

Norbert P. Franz (Hrsg.)

Andrej Tarkovskij Klassiker – Классик – Classic – Classico

Beiträge zum Ersten Internationalen Tarkovskij-Symposium
an der Universität Potsdam

Band 2



Universitätsverlag Potsdam

Andrej Tarkovskij: Klassiker – Классик – Classic – Classico

Norbert P. Franz (Hrsg.)

Andrej Tarkovskij
Klassiker – Классик – Classic – Classico

Beiträge zum Ersten Internationalen Tarkovskij-Symposium
an der Universität Potsdam

Band 2

Universitätsverlag Potsdam

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar

Universitätsverlag Potsdam 2016
<http://verlag.ub.uni-potsdam.de/>

Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam
Tel.: +49 (0)331 977 2533 / Fax: -2292
E-Mail: verlag@uni-potsdam.de

Satz: Elena Averkina
Druck: SDL Digitaler Buchdruck
Das Manuskript ist urheberrechtlich geschützt.
Umschlagbild: Filmstill aus Andrej Tarkovskijs Film OFFRET

ISBN 978-3-86956-352-7

Zugleich online veröffentlicht auf dem Publikationsserver der
Universität Potsdam
URN <urn:nbn:de:kobv:517-opus4-90975>
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-90975>

Band 1 ist gedruckt und online im Universitätsverlag Potsdam erschienen:
ISBN 978-3-86956-351-0
URN <urn:nbn:de:kobv:517-opus4-83848>
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-83848>

Inhaltsverzeichnis

Band I

| | |
|----------------------|----|
| Vorwort | 9 |
| Zu diesem Buch | 10 |
| Filmographie | 21 |

VOM WERDEN UND SELBSTVERSTÄNDNIS DES KLASSIKERS

| | |
|--|-----|
| Norbert Franz | |
| Tarkovskijs Weg zum Klassiker | 25 |
| Марина Тарковская | |
| Биографические мотивы в фильмах Андрея Тарковского | 41 |
| Дмитрий Салынский | |
| Солярис как процесс | 49 |
| Natasha Synessios | |
| Andrei Tarkovsky – Self, World, Flesh | 65 |
| Eva Binder | |
| Werben für sich selbst. | |
| Tarkovskijs filmisches Selbstporträt TEMPO DI VIAGGIO | 85 |
| Ирина Градинари | |
| О новых истоках кино. Поэтический фильм Андрея Тарковского | 109 |
| Dan Gorenstein | |
| Wassertragen. Kontinuität als künstlerische Verantwortlichkeit | |
| bei Andrej Tarkovskij | 127 |

RELIGIÖSE UND PHILOSOPHISCHE ASPEKTE

| | |
|---|-----|
| Natascha Drubek | |
| Glocke und Ikone. Tarkovskijs Film ANDREJ RUBLEV | 153 |
| Hans-Joachim Schlegel (†) | |
| Der Zusammenhang des Authentisch-Realen und des Auratischen | 193 |

| | |
|---|-----|
| Elena Dulgheru | |
| A Conjunction of Mysteries. | |
| Tarkovsky's OFFRET and da Vinci's ADORAZIONE DEI MAGI | 201 |
| Cornelia Martyn | |
| Die „Russische Idee“ oder die Kunst als Manifestation der Gotteben- | |
| bildlichkeit des Menschen in Andrej Tarkovskijs Film STALKER | 215 |
| Jonathan Keir | |
| Through Christendom and Beyond. | |
| Andrei Tarkovsky and the Global Ethic Project | 237 |
| Robert Eford | |
| Beyond the Crystal-Image. | |
| Perception and Temporality in Tarkovsky's Early Films | 255 |
| Manuele Cecconello | |
| La forma del tempo. | |
| Tempo e temporalità nel cinema di Andrej Tarkovskij | 267 |
| Anna Rothkoegel | |
| Literarizität, Visualität und Freiheit. | |
| Zum Konzept der Erkenntnis bei Andrej A. Tarkovskij | 295 |

Band II

THEMEN UND MOTIVE, POETIK UND MEDIEN

| | |
|--|-----|
| Наталья Кононенко | |
| Звуковые метафоры культурных пространств | |
| в фильмах А. Тарковского и А. Сокурова | 323 |
| Roberto Calabretto | |
| „L'organico risuonare del mondo“. La musica secondo Andrej Tarkovskij | 339 |
| Michael Mayer | |
| Tarkovskijs Scham | 365 |
| Генрих Киршбаум | |
| Экфразы Андрея Тарковского и эстетика меланхолии | |
| в эпоху застоя | 377 |

| | |
|---|-----|
| Simonetta Salvestroni | |
| A Recurring Theme in Tarkovsky's Cinema. | |
| The Window as the Entrance to Another Dimension | 399 |
| Christian Zehnder | |
| Erneueres Gestern? Zum Verhältnis von | |
| Selbstopferung und Rückkehr bei Andrej Tarkovskij | 409 |
| | |
| ERBE BEI TARKOVSKIJ, TARKOVSKIJS ERBE | |
| Оксана Булгакова | |
| Блуждающие цитаты | 435 |
| Ekaterina Vassilieva | |
| Schwarz-Weiß als Gestaltungsprinzip in ANDREJ RUBLEV und | |
| DAS SIEBENTE SIEGEL. | |
| Eine Schachpartie zwischen Tarkovskij und Bergman | 451 |
| Vladimir Paperny | |
| Andrej Tarkovskij and Andrej Končalovskij. Lives, Films, Culture | 471 |
| Christine Engel | |
| Aleksej Balabanovs Dialog mit Andrej Tarkovskij | 487 |
| Heiko Christians | |
| Die Museumsbesucher. | |
| Annäherungen an das filmische Werk Konstantin Lopusanskijs | 505 |
| Tatjana Petzer | |
| „Vajanie iz vremena“. Essay zum Autorenfilmkonzept | |
| Andrej Tarkovskijs und Sergej Paradžanovs | 519 |
| Marina Pellanda | |
| Tarkovsky's legacy. Tarkovskian inspirations in contemporary cinema | 549 |
| Владислава Вардиц | |
| Андрей Тарковский и Ларс фон Триер. Сценарии конца света | 573 |
| Bibliographie | 587 |
| Index nominum | 673 |

Наталья Кононенко

Звуковые метафоры культурных пространств в фильмах А. Тарковского и А. Сокурова

На протяжении последних десятилетий XX века развитие информационных технологий постепенно сделало доступным практически весь звуковой генофонд планеты. Тиражирование, распространение локальных культурных практик явило для кинематографического освоения множество неизведанных звуковых миров. В результате взаимодействие культурных ареалов в рамках художественного пространства фильма стало одной из центральных тем кинематографического звукотворчества.

В этом смысле задаваемый А. Тарковским еще в конце 1970-х поиск преобразующего взаимодействия западной и восточной традиций, «слияние духа двух культур», выразившееся в технологической метафоре сочинения ««восточной» музыки, сделанной «западными» руками» (Петров 1996)¹, – идеи мастера, связанные с увлечением дзенской парадигмой и воплотившиеся в ряде знаменательных фонограмм Э. Артемьева, становятся исходной точкой размышления многих авторов.

Обратимся к истории возникновения ««восточной» музыки, сделанной «западными» руками».

В период постановки Сталкера (1979) Тарковского занимает вопрос возможности интеграции культур Востока и Запада. Весомое место в новом творческом методе занимает дзенская психология творчества, существование которой заключается в отключении механизма «понятийного» мышле-

1 Так Тарковский определяет задачу композитора Э. Артемьева. См. Петров 1996.

ния. Кроме того, режиссером, вероятно, усваивается и традиционно понимаемая как восточная идея отождествления музыки реальной (*musica instrumentalis*) и метафизической (*musica mundana*). Ведь согласно дальневосточным мистическим учениям звук является особым способом сотворения Вселенной. В итоге рождается электроакустическая композиция Э. Артемьева, где внутри созданного композитором звукового пространства сосуществуют типичная западноевропейская мелодия XIV века PULCHERRIMA ROSA («Прекрасная роза») и азербайджанский «грустный» мугам Баяты-Шираз.

