزیر می‌کند که هاری را همه جا با خود ببرد. میان مردان بحثی درباره مفهوم واقعیت در می‌گیرد. اسناوت و سارتوریوس می‌روند. می‌گویند که به دنبال آزمایش تاباندن اشعه‌ی ایکس به روی سولاریس برای چند لحظه در سفینه بی وزنی ایجاد خواهد شد. دوربین روی پرده *شبانان در زمستان* بروگل متوقف می‌شد و جزییات آن را نشان می‌دهد. همراه پرلودی از باخ، هاری و کریس در فضا شناورند. در آغوش یکدیگر، به سان دو پر، بی‌وزن، رها. در رویای کریس، مادرش حاضر می‌شود. تکیه به قاب پرده بروگل داده و از سلامتی کریس می‌پرسد. کریس نگران عشق خود به هاری است. اسناوت به او گفته که این عشق به موجودی «غیرواقعی» عاقبت فاجعه باری خواهد داشت. یک روز کریس از خواب بیدار می‌شود، می‌بیند که هاری در بستر نیست و خود او در جای همیشگی هاری خوابیده است. هاری رفته است، اما کریس را از بار عذاب وجدان رها کرده است. به زمین بازگشته‌ایم. کریس در باغ خانه‌ی پدری است. کنار پنجره‌ای می‌رود و به درون اتاقی خالی، می‌نگرد که از سقف آن آب همچون آبشار به پایین می‌ریزد. پدر کریس وارد اتاق می‌شود. آب به روی شانه‌های او می‌ریزد. اما پیرمرد اعتنایی به آن ندارد. کریس را می‌بیند. به سوی در می‌رود. و آن را می‌گشاید. کریس در برابر پدر زانو می‌زند و پاهای او را در آغوش می‌گیرد. دوربین آرام از آن‌ها دور می‌شود و به سوی بالا – آسمان - حرکت می‌کند. چندان از آن‌ها دور می‌شود که خانه دیگر نقطه‌ای بیش نیست. در میان ابرها همچنان بالا می‌رویم، در ادامه‌ی این نما - صحنه، از پشت ابرها همچنان مزرعه‌ی پدری کریس را می‌بینیم، دور می‌شویم و زمین یکسر به نقطه‌ای شبیه می‌شود. می‌بینیم که زمین همچون جزیره‌ای است در دل اقیانوس در دل سولاریس؟ در دل خاطره؟

آینه (۱۹۷۴)

آینه زیباترین حدیث نفس در تاریخ سینماست. در این فیلم تارکوفسکی کاری را به انجام رسانده که از پیش ناممکن به نظر می‌آمد، یعنی از سینما چنان ابزاری ساخته که مارسل پروست از ادبیات ساخته بود: راهی برای بیان خاطرات و مکاشفه‌ای از دردهای جان. در *آینه* برای نخستین بار سینمای شوروی از **من** سخن گفته است. این روایت گیرا و دردبار زندگی یک فرد است، فرد چنانکه هست و نه نماد ملتی یا طبقه‌ای اجتماعی. *آینه* که بی شک از دیدگاه تصویری زیباترین اثر تارکوفسکی به شمار می‌آید. در عین حال ساختار روایی پیچیده‌ای دارد که به موسیقی نزدیک می‌شود، چرا که سخت تجریدی است. تارکوفسکی *آینه* را در چهل سالگی ساخته و در آن «تمامی زندگی اندوهبارش را باز یافته، بی آنکه عاقبت دریابد، چگونه این کار ممکن شده». خود او در کتابش می‌نویسد که با ساختن این فیلم انگار باری را از دوش برداشته و با گونه‌ای شادی پنهان ناشدنی نقل می‌کند: "زنی از شهر گورکی به من نوشت: برای فیلم آینه از شما تشکر می‌کنم ... کودکی من همچون کودکی شما گذشت ... اتاق ما هم تاریک بود و چراغ روغنی ما هم خاموش می‌شد. من انتظار بازگشت مادرم را داشتم .... می‌دانید در آن سینمای تاریک من برای نخستین بار در زندگیم احساس کردم که تنها نبوده‌ام". و باز "کارگری از کارخانه‌ای در لنینگراد به من نوشت: من نمی‌توانم درباره‌ی *آینه* چیزی بنویسم، چرا که با آن زندگی کرده‌ام".

آینه به اعتباری تصویری ذهنی از دنیای *کودکی ایوان* است. این دو اثر در واقع قرینه‌ی یکدیگرند. در حالیکه در *کودکی ایوان* رویاهای قهرمان به یاری شناخت واقعیت وجودی او می‌آیند، در دومی زندگی آلیوشا/ ایگنات و زندگی ماریا/ ناتالیا به یاری شناخت دنیای ذهنی و رویاها و کابوس‌های آن‌ها می‌آیند. تارکوفسکی گفته: "خواستم آینه‌ای در برابر ماهیت هر چیز قرار دهم". و جایی دیگر این نکته را دقیق‌تر بیان کرده است: "سرنوشت دو نسل از راه برخورد واقعیت و خاطره طرح شده است: نسل پدرم که شعرهایش را در فیلم می‌شنویم و نسل من. خانه در فیلم بازسازی دقیق خانه‌ی ماست. می‌توان گفت که این فیلمی مستند است. فیلم‌های خبری جنگ، اشعار عاشقانه‌ی پدرم برای مادر، به چشم من اسنادی می‌آیند بیانگر قصه‌ی زندگیم. من گذشته را از راه نمایش خانه مرور کرده‌ام".

از همان آغاز، *آینه* در شوروی مورد شدیدترین حملات از سوی نشریات و ناقدین دولتی قرار گرفت فیلم را از آثار «رده سوم» شناختند. فیلم‌های رده‌ی سوم آثاری مبتذل هستند که در سینماهای کوچک حومه‌ی شهرها، آن هم تنها برای یک نوبت (یک هفته) به نمایش در می‌آیند. *آینه* در مسکو نمایش داده نشد. در سینمای کوچکی در حومه‌ی شهر لنینگراد به نام «کینوتآترمیر» به نمایش درآمد. نشریه‌ی Istkustvo Kino میزگردی در مورد فیلم تشکیل داد که در آن و.ای. با سکاکف رئیس کمیته‌ی دولتی سینمای شوروی اظهار نظر کرد: "هر چند *آینه* پرسش‌های اخلاقی جالبی را مطرح می‌کند، اما اثری است نخبه‌گرا و سینما بنا به ماهیت خود نمی‌تواند هنری نخبه‌گرا باشد. ن. سیزوف که رئیس *موسفیلم* بود (شغل گذشته‌ی او ریاست پلیس مسکو بود) و گریگوری چوخرای «فیلمساز دولتی» نیز مبنای نقد خود را بر سویه‌ی نخبه‌گرایانه‌ی فیلم گذاشتند. در حالیکه هر دو خود از اعضای حزب نخبه‌گرای کمونیست هستند. *آینه* البته به عنوان فیلم روسی از جانب اتحاد شوروی به جشنواره‌ای فرستاده نشد. همچون آندری روبلف از راه چند دلال فیلم، به بازار سینمایی کشورهای اروپایی راه پیدا کرد و در فوریه ۱۹۷۸ در چند سینمای پاریس به نمایش درآمد. درست دو سال بعد در لندن به روی پرده آمد و در این زمان شش سال از تهیه‌ی آن می‌گذشت. از ۱۹۷۹ روش دستگاه حکومتی نسبت به *آینه* دگرگون شد و فیلم را (به گفته‌ی خود تارکوفسکی) بارها در سینماهای شوروی نمایش دادند. اکنون تارکوفسکی، پس از مرگ، همزمان با اصلاحات نوین در شوروی «اعاده‌ی حیثیت» شده و در جشنواره‌ی بین‌المللی فیلم در مسکو (ژوئن ۱۹۸۷) تمامی آثار او را نمایش داده‌اند.

چهار رشته‌ی به هم پیوسته فیلم *آینه* را تشکیل می‌دهند:

۱) زندگی «راستین» الکسی (که بیشتر او را با نام خودمانی آلیوشا می‌شناسیم) مردی است چهل ساله و راوی فیلم. اما در تمام فیلم او را نمی‌بینیم تنها صدای او را می‌شنویم، که صدای اینوکنتی اسموکتونفسکی است. الکسی سخت بیمار است. با همسرش ناتالیا به توافق رسیده‌اند که از یکدیگر جدا شوند. آندو پسری دوازده ساله بنام ایگنات دارند. ۲) خاطرات آلکسی از کودکی که چونان تکه‌هایی پراکنده در فیلم می‌آید، این خاطرات دو دسته‌اند. دسته‌ی نخست متعلق به ۱۹۳۷ هستند، یعنی زمانی که آلیوشا پنج سال داشت و دو سال از جدایی پدر و مادرش می‌گذشت. دسته‌ی دوم به سال ۱۹۴۴ تعلق دارند، یعنی زمانی که آلیوشا دوازده سال داشت و جنگ جهانی هنوز به پایان نرسیده بود. محور اصلی خاطرات، رابطه‌ی آلیوشا با مادر اوست. مادر در واقع قهرمان فیلم است. مکان هر دو دسته‌ی خاطرات یک خانه‌ی روستایی چوبی (داچا) در روستای «پره‌دل‌کینو» است. ۳) رویاها و کابوس‌های آلکسی، که به درستی نمی‌دانیم الکسی در زمان دیدن این رویاها و کابوس‌ها، کودک است یا بزرگسال. مادر در این رویاها گاه به صورت زنی جوان – چنانکه در آن سال‌ها بود – ظاهر می‌شود و گاه به صورت زنی مسن، که در واقع چهره‌ی «امروزی» مادر تارکوفسکی است (و نقش او را در فیلم مادر تارکوفسکی ایفا می‌کند) این رویاها کابوس‌ها گاه به صورت فصلی کامل و گاه همچون واحد زودگذر تصویری وجود دارند. ۴) فیلم‌هایی کوتاه و مستند از جنگ و پیروزی شوروی، جنگ داخلی اسپانیا و سقوط مادرید، انقلاب فرهنگی چین و برخوردهای مرزی شوروی/ چین، نخستین انفجار اتمی هیروشیما و غیرو. در میان این چهار رشته‌ی اصلی نماهایی از خاطرات مادر و رویاها (و بیشتر کابوس‌های) ایگنات را نیز می‌توان یافت. گاه به گاه نیز شعری از آرسنی تارکوفسکی (پدر سینماگر) را با صدای خود او می‌شنویم. این فیلم در واقع زندگینامه‌ای است خود نوشته، و پیوندی منطقی – لزوماً– در میان صحنه‌های آن وجود ندارد. سرشار از اشارات تارکوفسکی به خاطرات تلخ زندگی اوست و در واقع تلاشی است برای شناخت حقیقت زندگی خود، دیگران و ملت روس.