Объединение западной и восточной составляющих выдвигалось Тарковским как главная звуко-музыкальная задача фильма. Соответственно, главной технической проблемой в создании композиции стало достижение высокой степени интеграции двух тембров. Возникшее в результате долгих поисков звуковое пространство явило собой оригинальный вариант воплощения идеи ансамблевости, близкий бытующему в индийской традиционной культуре. При этом традиционно-локальном способе музицирования *вина*, как правило, тянет один бесконечный звук, поверх которого разворачиваются воспроизводимые на *ситаре* музыкальные события.² Похожий эффект континуальности звучания был достигнут композитором при помощи электроакустического моделирования физического пространства такой оригинальной конфигурации, которая бы позволила слиться спектрам восточного (тар) и западного (блок-флейта) инструментов.³ В результате возник некий суммарный «образ» сплетающихся тембров, мелодическое интонирование заменилось темброинтонированием, при котором оригинальные мелодические источники значительно трансформировались, как бы «уйдя внутрь», перейдя на спектральный уровень звуковой материи (флейтовые звучания были промодулированы различными способами, тар – дан в пониженной скорости, с вкраплениями звуковых отражений).⁴

Драматургия чередования музыкальных фрагментов Зоны в Сталкере фиксирует постепенный процесс интеграции восточной и западной составляющих. Кульминацией становится трехминутный план проезда камеры над водной гладью и патинированными фактурами («следами» жизни некоей ушедшей цивилизации), моделирующий процесс дзенской

2 Типичное для индийского ансамблевого музицирования сочетание тембров *ситара* и *вины*, по словам Э. Артемьева, было сознательно взято за основу акустических поисков в данном эпизоде.

3 На Сталкере Э. Артемьев использовал уникальные для того времени особенности синтезатора Synthi-100 – его коммутационное поле, позволяющее вариабельно объединять тембры и получать таким способом качественно новые звучания.

4 Тем не менее, после всех видоизменений и трансформаций оригинальные темы флейты и тара продолжают узнаваться на слух. Это говорит о том, что цель трансформирования заключалась не в окончательном «стирании» различий между традициями, а, скорее, в достижении архетипической адекватности звучания воплощаемому типу мышления.

медитации на визуальном объекте. Именно на протяжении этого плана звуковой слой картины фиксирует достижение желаемой цели: западный материал обнаруживает способность к квази-восточному медитативно-концентрирующему воздействию. Такое объединение принципов, вероятно, и символизирует новый способ духовного самоосознания, столь востребованный, по мнению режиссера, в современной европейской культуре.

Идеи, возникшие в кинематографе Тарковского в 1970-е годы, в 1980–90-е все больше рифмуются с постклассической историософской парадигмой, ключевым моментом которой является осознание нелинейности исторического процесса и осмысление его с позиции индивидуального видения. Объединение одновременных историко-культурных феноменов внутри многослойного культурного пространства новой картины мира, формирование альтернативной исторической модели закономерно провоцируют полифоническую организацию звуковой дорожки фильма. При этом новое метакультурное слышание предполагает обособленное существование каждого из локальных акустических миров, исключая их трансформацию внутри сознания художника. Индивидуальная композиторская технология уступает место историко-культурному философствованию в звуках, технически воплощаемому в звукорежиссуре.

Но если Тарковский продолжает исследовать проблему в рамках постклассического осознания нравственного пути европейского индивидуума, в контексте сюжета эволюционного духовного роста и мучительного *преломления* сознания на границе миров (в момент онтологического сдвига, трансформации художественного Универсума), то в фильмах Сокурова эта же тема разрешается в рамках новой *постсубъективистской* эстетики, в контексте которой взаимоотношения разных культур не передают индивидуальное авторское слышание, музыкальные традиции становятся автономными элементами, *созвучающими* внутри глобального растворяющего контекста.

На примере стратегий двух представителей авторского кинематографа оказываются сопоставленными ключевые универсалии звукового формотворчества – процессуальность (в основе которой – динамика смены, «преодоления» одного звучания другим) и архитектурность (предполагающая единовременное осмысление элементов звукового пространства) – противопоставление, восходящее к ландшафтно обусловленной антиномии временных и пространственных, динамических и статических звуковых практик, и в пределе – к античной паре *musica humana* (музыка человеческой души) и *musica mundana* (музыка Космоса).

В творчестве обоих мастеров тема соотношения Востока и Запада не ограничивается чисто географическим измерением, но оказывается вписанной в проблему поиска универсальных онтологических начал, отвечает актуальным дихотомиям современного/архаического, цивилизованного/примитивного, искусственного/естественного. Оттого мифология *звучащего мира* оказывается направленной на реализацию *эдемической* идеи, связанной с ностальгией по утерянной бытийной и культурной целостности, «райскому началу времен», некогда названному М. Элиаде «онтологической ностальгией» (1994, 70). Не случайно в названии первой заграничной картины Тарковского фигурирует само понятие *ностальгии*, а в творчестве Сокурова одной из жанровых констант становится ностальгический жанр *элегии*.

Более того, можно говорить о ностальгической мифоморфности и самих художественных миров Тарковского и Сокурова. В случае обоих творческих биографий мы имеем дело с последовательно выстраиваемыми метатекстами – сериями кинокартин, объединяющихся особой мотивной монолитностью и структурной изоморфностью.

В условиях кинематографического жанра явление мифотворчества предполагает особый, близкий архаическому, способ трансляции картины мира. Один из классических признаков мифологического мироздания, по выражению Ольги Осадчей: взаимодействие разных уровней структуры «благодаря способности элементов к топологическому скольжению (на низыванию, подмене, свертыванию и развертыванию)» (Осадчая 2004, 23); *медиативный* механизм, заключающийся в преодолении противоположностей «не напрямую, а обходным маневром, путем последовательного логического ускользания от противоречий» (Осадчая 2004, 21). Такой тип выстраивания художественного целого предполагает мышление целостным организмом фильма как единым аудиовизуальным макрокосмом.

Звуковая составляющая этого макрокосма также конструируется как модель мироздания. Фильмы Тарковского и Сокурова отличаются наличием звуковых пространств особой конфигурации и семантической плотности. По-разному выстраивая взаимоотношения уровней внутри такого макрокосма, кинорежиссеры уподобляются авторам музыкальных метакомпозиций XX–XXI веков, создающим историко-культурные *акустические модели-мифы* (таковы индивидуальные музыкально-исторические концепции А. Шнитке, Л. Берио, В. Сильвестрова и др.).

В метафильме А. Тарковского мы наблюдаем эволюционирующую тенденцию к взаимопроницаемости звуковых слоев. Особая структура культурного Универсума складывается под влиянием различных источников, развивающих идею изоморфности уровней художественного целого. Это вос-

точная, трансценденталистская (Г. Торо)⁵, романтическая (Э. Т. А. Гофман)⁶, теософская (Р. Штайнер)⁷ традиции.

Идея интегративности на протяжении метафильма постепенно доводится мастером до уровня межэтнических обобщений. Через поиск единого звукового зерна выявляется общность структурных основ музыкальных высказываний разных национальных традиций и исторических типов творческого самовыражения человека. Культурное метапространство Тарковского включает в себя так называемую эпоху Нового времени: музыку барокко (И. С. Бах, Г. Перселл и Дж. Перголези), классицизма (Л. Бетховен) и романтизма (Дж. Верди, Р. Вагнер), а также самые разнообразные, как восточные, так и западные, архаические традиции – китайскую, японскую, русскую, шведскую, итальянскую.

В поздних картинах, в условиях звукорежиссерского оформления фонограммы без участия композитора, для сведения в единую структуру звуковых импульсов различного культурного происхождения режиссер применяет метод их полифонического наложения.

Так в OFFRET (1986 – «Жертвоприношении») самый яркий архаико-мифотворческий момент приходится на predetermined сюжетом временную точку, в которой происходит трансформация мира. Речь идет о ночной поездке Александра к Марии. И, как нередко бывает у Тарковского, это сновидческий эпизод. Точнее – самая концентрированная часть фильма-сновидения, после которой в сознании зрителя активно начинает работать музыкально-мифологический процесс «преодоления времени» посредством уничтожения его необратимости (Леви-Строс 1999, 1, 24) (драматургия заставляет *post factum* «прокручивать» события в поисках отправной точки сновидения, приписывая ее самым разным эпизодам фильма).

Здесь в общем мифотворческом горниле сплавляются две архаические традиции – шведские пастушеские голосовые зазывания (*locklåtar*) и японская дзенская флейтовая суггестия. Оба звуковых фрагмента, сплетающиеся в сновидческой сцене, по своему культурно-историческому предназначению стоят вне сферы чисто эстетического применения и тесно связаны

5 Тарковским подробно прорабатывается книга американского трансценденталиста Thoreau (Г. Торо) WALDEN; OR, LIFE IN THE WOODS («Уолден, или Жизнь в лесу»), в которой развиваются идеи архетипической изоморфности всего видимого мира структуре древесного листа и универсальной непрерывности акустического пространства.

6 Через Э. Т. А. Гофмана происходит впитывание романтической концепции резонирующих звуковых миров (в 1975 г. Тарковским был написан сценарий Гофманиана по мотивам биографии и сочинений писателя и композитора).

7 В период пребывания зимой 1984–1985 г. в антропософской клинике Тарковский разрабатывает идею кинематографической постановки о Р. Штайнере. Под влиянием теории немецкого философа-мистика в культурно-творческой концепции Тарковского явно возрастает уровень доверия органически-природному началу.

с областью сакрального. В первом случае звук является способом установления контакта с природными силами, во втором – служит объектом медитации, точкой слияния человеческого сознания со всем физическим миром. Обе традиции вводят в фильм Тарковского контексты их подлинного функционирования, так как представляют собой редкие записи с мест непосредственного бытования: шведский *GETLOCK VID MORGONLÖSNING* (буквально «зазывание коз на рассвете») в исполнении Tjugmyr Maria Larsson является записью с пастбища в районе Даларны и Харьедалена; японская пьеса *NEZASA NO SHIRAVE* («Интродукция в стиле Nezasa») представляет собой суйдзенскую медитацию монаха Watazumi Doso Roshi, записанную в японском монастыре.

Соприкосновение двух традиций возникает уже в результате особых свойств звуковой материи – тембровой трансформационности и неуловимости.

Вокальная техника шведских выкриков сформировалась вследствие вытеснения идентичной по функции локальной инструментальной традиции. В результате имитации звучания духового музыкального инструмента (лура или рога) особенностями *валльвисы* стали минимальная словесно-текстовая основа (варьируемая в зависимости от кличек животных) и прием быстрой смены характера интонирования. Стиль же игры на традиционной бамбуковой флейте восходит к дзенскому архетипу позывания колокольчика блаженного Пуко⁸ и также предполагает тембровую вариабельность и многослойность, объединение шумовых и собственно музыкальных (в привычном понимании) структур. Здесь равнозначны и взаимонеразличимы микроизмерение неуловимой спектральной жизни одного тона и макроизмерение, охватывающее весь слышимый человеческим ухом диапазон звучаний (и то, и другое воспринимается на слух вариабельно, в виде различных призвуков, шорохов, шелестов).

Использование Тарковским звуковой медитации Watazumi еще более усиливает этот аспект: звучание флейты мастера отличается уникальными тембровыми конфигурациями, что связано с особой техникой дыхания и самим процессом конструирования инструмента (Watazumi не подвергает свои *сякухати* искусственной обработке, чтобы не нарушить живой связи с природой и мирозданием).

Таким образом, важным оказывается использование именно аутентичных в тембровом отношении звучаний.

Возвращаясь к сопоставлению двух архаических традиций, заметим еще один важный объединяющий их принцип – вариантное нанизывание попевок-зерен, каждое из которых уже несет в себе смысловую сакральную структуру. В пастушьих выкриках – это оппозиция, сопоставляющая

8 См. об этом: Sanford (1977, 416) и Есипова (2001, 161).

напевный крик-обращение в низком грудном регистре и импровизационное скольжение – в верхнем «головном» (резкий перепад внутри диапазона человеческого голоса здесь знаменует проникновение в пограничные человеческого сознанию сферы). В пьесах для сякухати звуковое зерно, как правило, выполняет направляющую для сознания медитирующего сякухатиста функцию. Его развитие строится как процесс звуковой самоорганизации. Основой этого процесса обычно становится ритмическое диминуирование (сокращение), создающее у сякухатиста ощущение гармонизации ментального и физического состояний.

Суммирование таких архаических способов воздействия на сознание и мир оказывается индивидуальным мифотворческим процессом, объединяющим «западную» фазу расширения границ человеческого сознания и «восточную» – нацеленную уже на сам процесс трансформирования мира.

Аудиовизуальная структура сна Александра также отвечает подобной бинарности. Идея двойственности пронизывает сон на тематическом уровне – Александру снятся и перетекают друг в друга Мария и Аделаида, на синтаксическом же она воплощается в чередовании пар кадров разной степени субъективности по отношению к Александру: чередуются полусубъективные изображения (где персонаж в кадре) и полностью субъективные (сновидческие планы).

Итогом становится дзенская, трансформирующая фаза. Видение перекрестка с хаотически разбегающимися людьми концентрирует в себе ключевые события сна (и фильма). Как и в упоминавшемся плане из *Сталкера*, панорама по монохромному рисунку искусственно сконструированной руины (арка, окруженная двумя симметрично расположенными лестницами) создает эффект медитации на визуальном объекте. На протяжении этого плана в фильме происходит ряд преобразующих его реальность событий. Кульминационный момент испытываемой Александром эмоции страха в речевом слое фонограммы выражается в усилении судорожных рыданий и заикания. Визуальная кульминация связана с панорамой по зеркалу, на поверхности которого последовательно появляются отражение стен домов, пятна крови и Малыш, лежащий лицом вниз на фоне запрокинутого (по-дзенски *Пустого*) неба (илл. 1a, 1b, 1c).



Илл. 1a



Илл. 1b



Илл. 1c

Композиционное уравнивание головы мальчика в центре движущегося кадра синхронизируется с моментом мелодического совпадения мотивных кульминаций звуковых линий пастушьих выкриков и флейтовой медитации. Интонационное отождествление оказывается сопряженным со знаковой мелодической формулой – репрезентантом звука колокольчика блаженного Пуко, воплощающим дзенский концепт *Пустого Неба* (два восходящих тона выражают удар колокола, последующее ниспадающее завершение – его затухание). Вероятно, не случайно за несколько мгновений до описанного события в фонограмме возникает звук, похожий на звучание колокольчика, впоследствии трансформирующийся в стук ложки о стенки стакана. Параллельно происходит замещение увещаний Марии репликами Аделаиды, успокаивающей спящего Александра. В точке удвоенного звучания происходит, таким образом, пересечение разных фаз сознания Александра, равносильное, в некотором смысле, встрече с самим собой. При этом кульминационная стадия отчаяния и расслоения сознания совпадает с начальным моментом восстановления его утраченной целостности. Минутный план реализует самую концентрированную фазу ритуальной трансформации, преодолевая, как это и свойственно мифологическим структурам, последовательное движение фабулы фильма.

Таким образом, мелодическое *слияние-отождествление* звуковых фрагментов в момент их полифонического наложения акцентирует интонационный архетип сакрального интонирования.

В связи с количественным преобладанием во второй половине фильма японских звучаний и вся унифицируемая фоносфера фильма вовлекается в реализацию дзенских законов. Принцип *дзё-ха-кю*⁹ создает в фильме звуковую пульсацию-ускорение, воплощающую ритуальное преобразование мира. Фильм заканчивается самоидентификацией персонажа, возникает искомое состояние *фу-ни* – «не два».

Драматургия перетекания-превращения выкриков во флейтовый ритуальный наигрыш отражает путь, предлагаемый Тарковским европейскому сознанию: через обращение к подсознательному, природному началу – к духовной самодисциплине.

Рассмотренная особенность *звуковой* модели культурного универсума Тарковского, а именно – тенденция к плавному перетеканию между разными звуковыми планами – отсылает нас к культурному космосу музыкальных сочинений, написанных в парадигме так называемой *симбиотической полистилистики*, где контрастные элементы сближаются за счет стили-

9 *Дзё-ха-кю* (яп. 序破急, Jo-ha-kyū – «введение – перелом – ускорение») – композиционный архетип, зародившийся в музыке *гагаку* и последовательно разработанный в театральной традиции *Но* (Зеами). Широко используется во всех формах японского традиционного искусства.