پیش از عنوان‌بندی فیلم، پسرکی را می‌بینیم که تلویزیون را روشن می‌کند. برنامه‌ی تلویزیون درباره‌ی نوجوانی است تقریباً پانزده ساله که لکنت زبان شدیدی دارد و قادر به بیان مقصود خود نیست. نام او یوری است. زنی روانشناس، با استفاده از روش خواب مصنوعی او را قادر به بیان یک جمله‌ی درست می‌کند. یوری می‌گوید: "من می‌توانم حرف بزنم" عنوان‌بندی بر زمینه‌ی مشکی با پرلودی از باخ برای ارگ آغاز می‌شود و با تکرار نام *آینه* پایان می‌گیرد. در نخستین صحنه، مادر راوی «در آن سال‌های دور» روی نرده چوبی در آفتاب نشسته و به چمنزار می‌نگرد. او آرام سیگار می‌کشد. از دور مردی بیگانه نمایان می‌شود. صدای سوت گذر قطاری به گوش می‌رسد. بیگانه پیش می‌آید و راه خود را از مادر می‌پرسد. مادر آزرده خاطر تنهایی خویش را از کف داده است. اما بیگانه نسبت به بیزاری مادر بی‌اعتناست. او خود را یک پزشک معرفی می‌کنند. مردی خیال پرداز و گیج است و در گفتگویی کوتاه جدایی از طبیعت را سرچشمه‌ی تمامی مصیبت‌های آدمی معرفی می‌کند. پزشک، عاقبت می‌رود. بادی شدید دوبار از جانب او به سوی خانه و مادر میوزد. مادر وارد خانه می‌شود. همراه با شعری از آرسنی تارکوفسکی از پنجره به چشم انداز جنگل می‌نگرد و می‌گرید. انبار همسایه آتش می‌گیرد. بچه‌ها به سرعت به سوی در می‌دوند و از چارچوب به آتش سوزی می‌نگرند. نخستین کابوس آلیوشا را از خواب بیدار می‌کند. در کابوسی دیگر ما در میان اتاق ایستاده و موهایش را می‌شوید. به ناگاه دیوارها و سقف در حرکت آهسته فرو می‌ریزند، انگار سیلی عظیم و بنیان کن از فراز خانه می‌گذرد. در آینه دو چهره‌ی مادر در جوانی و پیری ظاهر می‌شود. در نمای بعد در زمان حاضر هستیم، در آپارتمان راوی. به دیوار اتاق، دیوارکوبی از فیلم *آندری روبلف* آویزان است. صدای راوی می‌آید که به وسیله‌ی تلفن با مادرش صحبت می‌کند. مادر به او اطلاع می‌دهد که لیزا پاولوونا، دوست دوران جوانیش، ساعت هفت صبح مرده است. راوی از مادر می‌پرسد که چه سالی از پدر جدا شده و مادر پاسخ می‌دهد: در ۱۹۳۵ کابوسی (یا خاطره‌ای) دیگر آغاز می‌شود. ماریا (مادر راوی) هراسان در زیر بارانی تند به چاپخانه می‌رسد. نمونه‌های چاپی را طلب می‌کند، ترس او دیگران را نیز به وحشت می‌اندازد. اگر ماریا «خطایی سیاسی» مرتکب شده باشد و در بازخوانی نمونه‌های مجله دقت نکرده باشد. فاجعه گریبانگیر همه خواهد شد. در میان هراس همگانی ماریا متن مشکوک را می‌خواند. درمی‌یابد که خطایی در کار نیست. همه آرام می‌گیرند. لیزا، او را به دلیل بی دقتی در کارهایش سرزنش می‌کند. مادر به راهرو می‌رود و دوش می‌گیرد، زیر آب‌ها می‌خندد ولی به سرعت خنده‌اش

به گریه بدل می‌شود. لیزا در راهرو سرآغاز دوزخ را می‌خواند: "در نیم راه زندگی خویشتن را در جنگلی تاریک یافتم ..." تصویری زودگذر از داچا که در آتش می‌سوزد. به زمان حاضر باز می‌گردیم. همسر راوی، ناتالیا، کنار آینه ایستاده و با او گفتگو می‌کند، موضوع صحبت آن‌ها مادر راوی است. صدای همسایه‌ها می‌آید. آن‌ها اسپانیایی هستند و در سال‌های جنگ داخلی اسپانیا به شوروی مهاجرت کرده‌اند. به آپارتمان آن‌ها می‌رویم. مادر خانواده به همسر راوی می‌گوید که ما روس نیستیم، اما به اسپانیا نیز نمی‌توانیم بازگردیم، تصویری از گاوبازی همراه با آواز اسپانیایی غمگینی می‌آید و بعد همپای ادامه‌ی آواز سلسله نماهایی از چند فیلم مستند درباره‌ی جنگ داخلی اسپانیا، سقوط مادرید، و جدایی کودکان از پدر و مادرها می‌آیند. تصویر دخترکی که با هراس به پیش رو می‌نگرد، ثابت می‌ماند و نمای بعدی مستندی است از پرواز یک خلبان روسی با بالن. به زمان حاضر باز می‌گردیم، ایگنات در خانه تنهاست. زنی مرموز را می‌بیند که در اتاق پذیرایی پشت میز نشسته، چای می‌نوشد و سیگار می‌کشد. زن از ایگنات می‌خواهد که برای او بخشی از نامه‌ای از پوشکین را بخواند. نامه درباره‌ی رسالت روسیه برای حفظ اروپا از هجوم بربرهاست. نمایی از کلاس درس نظامی در خاطره‌ی راوی. آسافیف پسرکی تنها و غمگین در کلاس احکام آموزگار را اجرا نمی‌کند. پدر و مادرش در محاصره لنینگراد کشته شده‌اند. پسرک نارنجکی مصنوعی را به زمین پرتاب می‌کند، آموزگار با هراس خود را روی آن می‌اندازد، لحظه‌ای از یاد برده که نارنجک واقعی نیست. پسرک را می‌بینیم که از تپه‌ای در برف‌ها بالا می‌رود، کنار درختی می‌ایستد و پرنده‌ای روی سر او می‌نشیند. مستندهایی از جنگ، سربازانی خسته، از رودخانه‌ی سیواش می‌گذرند، مستندهایی در پی می‌آیند از آزادی پراگ، جشن پیروزی در مسکو، انفجار نخستین بمب اتمی در هیروشیما، انقلاب فرهنگی چین، منازعات مرزی چین و شوروی. به زمان حاضر برمی‌گردیم. ناتالیا جلوی آینه ایستاده و با او درباره جدایی صحبت می‌کند. راوی از او می‌خواهد که ایگنات پس از جدایی با او بماند. اشاراتی به ازدواج مجدد زن می‌شود. از ایگنات می‌پرسند که او خود مایل است با پدر زندگی کند یا با مادر. ایگنات پاسخ نمی‌دهد. خاطره‌ای از بازگشت پدر از جبهه، بچه‌ها در آغوش او هستند، موسیقی باخ و تصویری چاپی از یک پرده‌ی لئوناردو همراه این صحنه‌اند. رویاهایی از زندگی در داچا، کابوس‌های آلیوشا، که مهمترین آن‌ها شکستن شیشه‌ای و پرواز پرنده‌ای است. در نمای بعد ناتالیا و آلیوشا را می‌بینیم که به خانه‌ی پزشک روستا می‌روند. پزشک در خانه نیست. ناتالیا گوشواره‌هایش به همسر پزشک می‌فروشد. ایگنات در اتاق کنار بخاری هیزمی تنهاست. خاطره‌ای از دخترک مو سرخی که ایگنات به او عاشق بود در پی می‌آید، همسر پزشک از مادر می‌خواهد که خروسی را بکشد، مادر با نفرت چنین می‌کند. کابوسی در پی می‌آید، مادر باردار، در میانه‌ی اتاق در فضا شناور است. خاطراتی از داچا، باد پرده‌ها را به داخل اتاق‌ها می‌راند، آلیوشای پنج ساله در آبگیری شنا می‌کند. آلیوشا در حیاط خانه مادرش را به صورت زنی سالخورده می‌یابد. به زمان حاضر باز می‌گردیم، راوی پرنده‌ای را در دست دارد، پزشک از وخامت حال او سخن دارد. راوی پرنده را رها می‌کند. واپسین فصل فیلم همچون واپسین خاطره و تصویر زندگی را وی آغاز می‌شود. مادر و پدر روی چمن‌ها دراز کشیده‌اند. پدر به شوخی از مادر می‌پرسد که: "پسر می‌خواهی یا دختر؟" مادر پاسخ نمی‌دهد. لبخندی می‌زند و به سرعت چشم‌هایش از اشک پر می‌شوند. موسیقی باخ آغاز می‌شود. دو کودک به همراه مادربزرگ خود در مزارع سرسبز و از میان درخت‌های جنگل غان می‌گذرند. پسرک از شادی فریاد می‌کشد. دوربین برای مدتی طولانی آن‌ها را از میان درخت‌های غان دنبال می‌کند. خورشید می‌درخشد.

استاکر (۱۹۷۹)

در پاییز ۱۹۷۶ تارکوفسکی نمایش *هملت* اثر شکسپیر را در تاتر دولتی مسکو کارگردانی کرد. از شدت حملات ناقدین دولتی و نشریات رسمی به فیلم *آینه* چندان دل آزرده شد که اعلام کرد دیگر فیلم نخواهد ساخت. اما زندگیش سینما بود. از آغاز ۱۹۷۷ به گونه‌ای همزمان چند فیلمنامه نوشت. *هوفمانیانا*، طرحی براساس زندگی هوفمان نویسنده و موسیقی‌دان رمانتیک آلمانی (که فیلمنامه‌ی کامل آن منتشر شده است) دو طرح از *ابله* داستایفسکی و *هملت* شکسپیر و عاقبت طرحی از یک داستان افسانه - علمی، نوشته‌ی دو برادر به نام‌های بوریس و آرکادی استروگاتسکی، که مشهورترین نویسندگان داستان‌های افسانه – علمی در شوروی هستند. داستان *گردش درکنار جاده* نام داشت که

به سال ۱۹۷۲ منتشر شده بود و تارکوفسکی نام قهرمان داستان *استاکر* را همچون عنوان فیلم پذیرفت. در زبان روسی واژه‌ای در برابر فعل انگلیسی To Stalk وجود ندار.د این فعل از اواخر سده شانزدهم در زبان انگلیسی به کار رفته است و دو معنای تقریبی آن به فارسی چندان رسا نیستند: ۱) آهسته، اما با گام‌های بلند به پیش رفتن ۲) خزیدن، همچون جانوری که کمین کرده باشد. بخش عمده‌ای از مواد فیلمبرداری شده‌ی *استاکر* در آزمایشگاه از میان رفت و تارکوفسکی آن‌ها را دوباره ساخت. فیلم البته به گونه‌ای رسمی به خارج از شوروی راه نیافت، اما شرکتی هلندی آن را خرید و برای نخستین بار در آمستردام و جشنواره روتردام به نمایش درآورد. فیلم سپس به جشنواره ونیز (۱۹۷۹) راه یافت. *استاکر* فیلم شگفت‌آوری است، تقریباً فاقد داستان است و کلام در آن کمتر از سایر آثار تارکوفسکی به کار رفته است. سه شخصیت فیلم به سفری مرموز رفته‌اند. فیلم فاقد هرگونه انگیزه‌ی هیجان‌آور، دو ساعت و سه ربع به طول می‌انجامد. با این همه فیلمی است سخت جذاب و تماشاگر را با آن پرسش اساسی و اخلاقی که در خود نهفته دارد، درگیر می‌کند.