стических *модуляций*. Этот чрезвычайно обширный исторический пласт включает явления от поздних циклических произведений Д. Шостаковича до медитативных концепций «четных» симфоний А. Шнитке и «неоромантических» опусов В. Сильвестрова. Постепенное же сведение всей звуковой ткани метафильма к единому акустическому знаменателю, наделенному архетипическим смыслом, сближает звуковые сюжеты фильмов мастера с уникальными музыкально-смысловыми конфигурациями произведений А. Шнитке, развивающими парадоксальную идею *интонационного родства взаимоисключающих тем*.¹⁰ Более того, у этих двух художников сходны и свойства избираемых звуковых праэлементов. Последние, как правило, основываются на психоакустических феноменах, включают компонент естественно-природной семантики, что создает общую экологическую направленность культурного мифа. Так у Тарковского акустическим праэлементом становится звон – категория, исторически объединяющая музыкальное искусство с областью философских штудий, а также – восточный и западный типы мистических практик.¹¹ У Шнитке же одним из факторов объединения музыкальных тем выступает их происхождение из такого акустического феномена как обертоновый ряд (например, в Третьей симфонии), что отсылает слух к традиции музыкальных «заставок», сложившейся в немецкой музыке XIX–XX веков и воплощающей единение природы музыкальной и физической (RHEINGOLD [«Золото Рейна»] Р. Вагнера, Седьмая и Четвертая симфонии А. Брукнера, симфоническая поэма Р. Штрауса ALSO SPRACH ZARATHUSTRA [«Так говорил Заратустра»]).

В фильмах А. Сокурова ситуация семантического сопряжения западных и восточных звучаний выглядит несколько по-иному. Однако и здесь, так же как и в картинах Тарковского, чрезвычайно важным оказывается соединение диалога музыкальных культур с визуальной фактурой, фиксирующей *патину* времени.

Нужно заметить, что одной из важнейших идей творчества А. Сокурова становится эстетическая репрезентация самого акта разрушения материи, подверженной воздействию времени – будь то человеческое тело, живописное полотно или культурный ландшафт. Эффект эстетизации деструктивного начала в картинах режиссера возникает благодаря сочетанию пик-

10 По замечанию Е. Чigareвой, это один из главных творческих принципов композитора (Чigareва 2005, 443).

11 Звон как акустический архетип традиционно отождествляется с явлением озвучивания вообще – как физического, так и метафизического. По Шеллингу, звон является «звучанием, которое воспринимается как непрерывность, как непрерывное течение звучания» (Шеллинг 1966, 193).

ториалистских свойств изображения (например, сверхкрупных планов, исследующих зерно фактуры) с разнообразными формами трансформации линейной перспективы (широкоугольной оптикой, «растягиванием» формата кадров, подчеркнута ракурсной съемкой).

Особенно очевидна эта изобразительная тенденция в фильме Робер. Счастливая жизнь (1996). В этой картине руина становится ключевым объектом эстетического исследования. По словам М. Ямпольского глубинный сюжет фильма образует переход «картины-руины» (картины как стареющего физического тела – Н. К.) во «вневременную репрезентацию тленности и предметности *руины внутри оптического пространства картины*» (Ямпольский 2001, 133) – то есть в руину как предмет изображения и ностальгического эстетического переживания.

С другой стороны, аудиовизуальная материя мастера зачастую приобретает черты инсталляции, в которой звуковой компонент создает временную форму статичного визуального представления. Отсюда – полифоничность, *открытость* формы звуковых фрагментов и создаваемая иллюзия спонтанности саморазвития. Ассоциативное поле звука берет на себя в фильмах Сокурова основной удельный вес семантической плотности всего аудиовизуального организма, становится «носителем высшего знания» (Ямпольский 1989, 133).

Характерный прием работы со звуковыми источниками, названный исследователем С. Уваровым «музыкальным туманом» (Уваров 2011, 13), представляется особым кинематографическим преломлением так называемого *слабого стиля* в музыке, что делает звуковую сферу фильмов Сокурова частью современной музыкальной стилистики, осуществляющейся в зоне Post. Так, феномен *постлюдийности*¹² В. Сильвестрова, например, отвечает потребности материального запечатления *звучащего времени* после *бытия* музыки (где понятие музыки часто включает целую музыкальную эпоху, зачастую это XIX век). В произведениях композитора знаменательно взаимодействие текста стилизованного и собственно авторского, растворение первого в последнем, что соответствует современному понятию «новой искренности», подразумевающему постцитатное творчество, в котором из взаимоотношения авторского голоса и цитируемого материала рождается некая «мерцающая эстетика»¹³.

В случае Сокурова постлюдийность подразумевает новое воспроизведение музыки ушедших эпох в условиях трансформации самого акта звучания. В ходе звукорежиссерских манипуляций (либо композиторских аранжировок) в его картинах происходит преобразование замкнутой

12 *Постлюдийность* провозглашается В. Сильвестровым как ключевое свойство собственной стилистики.

13 «Мерцающая эстетика» — выражение Дмитрия Пригова. См.: Эпштейн (2000, 275).

опусной структуры западноевропейской музыки в открытое, сонористически организованное, пространство, в котором звуковая модель обретает новую актуализацию – подобно тому, как феномен руины в оптическом пространстве Робера переходит от воплощения тленности тела картины к идеальной «вневременности» эстетического объекта.

Кроме того музыкальные опыты Сокурова оказываются чрезвычайно созвучными эстетике транссентиментализма, которая, если обратиться к М. Эпштейну, возникает в культуре как итог постмодернистского мирозерцания, «сентиментальность после смерти сентиментальности, прошедшая через все круги карнавала, иронии и черного юмора, чтобы осознать собственную банальность – и принять ее как неизбежность, как источник нового лиризма» (Эпштейн 2000, 277). Исследователь констатирует: «становится ясно, что все «банальные» понятия не просто были отменены, они прошли через глубокую метаморфозу и теперь возвращаются с другой стороны, под знаком «транс»» (ibid., 279). Не случайно тяготение Сокурова к использованию «вторичных» китчевых музыкальных образцов, балансирующих между эмоциональной искренностью и языковой симулятивностью – так называемого *Adagio* Т. Альбини (мистификации Р. Джадзотто), аллюзивной музыки Т. Такемицу, стилизаций А. Сигле, – наряду с новым квазикомпозиторским прочтением романтических опусов М. Глинки, Р. Вагнера, Г. Малера, П. Чайковского, Дж. Верди и Ф. Шопена.

В творчестве Сокурова также обертонирует концепт «постчеловеческой персонологии», изучающей образ человека после постмодерна. Возникают параллели с поисками Григория Тульчинского и Кэтрин Хейлз, констатирующими превращение индивидуума как свободного автономного субъекта в постчеловеческое сообщество.¹⁴ Постсубъективистская тенденция отражается в кинотексте режиссера в ситуации растворения *персонального* начала (а также исторической и географической характеристики) внутри глобализирующегося культурного текста.

Соответственно, в рамках новой культурной картины взаимоотношения музыкальных культур Востока и Запада осмысливаются по-новому – с одной стороны они предстают новым, количественно приумноженным *созвучанием* внутри глобального растворяющего контекста, с другой – в определенном смысле нивелируются в результате коренного переосмысления самих понятий оригинальности и локальности.

Так в фильме *Восточная элегия* (1996) подобная звуковая ситуация становится исходной точкой и знаменует собой момент выпадения из исторического времени. Картина становится метафорой постсубъективистского отношения к мировой культуре, явленного на материале японского локуса. Ностальгические интенции режиссера здесь находят свое оправдание

14 См.: Тульчинский (2002) и Хейлз (2002).

в исторических реалиях. Япония настойчиво привлекает Сокурова угасающей в результате «западного» вторжения архаической культурой. Причем важным фактором такого процесса растворения оказывается степень испытанного в связи с событиями 1945-го года культурного шока, приведшего к «сотрясению самих основ жизни» (Сокуров 2005).

Путешествие на «остров мертвых», который есть мир умирающей японской архаики, представлено как физический и ментальный контакт режиссера-персонажа с рукотворным предкамерным миром, в котором предельно нивелированы субъект-объектные отношения: фигуры отживших людей даны вне резкости, большая часть изображения возникает сквозь дымку, комбинируется с кадрами тумана (илл. 2а, 2б, 2с). По замечанию М. Ямпольского, «мы имеем здесь дело со своего рода психастенической мимикрией» (2001, 138), благодаря которой форма «подменяется постоянным становлением-распадом» (ibid., 145). Более того, поскольку изображение возникает из темноты, в фильме как бы отсутствует автономное предкамерное пространство, художественное пространство «возникает из некой пластической «хоры» вместе с (наполняющими его) телами» (ibid., 142).



Илл. 2а



Илл. 2б



Илл. 2с

Аналогичный эффект непрекращающегося смыслового становления-распада характеризует и звуковой континуум фильма Восточная элегия, включающий около двадцати пяти свободно нанизываемых звуковых компонентов.