در مرکز کشوری خیالی، در بخشی صنعتی، بر اثر دگرگونی جوی، قوانین فیزیکی دیگر کار نیستند. اشتیاق سفر به این «منطقه‌ی ممنوع» موجب مرگ بسیاری شده است. نیروهای نظامی بین‌المللی منطقه را محاصره کرده‌اند و از ورود بدان جلوگیری می‌کنند. بسیاری می‌پندارند که در این منطقه خانه‌ای قرار دارد که در یکی از اتاق‌های آن، آرزوهای راستین آدمی برآورده می‌شود. مردی به نام استاکر راه ورود پنهانی به منطقه‌ی ممنوع را می‌داند. یک بار به جرم ورود غیرقانونی به منطقه دستگیر و مدتی زندانی شده است. اکنون می‌خواهد دوباره به منطقه برود و در «اتاق آرزوها» شفای دختر افلیج خود را طلب کند. در این سفر او تنها نیست. نویسنده‌ای که احساس می‌کند، نیروی آفریننده‌ی ذهنی خود را از دست داده و تسلیم سلیقه‌ی همگان شده، و استادی فیزیکدان – تنها به سودای شناخت علمی این پدیده – با او همراهند. در آغاز فیلم این سه مسافر در یک میخانه‌ی دور افتاده وعده‌ی ملاقات دارند، سپس به راه می‌افتند، به یاری یک سواری کوچک از تعقیب نیروهای نظامی می‌گریزند، بر واگنی سر باز سوار می‌شوند و در مسیر خطوط راه آهن پیش می‌روند. عاقبت، خود را در منطقه می‌یابند. خانه در چشم انداز آنان پیدا می‌شود. منطقه سرسبز و پر از گیاه است، اما به سرزمینی هرز، همانند شده چرا که آشغال‌ها و ابزار زنگ‌زده‌ی قدیمی همه جا ریخته‌اند و نشانه‌های زوال و ویرانی آشکار است. نویسنده پیشنهاد استاکر را نمی‌پذیرد که باید از راه‌های پنهانی و پرپیچ و خمی به سوی خانه رفت که او خود با آن‌ها آشناست. نویسنده می‌گوید که به راه مستقیم به سوی خانه خواهد رفت. به راه می‌افتد، اما صدایی مرموز از درون خانه به او نهیب می‌زند که بازگردد. صدایی که یکسر به صدای خود او همانند است. او هراسان نزد دو همراه خود باز می‌گردد، سپس آنان سفری طولانی و دشوار را از میان زیرزمین‌های نمناک، سرداب‌های مخوف، انبارهایی پر از آب ادامه می‌دهند و هرگاه به سطح زمین می‌آیند، کنار آن‌ها یا آبشاری است با فواره‌ای از چشمه‌های جوشان. عاقبت زمانی که به خانه می‌رسند، استاد و استاکر به آن وارد می‌شوند، اما نویسنده با بیان این نکته که به معجزه اعتقادی ندارد، حاضر به ورود به خانه نمی‌شود. استاد نیز با منطق علمی خود بی اعتقاد به هر معجزه‌ای است. او حتی بمبی همراه آورده تا دریابد که آیا منفجر شدنی هست یا نه. استاکر، اما در پی ایمان است. می‌داند که خواست او نه در اتاق آرزوها بل در "دنیایی بهتر، آنجا که من ایمان یافته باشم"، برآورده خواهد شد. آن‌ها در اتاق آرزوها می‌نشینند و نویسنده نیز وارد می‌شود. اتاقی است ویران که دیوارهایش فرو ریخته‌اند. به ناگاه بارانی تند آغاز می‌شود. در نمای بعدی سه مرد باز در میخانه‌اند. همسر استاکر و دخترش اوستی‌تی او را به خانه باز می‌گردانند. استاکر از پا افتاده است و به همسرش می‌گوید که دیگر هرگز به منطقه‌ی ممنوع نخواهد رفت، چرا که دیگر هیچ کس ایمان ندارد. به خانه می‌رسند. استاکر سخت بیمار است. همسرش به او یاری می‌کند تا از اتاق خارج شود. اوستی‌تی پشت میز می‌نشیند. کتابی از اشعار تیوچف را در دست دارد. با نگاه لیوان، تنگ و ظرف روی میز را تکان می‌دهد. گویی نیرویی مرموز این اشیاء را به سوی او می‌کشند. دخترک گوش خود را روی میز می‌گذارد. از دور دست یا از ژرفای زمین صدای گذر قطاری می‌آید. در میان هیاهوی ناشی از برخورد آهن‌ها، می‌توان مایه‌هایی از آواز ستایش شادی از سمفونی نهم بتهوون و نیز بولرو اثر راول را تشخیص داد.

نوستالگیا (۱۹۸۳)

استاکر واپسین فیلمی بود که تارکوفسکی در اتحاد شوروی (در استونیا) ساخت و نیز واپسین فیلمی بود که او با آناتولی سولونیتسین، هنرپیشه‌ی محبوبش تهیه کرد. می‌خواست فیلم بعدی را به نام *سفر در ایتالیا* (نام فیلم البته بزرگداشت فیلم روبرتو روسلینی است) بسازد. فیلمی که حوادث آن در شوروی و ایتالیا می‌گذشت. اما در آغاز تهیه‌ی این فیلم که قرار بود با سرمایه‌ی مشترک «سوویت فیلم» و تلویزیون ایتالیا تهیه شود، تارکوفسکی از فشارهای سخت‌گیرانه‌ی دیوان سالاری شوروی و دخالت‌های ناروای مقامات غیر مسوول دولتی در کارش چندان به عذاب آمد که اعلام کرد که دیگر به شوروی بازنخواهد گشت. «سوویت فیلم» نیز قرارداد را یکجانبه فسخ کرد. تارکوفسکی در ایتالیا باقی ماند و ساختن فیلم را ادامه داد. دولت شوروی نیز اجازه‌ی خروج به خانواده او نداد. تارکوفسکی تنها در ایتالیا، فیلمی ساخت که به گونه‌ای شگفت‌انگیز درباره‌ی تنهایی شاعری روس در ایتالیاست، شاعر از یاد خاک میهن، خانه و خانواده‌ی خود، بیمار می‌شود. غم غربتی که چونان بیماری مرگ‌آوری او را فرسوده می‌کند و از پا می‌اندازد. تارکوفسکی عنوان فیلم را تغییر داد و نام *نوستالگیا* را برگزید. در پخش جهانی فیلم نیز این واژه‌ی روسی همچون عنوان فیلم باقی ماند. پیش از نمایش *نوستالگیا*، تلویزیون ایتالیا RAI فیلمی مستند به نام *زمان سفر* Tempo di Viagio نمایش داد که روشنگر شیوه کار تارکوفسکی و تونینو گوئرا بود و تلاش آن‌ها برای یافتن مکان مناسب فیلمبرداری را نشان می‌داد. عاقبت فیلم در ناحیه‌ای نزدیک "سی‌ینا" در توسکانی فیلمبرداری شد. این مکان به نظر تارکوفسکی و مشاور هنری او آندره آکریسانتی به روستاهای کوچک حومه‌ی مسکو همانند بود، با مه سحرگاهی، جویبارها، درخت‌ها و معماری ویژه‌ی یادآور «پره دل کینو» مکانی مناسب برای فیلمبرداری صحنه‌های «بازگشت به گذشته» محسوب می‌شد. *نوستالگیا* در جشنواره‌ی کن (۱۹۸۳) به نمایش درآمد و تارکوفسکی جایزه‌ی ویژه‌ی هیأت ناقدان را همراه با روبر برسون (برای فیلم *پول*) دریافت کرد. تارکوفسکی فیلم را یک داستان ساده‌ی عاشقانه نامیده است. اما آشکارا اینجا آندری و اوژینا در سایه‌ی عشق آندری به روسیه کمرنگ می‌شود. شاید در طرح نخست فیلم، عشق آن دو دارای اهمیت بیشتری بود، اما در فیلم نهایی آنچه برجسته است عشق مردی است به زادگاهش. در طرح نخست، یک استاد دانشگاه روسی به ایتالیا می‌رود تا با یک معمار ایتالیایی ملاقات کند که سال‌ها عقاید و روش کار او را به شاگردان خویش درس داده است. اما شخصیت مالیخولیایی معمار مرد روس را دگرگون می‌کند، می‌بیند که راه بازگشت به روسیه همچون راه دیگر یعنی اقامت در ایتالیا بر او بسته شده است. در این طرح نیز مرد روس دلباخته‌ی یک زن جوان ایتالیایی می‌شود. آشکارا بسیاری از مایه‌های این طرح در فیلمنامه‌ی نهایی *نوستالگیا* به کار رفته است.

آندری گورچاکف شاعر روس می‌خواهد متن اشعار اپرایی در مورد زندگی پاول سوسنوفسکی، موسیقی‌دان فراموش شده‌ی روس که در سده هجدهم می‌زیست بنویسد. برای این پژوهش، خاصه در مورد سال‌های اقامت سوسنوفسکی در ایتالیا، گورچاکف به ایتالیا می‌آید. سوسنوفسکی در دوران اقامت خود در ایتالیا گرفتار غم غربت و «بیماری دوری از روسیه» شده بود، و عاقبت پس از بازگشت به روسیه به می‌خوارگی پناه برد و خودکشی کرد. آندری بی آنکه خود بداند به راه او گام می‌نهد. در عنوان‌بندی فیلم خاطره‌ای دور از روسیه را می‌بینیم، مادر، همسر و دو فرزند آندری در چشم انداز تپه‌ای که به دریاچه ختم می‌شود. آرام گام بر می‌دارند و بعد می‌ایستند. از دور، سگی، اسبی سفید، و یک تلگرام دیده می‌شوند. یک آواز محلی روسی با زمزمه‌ی لالایی مادرانه، با سرآغاز رکوئیم وردی در هم می‌شوند. در هم می‌شوند نخستین تصویر فیلم چشم‌اندازی از تپه‌ها در مه است. یک سواری می‌رسد. اوژینا همکار و مترجم آندری گورچاکف از آن پیاده می‌شود و به سوی کلیسای «مونترکی» می‌رود. آندری نیز از سواری پیاده می‌شود. اما همراه او نمی‌رود. در کلیسا زنان نازا تندیسی از مریم مقدس را می‌آورند و ده‌ها گنجشک از سینه‌ی تندیس پرواز می‌کنند. عابدی درباره‌ی این مراسم به اوژینا توضیح می‌دهد، آندری بیرون از کلیسا در هوا پری می‌بیند. پر به زمین می‌افتد، آندری خم می‌شود تا آن را بردارد و چون سر بلند می‌کند خود را در روسیه می‌یابد. داچا را می‌بیند و آواز فرزندانش را می‌شنود. دخترش چوبی را پرتاب می‌کند و سگ او به دنبال آن می‌دود. در نمای بعد، در اتاق هتل، اوژینا برگردان ایتالیایی