Звуковое решение картины предъявляет некий *иероглиф траурной семантики*, объединяющий природно-космическое и национально-географическое измерения культуры.

Единое пространство, подобное пластической «хоре», создается непрерывным звучанием фонограммы ветра. Пение Эола семантически многомерно: транслируя образы вибрирующей Вселенной, метафизического пространства, оно одновременно является ключевым знаком утерянной азбуки природы. К используемым звуковым архетипам также относятся звуки воды, грома, кукушки, насекомых, птиц, звон, в контексте архаических традиций прочитывающиеся как знаки потусторонней реальности.

Японский музыкальный материал представлен все той же дзенской медитацией на сякухати, но на этот раз в варианте стиля new age. В данном случае медитация не становится воплощением индивидуального сакрального действия в его географически локальном варианте, как в случае используемых Тарковским звучаний флейты монаха Watazumi. Здесь мы имеем дело с симптоматичным явлением симуляции черт традиционной музыки: композиция строится на варьировании уже известной нам архетипической интонации – репрезентанта звука колокольчика блаженного Пуко (два восходящих тона и последующее ниспадающее завершение). Этот типовой ход, ставший клише не только для японских, но и для европейских современных концертных пьес для сякухати, намеренно используется в фильме в акустически обобщенном виде, с чрезмерной реверберацией, выводящей общепланетарный контекст стиля new age.

Вторым квазилокальным элементом фонограммы становится японская песня-плач Колыбельная Ицуки. Мелодия носит название в честь одноименного села в префектуре Кумамото. Однако, и здесь важную роль играет историческая контекстуальность. После Второй мировой войны в результате выхода на пластинке именно этого локального варианта напева мелодия приобретает статус японской общенациональной популярной песни.

Европейский пласт звучаний фильма включает, в свою очередь, русскую народную колыбельную Баю-баюшки-баю и ряд фрагментов из академической музыкальной традиции – практически все, за исключением пьес из Времен года Чайковского, несут в себе экстрамузыкальную трагическую семантику. Среди цитируемых опусов – третья песня из Песен об умерших детях Г. Малера, «Св. Цецилия» из Рубенсиады Отмара Нуссио, а также мотив *страдания Вельзунгов* из вступления к Похоронному маршу на смерть Зигфрида из GÖTTERDÄMMERUNG («Заката богов») Р. Вагнера.

Как известно, вагнеровский марш является трагическим итогом, обобщением развития мифологического действия о Нибелунгах, завершающегося искуплением зла в мировой катастрофе. Общепланетарную семантику музыкальной теме Вагнера придает контекст Второй мировой войны – траурная музыка по убитому Зигфриду когда-то была официальной пьесой, сопровождавшей похороны высших чинов гитлеровской армии. Вероятно не случайно тема вступления к маршу становится одним из сквозных мотивов метафильма А. Сокурова. Используемый же в Восточной элегии мотив *страдания вельзунгов* воплощает в себе образ Хаоса как некой *субстанции, мыслящей судьбы мира* – появляясь в туманных кадрах с ветхой японской архитектурной архаикой, он, с одной стороны, способствует соотнесению с ней образа Валгаллы, утраченного жилища богов, с другой – участвует в создании аудиовизуальной метафоры германского космогонического мифа.

В итоге гибель цивилизации и жертвоприношение как искупление зла становятся смысловыми подтекстами фильма Сокурова, объединяющими его художественную структуру с универсумом последнего фильма Тарковского.

Таким образом, звуковой мир Восточной элегии демонстрирует воссоздание архаической практики комбинирования хранимых в коллективной памяти звуковых элементов. Возникает ситуация *созвучания* пространств, в которой количество наслаиваемого материала порождает качественно новое целое. Подобные свойства фонограммы фильма, реализуя транссентиментальные интенции автора, в то же время оказываются созвучными одному из ключевых буддистских концептов – идее «всеобщей взаимосвязи явлений прошлого и настоящего, своеобразного клубка кармических линий, представляющих собой наш мир, в котором мы все являемся как гости» (Старожук 2006, 26).

В то же время в акустическом континууме фильма оказывается запечатленным результат встречного движения музыкальных смыслов восточной и западной традиций к общему культурному знаменателю новой эпохи. При этом само наличие географически локальных звучаний не подтверждается их соответствующей киноинтерпретацией: культурно-географическая семантика нивелируется за счет акустических преобразований и контекстуального осмысления. Возникает образ глобального культурного Универсума, в котором оказывается *утраченным* понятие историко-культурной оригинальности.

Итак, упомянутый в начале нашего разговора мифологический медитивный механизм, направленный на преодоление противоположностей, работает у Тарковского и Сокурова по-разному. Оба режиссера развивают принципы, открытые композицией Сталкера. Сам Тарковский развивает модель трансформирующего перехода, модуляции из одного типа мышления в другой. Но если в Сталкере это достигалось путем постепенных тембровых трансформаций, то в ОФФРЕТ («Жертвоприношении») цель достигается мелодическим нанизыванием-перетеканием фрагментов, отображающим тот же процесс на общекультурном уровне. Звуковая мифология картин мастера выражает постклассическую культурную парадигму, в которой утверждение цикличности развития Мироздания происходит с позиций персонифицированного видения истории, ее непосредственного творения, где разновременные историко-культурные феномены осмысливаются полифонично, как параллельные во времени.¹⁵

Сокуров же заимствует принцип моделирования целостного акустического пространства, однако, наполняющие его звуковые фрагменты не испытывают взаимной трансформации – это оказывается излишним в условиях нового контекстуального осмысления. Художественный континуум

15 Об особенностях постклассической культурной парадигмы см.: Трофимцева 2003.

фильмов мастера развивается в рамках стадийно иной, *постсубъективной* культурной ситуации, где понятие культурного шока обретает глобальные масштабы. Диффузность аудиовизуальной структуры Восточной элегии вызывает ассоциации с эпштейновским «прото-миром», стоящим на границе новой культурной парадигмы. «Прото» не предвещает и не предопределяет будущего, но размягчает настоящее, придает любому тексту свойства черновика, незавершенности, сырости, – пишет исследователь. – Будущее выступает как мягкая форма негации, как расплывчатость любого знака, диффузность любого смысла» (Эпштейн 2000, 293). Создавая в такой художественной ситуации иллюзорный японский локус, режиссер предпринимает попытку нового осознания основ мировой культуры, где Восток и Запад оказываются *созвучающими* элементами единого сверхпространства.

СПИСОК УПОМИНАЕМЫХ ФИЛЬМОВ

РОБЕР. СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ. Kurzfilm. Russland, 1996. Regie: Aleksandr Sokurov.
 ВОСТОЧНАЯ ЭЛЕГИЯ. Russland, 1996. Regie: Aleksandr Sokurov.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Есипова (2001), М.: „Музыка Японии в исторических взаимодействиях“, в: Музыкальная академия. 2001, № 2. с. 156–165.
- Леви-Строс (1999), К.: Мифологики. (= Levi-Strauss, Claude: Mythologiques; рус.), т. 1, пер. с фр. М.–СПб: Университетская книга.
- Осадчая (2007), Ольга: „Мифология музыкального текста“, в книге: Миф. Музыка. Обряд. – Москва: Композитор. С. 11–25.
- Петров (1996), А.: „Эдуард Артемьев и Андрей Тарковский («Музыка в фильме мне не нужна ...»)“, в: Салон аудио видео, 1996, № 5 [Электронный ресурс: Сайт „Electroshock Records“, 2004. <http://www.electroshock.ru/edward/interview/petrov3/> (11.09.2015)].
- Сокуров (2005), Александр: «Настоящее искусство предполагает узкий круг» (фильм «Солнце») (интервью Дм. Савельева), в: Искусство кино, 2005, № 4 [Электронный ресурс: Сайт „Kinoart.ru“. <http://kinoart.ru/ru/archive/2005/04/n4-article15> (11.09.2015)].