شعرهای آرسنی تارکوفسکی را می‌خواند. آندری می‌گوید که اوژینا چیزی از روسیه نمی‌شناسد، و شعر را نیز نمی‌توان به زبانی دیگر ترجمه کرد. خاطره‌ی همسرش ماریا به یاد او می‌آید. به اتاق خویش می‌رود. روی بستر دراز می‌کشد و خاطره‌ی روسیه باز می‌گردد. در خیال او سگی از دستشویی خارج شده و کنار بستر او می‌نشیند. تصوری از همسرش ماریا و اوژینا که در آغوش یکدیگر می‌گریند در پی می‌آید. حضور اوژینا، آندری را از رویا بیرون می‌کشد، او به اتاق آندری آمده تا موهایش را خشک کند. تصویری از همسر باردار آندری که در بستر خوابیده در پی می‌آید. در نمای بعد با دومنیکو آشنا می‌شویم. او با سگ خود از کنار آندری و اوژینا می‌گذرد. آن‌ها در استخر مشهور آب معدنی «وینونی» هستند. چند زن و مرد در آب‌های استخر شنا می‌کنند. آن‌ها از دومنیکو بدگویی می‌کنند و می‌گویند که همسر و فرزندانش را هفت سال در خانه‌ی خود زندانی کرده بود، تا عاقبت پلیس آن‌ها را آزاد کرد. همگی معتقدند که دومنیکو دیوانه است. اما دومنیکو بی‌خویش شوریده‌ای است که باور دارد «جهان به پایان خود نزدیک شده است». و می‌کوشد تا دیگران را به این واقعیت و به بحران جامعه‌ی معاصر آگاه کند. آندری از اوژینا می‌خواهد تا او را با دومنیکو آشنا کند. دومنیکو اما، نمی‌پذیرد و می‌گوید که در زندگی او هیچ چیز جالبی وجود ندارد. آندری خود پیش می‌رود و به دومنیکو می‌گوید "من می‌دانم که تو چرا با خانواده‌ات چنان رفتاری داشتی". دومنیکو او را به خانه‌ی خود دعوت می‌کند. آندری با ورود به خانه‌ی دومنیکو می‌پندارد که چشم‌اندازی از تپه‌های روسیه از پنجره وارد اتاق شده است. خانه‌ی دومنیکو ویران است. از سقف آب باران می‌چکد، اشیاء کهنه و خاک گرفته‌اند. دومنیکو به آندری نان و شراب تعارف می‌کند. شمعی به او می‌دهد و می‌گوید که اگر این شمع را روشن کند، از استخر خالی آب گرم بگذراند و کنار مجسمه‌ی کاترین سی‌ینای قدیسه قرار دهد، جهان را نجات داده است. آندری می‌پرسد: "چرا من؟ " دومنیکو به جای پاسخ از او می‌پرسد "آیا فرزندی داری؟" در یک بازگشت به گذشته، خاطره‌ی دومنیکو از روز آزادی خانواده‌اش و پسرش را که از او می‌پرسد: "آیا این پایان جهان است؟ " می‌بینیم. آندری به هتل باز می‌گردد. اوژینا به او می‌گوید که دیگر تاب تحمل ادامه‌ی این رابطه را ندارد. اعتراف می‌کند که دلباخته‌ی اوست و از بی اعتنایی آندری گله می‌کند. آندری چیزی از حرف‌های او درک نمی‌کند. بی اعتناست و همین باعث می‌شود که اوژینا او را ترک کند. لحظه‌ای پیش از ترک هتل اوژینا نامه‌ای از پاول سوسنوفسکی را می‌خواند که در آن آهنگساز از غم غربت دوری از روسیه سخن گفته است. آندری دراز می‌کشد و در خاطره‌ی او به داچا باز می‌گردیم. در نمای بعد آندری مست در تالاب ایستاده است و به روسی و ایتالیایی با فرشته‌ای حرف می‌زند که‌زاده‌ی پندار اوست. آندری کنار آب دراز می‌کشد و بالای سر او کتاب اشعار آرسنی تارکوفسکی می‌سوزد. در کابوس، آندری خود را در کوچه‌ای می‌یابد، که کنار دیوارش کمدی قدیمی است و در آینه‌ی این کمد، به جای تصویر خود، چهره‌ی دومنیکو را می‌بیند. در را با هراس می‌بندد. در نمازخانه‌ی بزرگ ویرانی (به نام گالگانوی مقدس) صدای کاترین سی‌ینای قدیسه را می‌شنویم که از خداوند می‌پرسد: "چرا خود را از او پنهان کرده‌ای؟ " و خداوند پاسخ می‌دهد: "پنهان نیستم. او مرا نمی‌بیند." باز پری در هوا حرکت می‌کند. نمای بعد در رم هستیم. اوژینا به آندری تلفن می‌کند و به او اطلاع می‌دهد که دومنیکو همه روز در میدان «کاپی دولیو» ساعت‌ها سخنرانی می‌کند. آندری سخت بیمار است، اما تصمیم می‌گیرد که به روسیه بازنگردد و خواست دومنیکو را اجابت کند. دومنیکو را در میدان می‌بینیم. روی مجسمه‌ی مارکوس اورلیوس ایستاده و از «ضرورت یافتن لحظه‌ای که در آن بحران آغاز شد»، یاد می‌کند. شنوندگان او خاموش و بی حرکت، انگار مجسمه‌هایی، گرداگرد میدان ایستاده‌اند. دومنیکو سطلی بنزین می‌طلبد، آن را روی سر و تن خود می‌ریزد. دو بار می‌کوشد تا فندک را روشن کند. نمی‌تواند. بار سوم اما شعله روشن می‌شود و آتش او را می‌پوشاند. در گرامافونی صفحه‌ای کهنه، سرود ستایش شادی از سمفونی نهم بتهوون را می‌نوازد. سگ دومنیکو بی‌قراری می‌کند. دومنیکو روی زمین می‌افتد و می‌میرد. در نما – صحنه‌ی بعد، آندری نیز دو بار می‌کوشد تا شمعی را روشن کند و کنار مجسمه‌ی کاترین سی‌ینا قرار دهد. اما شمع در میان راه خاموش می‌شود. بار سوم، اما موفق می‌شود تا شمع روشن را از میان استخر خالی بگذراند، کنار مجسمه می‌رسد، شمع را آنجا می‌گذارد. می‌افتد و می‌میرد. عکسی از آندری که با سگ خود کنار آبگیری نشسته‌اند و داچا از دور دیده می‌شود. آهسته عقب می‌رود. می‌بینیم که خانه در پناه ستون‌های نمازخانه‌ی اعظم گالگانوی مقدس است. بارش برف آغاز می‌شود، ترانه‌ای روسی را باز می‌شنویم و تصویر ثابت در حالی محو می‌شود که واژه‌هایی ایتالیایی

آشکار شده‌اند: «به خاطره‌ی مادرم تقدیم می‌شود. آندری تارکوفسکی». «می‌پنداشتی آنجا در دلِ چشم‌اندازی خواهی بود، که به سان تصویری اینجا در پیش چشمانت گشوده می‌شد». (ریلکه)

"قهرمان این فیلم در واقع خود من هستم. گورچاکف هیجان‌ها، منش روانی و طبیعت مرا داراست. تصویر من است. پیشتر من هرگز فیلمی نساخته بودم که حالت فکریم را چنین خشن به تصویر کشد و دنیای درونیم را چنین ژرف بازگو کند. آنگاه که نتیجه‌ی کارم را دیدم احساس ناآرامی کردم، همچون دیدن خویشتن در آینه یا احساسی که در فرارفتن از نیت آغازین کار به ما دست می‌دهد". فیلم به مادر تارکوفسکی تقدیم شده است: "مادرم به من همه‌ی آن چیزها را بخشید که شاید ما دیگر نتوانیم به کودکانمان هدیه کنیم: قاطعیتی اخلاقی در رویارویی با خویشتن و دیگران".