- Старожук (2006), А. Г.: Художественные концепты и проблемы творчества в литературе эпохи Тан: Автореферат диссертации на соискание степени доктора филологических наук. – СПб.
- Трофимцева (2003), С.: Историософские парадигмы: классическая и постклассическая философия истории. Автореф. диссертации на соискание ученой степени канд. философских наук. – Самара.
- Тульчинский (2002), Г.: Постчеловеческая персонология. Новые перспективы свободы и рациональности. – СПб.
- Уваров (2011), С.: Музыкальный мир Александра Сокурова. – Москва: Классика-XXI.
- Чигарева (2005), Е.: Полистилистика, в: Теория современной композиции. – Москва: Музыка. С. 431–449.
- Шеллинг (1966), Ф. В.: Философия искусства (= Schelling, F. W.: *Philosophie der Kunst*; рус.), пер. с нем. П. С. Попова. 496 с. – Москва: Мысль.
- Хейлз (2002), К.: Як ми стали постлюдством. Віртуальні тіла в кібернетиці, літературі та інформатиці (= Hayles, Katherine: *How we became post-human* [1999]; ukr.) – Киев: Ніка-Центр.
- Элиаде (1994), М.: Священное и мирское (= Eliade, Mircea: *Le sacré et le profane*; рус.), пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. – Москва: МГУ.
- Эпштейн (2000), М.: Постмодерн в России. Литература и теория. – Москва.
- Ямпольский (1989), М.: „Восхождение к образу“, в: Литературное обозрение, 1989. № 7.
- Ямпольский (2001), М.: О близком (Очерки немиметического зрения). – Москва: НЛО.
- Sanford (1977), James. H.: *Shakuhachi Zen: the Fukeshu and Komuso*, in: *Monumenta Nipponica*, Vol. 32, 1977, № 4. P. 411–440.

Roberto Calabretto

„L'organico risuonare del mondo“

La musica secondo Andrej Tarkovskij

Non è sicuramente facile porre all'interno di coordinate ben precise la poetica musicale di un regista come Andrej Tarkovskij che si è avvicinato all'arte dei suoni in molteplici maniere e seguendo percorsi di diverso genere. Nei propri film, infatti, egli non solo ha utilizzato magistralmente la musica – operazione che potrebbe accomunarlo ad altri, non molti forse, registi – ma ha anche dedicato bellissimi adagi poetici all'arte dei suoni nei *DIARI* e nei *RACCONTI CINEMATOGRAFICI*, e si è addirittura confrontato con la regia di un'opera complessa e problematica come il *BORIS GODUNOV* di Modest Musorgskij, ancor oggi considerata esemplare per alcune scelte particolarmente apprezzate da Claudio Abbado che, nell'allestimento londinese, era stato fermamente deciso ad avere al suo fianco il regista.¹

Molti altri riferimenti di natura biografica associano il nome di Tarkovskij alla musica. Già nelle prime pagine del *MARTIROLOGIO*, una foto ritrae il giovane Andrej al pianoforte,² testimonianza eloquente della sua formazione musicale i cui echi si possono anche cogliere nel primo film, *КАТОК И СКРИПКА* (1960; „Il rullo compressore e il violino“), dove il piccolo Saša è un violinista che deve sostenere, senza successo, un esame al Conservatorio di Mosca.³ Anche in *NOSTALGHIA* (1983), in cui uno scrittore russo è in viaggio in Italia per seguire le tracce di un compositore del XVIII secolo, la musica diviene un pretesto narrativo che per-

1 Si veda a tal fine: Tarkovskij (2002, 452, 504, 593). Sulla rappresentazione al Covent Garden di Londra, si veda anche: Le Fanu 1984, 30–31.

2 Tarkovskij 2002, 19.

3 Il violino qui appare come „oggetto magico in senso propiano, tantopiù in quanto viene caleidoscopicamente moltiplicato-scomposto“, divenendo strumento in cui il protagonista trasferisce il proprio sentimento di amicizia (Masoni 1997, 27).

mette la lettura del film in termini autobiografici, creando una duplice identificazione fra la condizione di Maksim Sozontovič Berezovskij con quella del poeta protagonista del racconto e Tarkovskij stesso.

Nella vita del regista russo, allo stesso tempo, la musica è una presenza costante e non è riconducibile semplicemente all'educazione ricevuta negli anni dell'adolescenza oppure alle folgorazioni giovanili che poi hanno lasciato delle tracce ben precise nei suoi film. La musica è invece un filo rosso che accompagna tutta la sua esistenza condizionando fortemente la produzione cinematografica che, di conseguenza, a nostro avviso necessita di una lettura musicale per cogliere le segrete istanze da cui è animata. Una prima chiave d'ingresso in questo universo la troviamo nei DIARI, affollati da veri e propri adagi dedicati alla musica di Johann Sebastian Bach, citazioni di Gustav Mahler e continui riferimenti a compositori, repertori e anche interpreti.

LA SUBLIME POLIFONIA DEL CREATO

Del compositore boemo Tarkovskij ricorda così alcune affermazioni volte ad affermare la perfezione quale premessa dell'atto artistico ma, soprattutto, riporta e condivide alcune parole da lui dedicate al musicista maggiormente amato da Tarkovskij stesso: Johann Sebastian Bach. Nel *Kantor* tedesco egli trovava „riuniti tutti i semi vitali della musica, come il mondo è tutto contenuto in Dio“, e definiva la sublime polifonia delle sue opere come „un miracolo inaudito non soltanto per il suo tempo, ma per tutti i tempi“ (Tarkovskij 2002, 217–218). Da queste parole, non solo, Bach si configura come espressione della perfezione e dell'universalità, ma viene anche additato come metafora dell'ordine divino e della natura. La sua musica non «significa» nulla ma è pienamente autosufficiente. Non a caso, Tarkovskij l'associa a Tolstoj e, in particolar modo, a Leonardo da Vinci: un artista la cui arte sarebbe in grado di „esaminare l'oggetto dal di fuori, dall'esterno, con uno sguardo quasi ‚extraterrestre‘, capacità, questa, propria dei creatori“ (Tarkovskij 1995, 19).

La presenza di Bach nel cinema di Tarkovskij è ritrovabile in OFFRET (1986; „Sacrificio / Sacrificatio“), ZERKALO (1974; „Lo specchio“), un film in cui „la musica sovente scaturisce come materiale della vita stessa, come parte dell'esperienza spirituale dell'autore“ (ibid., 145), ma diviene la cifra espressiva privilegiata di SOLJARIS (1972) in cui il CHORALPRÄLUDIUM *ICH RUF' ZU DIR, HERR JESU CHRIST* (BWV 639) accompagna lo scorrimento dei titoli di testa, secondo una prassi abituale per cui la musica diviene una sorta di *ouverture* al seguente racconto cinematografico.⁴ Non contrappunta, invece, le immagini iniziali come accade-

4 Un procedimento analogo viene adottato in ZERKALO, introdotto dalle note del „melanconico“ CHORAL *DAS ALTE JAHR VERGANGEN IST* (BWV 614) che rivela un trattamento cromatico addi-

va nella copia italiana in cui la musica connota le vicende terrestri, sottolineando emotivamente il prologo del film. Un utilizzo didascalico della musica che Tarkovskij ha sempre rifiutato ponendo un veto radicale.⁵

Assumendo un punto di vista esterno, il *PRELUDIUM* rappresenta invece l'idea più riposta del film e obbedisce a delle ben precise scelte che il regista espressamente dichiara nel proporlo senza alcuna immagine e invitando il pubblico al raccoglimento dell'ascolto.

I versi del *Corale* recitano:

Ich ruf' zu dir Herr Jesu Christ, ich bitt', erhör mein Klagen, verleih' mir
Gnad' zu dieser Frist, lass mich doch nicht verzagen! Den rechten Glauben,
Herr, ich mein, den wollest du mir geben, dir zu leben, mei'm Nächsten
nutz zu sein, dein Wort zu halten eben.

Il testo è arricchito da forti componenti spirituali, enfatizzate dal verbo *rufen* che esprime uno dei sentimenti maggiormente profondi della spiritualità luterana. Come in tutti i *Preludi corali* bachiani, anche in questo i rapporti che la musica intrattiene con il testo sono molto stretti, secondo la vocazione del compositore a servirsi di procedimenti musicali simbolici, con una notevole varietà di atteggiamenti pur sempre riconducibili ad un sentimento di natura religiosa.⁶ Il *Corale*, unico ad utilizzare la forma in trio nella raccolta dell'*ORGELBÜCHLEIN*, si muove su tre piani sonori, con le relative parti che articolano figurazioni metriche differenti. La melodia al soprano, leggermente ornata da abbellimenti, rivela molto espressivamente la supplica del credente. Le figurazioni del basso, invece, hanno un carattere maggiormente strumentale a sottolineare l'atto di fiducia in Dio, mentre la voce intermedia, nel suo prolungato arabesco, manifesta la pre-

rittura stupefacente (Cfr. Basso 1983, 480–481, 487). Il *Corale* ritorna nel terzo sogno in cui la madre di Aleksej è sospesa sopra il letto.

- 5 „Si trattava di una sovrapposizione abbastanza meccanica, casuale o primitiva, in senso illustrativo, della musica all'immagine, che aveva lo scopo di rafforzare l'impressione prodotta da questo o da quell'episodio. Per quanto ciò possa apparire strano, il principio di utilizzazione della musica nel cinema il più delle volte è ancor oggi lo stesso. Gli episodi vengono, per così dire, rinforzati con un accompagnamento musicale destinato a illustrare ancora una volta il tema principale, a intensificare la sua risonanza emotiva e, qualche volta, semplicemente a salvare una scena non riuscita“. Motivo per cui a lui sembra che „per far sì che l'immagine cinematografica risuoni in maniera veramente piena e consistente, sia ragionevole rinunciare alla musica. Infatti, a rigore, il mondo trasformato dal cinema e il mondo trasformato dalla musica sono due mondi paralleli in conflitto tra loro“ (Tarkovskij 1995, 145–146). Sullo scempio realizzato nell'allestimento della copia italiana del film, si vedano le parole dello stesso Tarkovskij in Moroz 2008, 65.
- 6 „Nonostante la mancanza del testo, i rapporti con questo sono assai stretti; la circostanza è stata più volte assunta per documentare la natura del simbolismo che si nasconde dietro le varie figurazioni tecniche. Per contro, queste sono di una varietà inaudita e costituiscono quasi un repertorio di casi, specialmente dal punto di vista della struttura ritmica“ (Basso 1983, 480–481).

ghiera e la richiesta di perdono del peccatore. Singolare la conclusione, con le parole „dein Wort zu halten eben“, che descrive un atteggiamento di profondo ascolto che vedremo essere una delle chiavi fondamentali dello stesso film.

Nel corso di SOLJARIS, la musica di Bach compare, quasi fosse idealmente un ritornello, in quattro momenti che punteggiano un arco temporale che supera i limiti cronologici della storia, configurati tra la partenza e l'idea del ritorno a casa del protagonista. La ripresa delle note del PRÄLUDIUM riporta al suo significato iniziale, quello che il regista aveva stabilito in apertura durante lo scorrimento dei titoli di testa, e permette di fissare un ben preciso rapporto fra due sequenze a distanza, superando di conseguenza i tradizionali percorsi della narrazione.⁷ In questo asseconda una delle modalità con cui Tarkovskij utilizza la musica all'interno dei propri film (Fig. 1).



Fig. 1: Johann Sebastian Bach, CHORALPRÄLUDIUM ICH RUF' ZU DIR HERR JESU CHRIST (BWV 639)

L'impiego della musica che sento a me più vicino – recita un celebre momento di *Scolpire il tempo* – è quando essa viene usata come il ritornello nella poesia. Quando, leggendo dei versi, ci imbattiamo in un ritornello, arricchiti dalla conoscenza di quello che abbiamo appena letto, ritorniamo alla causa iniziale che ha spinto il poeta a scrivere quei versi la prima volta. Il ritornello suscita in noi lo stato d'animo iniziale col quale siamo entrati in quel mondo poetico per noi nuovo, rendendolo nello stesso tempo sia immediato che rinnovato. Torniamo, per così dire, alle sorgenti di esso. (Tarkovskij 1995, 145)

Il PRÄLUDIUM, però, non assume delle funzioni semplicemente narrative di carattere didascalico oppure meramente illustrative; configura, piuttosto, dei segmenti temporali ispirati da leggi proprie e distaccati dalla realtà che i protago-

7 Proprio per questo a nostro avviso sono fuori luogo le considerazioni di Tatiana Egorova su presunti percorsi narrativi musicali in Soljaris e, in genere, in tutta la filmografia tarkovskiana. (Cfr. Egorova 1997, 229–238). Parimenti, a proposito del tema bachiano, Egorova scrive: „Such a clear semantic and dramatic emphasis is far from accidental, for Bach's *Prelude* is not only a symbol which has absorbed the greatest timeless values of human culture, but also represents the highest level of exactness known to man, and is used by the author as a spiritual argument defending his moral conception“ (ibid., 234).

nisti stanno vivendo. Dopo aver „accompagnato“ i titoli di testa, si ripresenta poi quando Kel'vin proietta un breve filmato che si è portato sul pianeta e dove, accanto alle figure della famiglia e della casa, compare la Natura con i suoi elementi mistici: aria, fuoco, acqua e terra. L'apparente giustificazione di questo momento come tentativo del protagonista di fornire alla compagna risorta tracce della propria memoria necessarie per intraprendere una nuova esistenza, è prontamente smascherata da Chari stessa davanti allo specchio della cabina di Kel'vin, allorché rivela come il problema dell'identità si risolva a partire dalla comprensione della propria origine e non dall'osservazione di copie di sé. Il filmato rappresenta invece l'idea di Natura che Chari stessa poi coglierà dalla contemplazione del quadro di Brueghel nella biblioteca della stazione orbitante. Bach viene, quindi, posto a commento della sacralità dell'ordine divino, metafora del mondo che è tutto contenuto in Dio, come abbiamo visto nelle parole di Tarkovskij stesso. Non è allora semplicemente un *Leitmotiv* del film; ancor più non è la colonna sonora arricchita da sentimenti umani della Terra da contrapporre alla musica elettronica che invece identifica Solaris, come molta critica ha incautamente dichiarato: Bach, al contrario, è l'essenza dell'universo, metafora dell'ordine naturale e cosmico.

Il PRÄLUDIUM ritorna poi nell'estasi amorosa di Kris e Chari e la sua brusca interruzione dichiara l'impossibilità di una loro unione. Nel momento dell'estasi la musica sta a rappresentare il raggiungimento della dimensione originaria dell'essere umano che viene smentita dal tonfo prodotto dalla caduta del contenitore dell'ossigeno liquido. Giunge, infine, a chiusura del racconto nel momento in cui Kel'vin ritorna sulla terra, nella casa di campagna dove il padre lo abbraccia sulla soglia, in perfetta sintonia con le immagini che il testo del CHORAL evoca. In questo modo, la musica sembra connotare liturgicamente la parabola della vita del protagonista che, come già abbiamo sottolineato, viene assunta all'interno della dimensione dell'ascolto ben ritratta dal testo e dalle movenze del CHORAL. Il momento del ritorno, allo stesso tempo, è articolato in due tempi – lo sguardo del pianeta e l'atterraggio sulla terra vista da Solaris – che proprio la musica unisce senza soluzione di continuità. L'apparente circolarità narrativa del testo audiovisivo cela una differenza non marginale per cui la musica bachiana è attraversata dai suoni di sintesi che emergono non appena Kel'vin si ritrova immerso nella Natura, a svelare l'origine dell'ambiente in cui si trova. Non a caso, il PRÄLUDIUM viene bloccato in vista della casa e il momento del ricongiungimento del padre con il figlio vede le sonorità elettroniche solariane che poi accompagnano il volo della macchina da presa, nella sua tensione verso la Forma che solo il pianeta ha saputo rivelare.

In OFFRET Tarkovskij utilizza nel prologo e nell'epilogo del film un momento della MATTHÄUSPASSION (Bwv 244), l'Aria per contralto „Erbarme dich“, numero 47 del capolavoro bachiano. Ancora una volta la presenza del testo è di fondamentale importanza nel mettere in risalto il lamento e l'invocazione del

perdono da parte del credente.⁸ Definita da Alberto Basso come „indimenticabile capolavoro“ (Basso 1983, 491) che commenta il pianto di Pietro dopo il suo tradimento, questa pagina è accompagnata da un ritmo di siciliana e, dallo spunto melodico iniziale, si muove su procedimenti molto vicini all'improvvisazione. Nel contesto del film, ripropone ancora una volta il travaglio interiore del credente e la sua vocazione all'ascolto (Fig. 2).