ایثار و مرگ

پس از *نوستالگیا*، تارکوفسکی در ایتالیا اقامت گزید. سفری به فرانسه رفت و نیز در پاییز ۱۹۸۳ در "کاونت گاردن" لندن اپرای *بوریس گودونف* اثر مودست موسورسگی را به روی صحنه آورد. متن اشعار این اپرای مشهور از پوشکین است (با افزوده‌هایی از نیکلای کارامازین) و در آن به سادگی می‌توان پاره‌ای از مهمترین مایه‌های موردعلاقه‌ی تارکوفسکی را بازیافت. رهبری ارکستر و خوانندگان به عهده‌ی رهبر ایتالیایی کلودیو آبادو و طراحی صحنه‌ها و لباس‌ها از نیکلاس دوی‌گوبسکی بود. تارکوفسکی به عمد سویه‌ی سیاسی اپرا را برجسته کرد و نزاع میان حاکم سیاسی و محکومین را چونان پدیده‌ای همیشگی نشان داد. صحنه‌ی آخر اپرا بیش از سایر بخش‌ها به "تصویر سازی" و شگرد کار تارکوفسکی همانند است. بوریس گودونف مرده است. دیمیتری، مدعی سلطنت با هوادارانش به سوی مسکو پیش می‌رود، در جنگل کرومی نزدیک مسکو، روستاییان بر سر راه او گرد می‌آیند. مجنونی ولگرد گوشه‌ای ایستاده است. پیشتر او را در صحنه‌ی نخست از پرده چهارم اپرا نیز دیده بودیم. آنجا به بوریس گودونف پرخاش کرده و در برابر تقاضای او که "برای من دعا کن" پاسخ داده بود: "دعای دیوانه‌ای برای تزاری؟" هنگامی که روستاییان پشت سر دیمیتری می‌روند، ولگرد ترانه‌ای می‌خواند: "اندوه برای خلق روس است، خلق بینوا و گرسنه‌ی روس". صحنه، آرام تاریک می‌شود، برف می‌بارد، ولگرد به تماشاگران پشت می‌کند و آرام شالی که چهرمان را پوشانده از سر بر می‌دارد. پرده می‌افتد.

این یگانه کار تارکوفسکی در گستره اپراست. سپس او به طرح‌های قدیم خویش بازگشت، ابله، هملت و هوفمانیانا. در فیلمنامه‌ی هموفمانیانا تغییراتی داد و نخستین طرح *ایثار* (*جادوگر*) را کامل کرد. سال‌های دشواری بر او می‌گذشت. رژیم مستبد شوروی، اجازه‌ی خروج به همسر و پسر او نمی‌داد. در پی چند کنفرانس مطبوعاتی که تارکوفسکی در آن شرکت کرد به همسر او اجازه‌ی خروج دادند، اما پسرش را همچنان در شوروی نگه داشتند. تارکوفسکی با مهاجرین روس تماس زیادی نداشت، تنها تنی چند از هنرمندان تبعیدی را می‌دید. همسرش ناگزیر میان ایتالیا و شوروی پی درپی در سفر بود. همخوانی با شرایط نوین زندگی و کار برای تارکوفسکی آسان نبود. آشکارا می‌دید که اگر در شوروی نظارت دائمی دولت بر کار تهیه‌ی فیلم، کار آفریننده را محدود می‌کند، در غرب نظارت تهیه‌کنندگان سرمایه دار عامل بازدارنده است. در کتابش بارها به این نکته اشاره کرده و در گفتگو با ادل هایت اعلام کرده: "به گمانم آنچه که در آثار من موجب آزار مقامات دولتی شوروی می‌شوند نه عقایدی که ابراز می‌کنم، بل سویه‌ی هنری این آثار است، و این که هنوز چیزی به نام هنر وجود دارد. نیروی هنر آنان را به مخالفت بر می‌انگیزد و به نیروی عقاید... نیروی هنر تابع اراده‌ی آدم‌ها و یا نظامی خاص نیست... در غرب، اما آدم‌ها صد درصد ماترئالیست شده‌اند. موفقیت مالی بسنده است تا به زندگی آن‌ها معنا بخشد، اینجا سیاست، ایدئولوژی و پلورالیسم سویه‌ی معنوی زندگی را منکرند". به دشواری‌های زندگی تارکوفسکی، باید آن «بیماری نوستالگیا» را نیز افزود. آندری گورچاکف در فیلم تارکوفسکی می‌گفت: "هیچ کس درد یک روس را بیرون کشورش نمی‌شناسد".

در آغاز سال ۱۹۸۵ تارکوفسکی به پاریس رفت. آنجا در یک کنفرانس مطبوعاتی خواستار اجازه‌ی خروج پسر دوازده ساله‌اش توسط مقامات شوروی شد و پس از آن در فرانسه اقامت گزید. متن روسی و سپس برگردان‌های آلمانی و انگلیسی کتابش *پیکرسازی در زمان* به تدریج انتشار یافتند. تابستان در جزیره گوتلند (سوئد) فیلم *ایثار* را ساخت. پاییز عاقبت پسرش از شوروی به فرانسه آمد. بهار ۱۹۸۶ در جشنواره‌ی کن جایزه‌ی ویژه‌ی هیأت ناقدان به *ایثار* تعلق گرفت. تارکوفسکی نتوانست در مراسم اهدای جایزه شرکت کند. پسرش آندریوشا به جای پدر در این مراسم شرکت کرد و جایزه‌ی فیلمی را گرفت که به خود او تقدیم شده بود. دیگر زمزمه‌ی «بیماری تارکوفسکی» سویه‌ای مشخص یافت. سرطان ریه. از پایان تابستان *ایثار* به تدریج در کشورهای اروپا و امریکا نمایش داده شد. به چشم همگان وصیت نامه‌ی معنوی استادی بزرگ آمد. شب ۲۸ و ۲۹ دسامبر ۱۹۸۶ تارکوفسکی در یک بیمارستان پاریس درگذشت. سینماگر را چند روز بعد در گورستان روس‌ها در پاریس به خاک سپردند. در کلیسای الکساندر نوسکی مراسم مذهبی انجام شد. در گورستان که کنار کلیساست، همسر، پسر، و تنی چند از دوستان به بدرود آمده بودند. میان این جمع، پیرمردی سپید موی را می‌شد شناخت، روبر برسون بود. روزی یخ بسته، در اوج زمستانی که سرمایش مانند نداشت. میستی سلاو روستروپوویچ، مهاجر دیگر روس، با ساز جادویش، ویولونسل، قطعاتی از باخ را کنار مزار دوست نواخت.

تارکوفسکی پنجاه و چهار سال داشت. سه سال آخر را همچون گیاهی سپری کرده بود که دیگر ریشه در خاک خویش ندارد:

"دوستان خبر

جز رویای شما نیستم دیگر. "

مارینا تسه تایووا.