Fig. 2: Johann Sebastian Bach, Aria "Erbarme dich" dalla Matthäuspasion (Bwv 244)

A completare il quadro delle presenze bachiane, non va dimenticato il folgorante recitativo nello ZERKALO, „Und siehe da! Der Vorhang im Tempel!“, sempre dalla MATTHÄUSPASSION, quando Aleksej e la sorella incontrano il padre e la sequenza finale del film, accompagnata dalle prime pagine della JOHANNESPASSION (BWV 245) („Herr, unser Herrscher“), quando viene inquadrata la vecchia casa in campagna con i genitori di Aleksej distesi sull'erba e, in seguito, la madre anziana con i due bambini per mano. Se, stando alle parole di Alberto Basso, questa pagina di Bach è un „prologo in terra“ – „non sono angeli ed arcangeli ad intonare il testo, bensì i fedeli, i peccatori che nella *Passione* attendono di poter leggere come il Figlio di Dio possa essere glorificato in ogni momento della storia, anche quando più grande è la bassezza dell'uomo“ (ibid., 459) – anche questo finale si carica di una connotazione fortemente sacra.

A pendant con l'utilizzo della musica di Bach, bisogna brevemente citare quello del REQUIEM di Giuseppe Verdi in NOSTALGHIA, soffermandoci sul suo magistrale inizio che dichiaratamente si apre con un'immagine di natura fortemente simbolica. La prima inquadratura si raccoglie, infatti, all'interno di un elemento verticale a forma di croce che deliberatamente rinvia all'immagine sa-

8 „Erbarme dich, mein Gott, / Um meiner Zähren willen; / Schau hier, Herz und Auge / Weint vor dir bitterlich. / Erbarme dich, erbarme dich!“

cra del Golgota, in sintonia con i temi della sofferenza che il protagonista si troverà a dover affrontare nel corso del racconto e con la cura tipica del regista russo a strutturare la materia visiva attorno al centro. Nel momento della dissolvenza sul paesaggio, sentiamo l'abbaiare dei cani che diverrà un motivo conduttore del film stesso, ad esprimere il sentimento della lontananza e il desiderio del ritorno.⁹ Entra poi una voce femminile che intona dei versi in cui si descrive la condizione di chi non può gioire della sua futura condizione di sposa in quanto è morto l'amato compagno.¹⁰ Anche se le parole non sono comprensibili, il tono del lamento è facilmente percepibile al semplice ascolto grazie all'incedere della melodia che produce uno slittamento audiovisivo esterno al racconto che favorisce l'ingresso del REQUIEM. Tarkovskij sceglie il primo verso che sembra offrire una risposta alle precedenti invocazioni grazie anche al ‚contrappunto‘ che si viene a creare fra le due componenti sonore. Il rinvio, ovvio e apparentemente scontato, alle immagini di morte che la musica di Verdi realizza è suffragato dalla maniera con cui il regista organizza le inquadrature e con cui dispone il paesaggio sonoro per cui il REQUIEM è uno dei suoi elementi che interagisce con gli enunciati dell'immagine.

UN PERCORSO IN EVOLUZIONE

Il ‚paesaggio sonoro‘ del cinema di Tarkovskij non si limita, ovviamente, alla musica di repertorio ma è un sistema molto complesso che comprende suoni di sintesi, rumori d'ambiente oppure ricreati in postproduzione, e ogni altra componente in grado di dar vita a „combinazioni sonore totalmente nuove“, come scriveva Edgar Varèse nell'auspicare un rinnovamento del paesaggio sonoro cinematografico (cfr. Varèse 1985). Il percorso che lo porta ad elaborare un simile ambiente sonoro è molto complesso e, soprattutto, in costante evoluzione. Se nei primi film la musica di Vjačeslav Ovčinnikov abbraccia lunghi segmenti della narrazione delineando i consueti ma pur sempre originali percorsi tematici, Tarkovskij poi riduce sempre più la sua presenza quasi a voler approdare al mito di un film girato senza musica; se inizialmente la colonna sonora è un elemento nel contesto narrativo di un film, poi diviene parte integrante di un sistema sonoro globale, di

9 „Esso muterà nel timbro, ma manterrà sempre la stessa suggestione grazie al riverbero, che non diventerà stereotipato grazie all'adeguamento alle caratteristiche degli spazi di ascolto in cui si trovano di volta in volta i personaggi: intorno a questa pulsazione che preserva sempre la propria unicità, si aggregherà la vastità di un luogo separato dalla rumorosa modernità industriale, dove il protagonista disorientato decide di arrestare il suo viaggio perché vi può riascoltare lo stesso paesaggio sonoro della terra natia“ (Fasolato 2011, 284).

10 „Lo struggente canto folklorico russo che apre e chiude *Nostalghia* esprime prima la speranza e il desiderio di una donna il cui uomo è lontano, poi, dopo il rito divinatorio della corona gettata nell'acqua e andata a fondo, la delusione e il lutto per qualcuno che non tornerà più“ (Salvestroni 2005, 188).

una medesima realtà audiovisiva, „scomparendo come espressione autonoma per divenire elemento di un'unica espressione sensoria“¹¹, per dirla con Antonioni.

Una simile constatazione non deve, però, indurre a pensare che i primi film del regista non presentino motivi d'interesse oppure, ancor peggio, che la loro colonna sonora sia „scialba“, com'è stato detto a torto, e con molta superficialità, a proposito di *ANDREJ RUBLĚV* (1966) (Restagno 1993, 15). Già *IVANOVO DETSTVO* (1962; „L'infanzia di Ivan“) ben esemplifica le caratteristiche musicali e sonore della prima stagione del cinema di Tarkovskij. In questo capolavoro troviamo un uso piuttosto didascalico del commento sonoro che porta il regista ad utilizzare la musica per sottolineare alcuni momenti di particolare rilevanza della narrazione. La partitura è attraversata da situazioni descrittive e talvolta prevedibili, proponendo in alcuni momenti i tipici stilemi della musica cinematografica. Anche il ‚Tema di Ivan‘ che accompagna i sogni del protagonista – quattro sequenze che sembrano formare un unico sogno, „*éternel, paradisiaque, dont nous voyons à chaque fois une partie*“ (Chion 2007, 21) – presenta una struttura convenzionale: la melodia è accompagnata da un seguito di arpeggi, con la presenza dei fiati in evidenza (Fig. 3).

Il tema compare nelle scene iniziali e nel sogno con la madre; si ripresenta, poi, quando Ivan saluta Cholin e Gal'cev prima della missione e, infine, nel sogno che conclude il film, sempre accanto alla madre. Altre situazioni, su tutte l'apertura con il suono particolare del canto di un uccello, anticipano alcune caratteristiche della poetica del regista.¹² Singolare, invece, la fusione della musica con il gocciolio nella bacinella nel secondo sogno di Ivan e l'espedito di utilizzare la voce di un soldato tedesco fuori campo a commento delle drammatiche sequenze finali, in cui gli „sbandamenti scomposti della cinepresa quale testimonianza della vertigine della follia umana“ (Borin 1989, 63) ben mettono in risalto gli orrori della guerra.

Con *ANDREJ RUBLĚV*, la cui musica è sempre di Ovcinnikov, già ci troviamo di fronte ad un paesaggio sonoro più complesso in cui emergono alcune costanti destinate a svilupparsi nel corso degli anni seguenti. Basti pensare alle stratificazioni sonore che talvolta affiorano all'interno della partitura e si rivelano uno strumento efficace per accompagnare la cavalcata dei Tartari, oppure ai movimenti melodici che procedono diatonicamente durante la festa pagana, creando un fascino ipnotico e incantatorio (Fig. 4).

Tra i momenti maggiormente suggestivi del film, va sicuramente citato il canto nel primo episodio che accompagna il riposo nell'isba e il cammino seguente dei monaci. Si tratta di una ‚soggettiva acustica‘ del giovane RublĚv, „traboccante di un ancora ingenuo amore per gli uomini“ ora a contatto con le sofferenze uma-

11 Michelangelo Antonioni in Billard 1994, 134.

12 Un'altra consuetudine è ritrovabile nella contrapposizione che si viene a creare fra i sogni e la realtà, per cui le sonorità dell'arpa cedono il passo a dei violenti colpi di mitragliatrice.

N.º 6 (TRAM THERA
JUAN'S KINDHEIT) (THEMA I)

NICHT zu SCHNELL

mp

1 2 3 4

5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8

Poco rit. a tempo

Fig. 3: Vjačeslav Ovcčinnikov, IVANOVNO DETSTVO

Adagio (Tutto trillato)

Archi

Archi

Fig. 4: Vjačeslav Ovcčinnikov, Motivo del rito fluviale. ANDREJ RUBLĚV

ne (Salvestroni 2005, 27). La partitura del film si basa su una pagina preesistente, *ORATORIO PER SERGEJ RADONEZ*, di cui Ovčinnikov si serve assecondando una tipica consuetudine dei compositori cinematografici (ibid., 30). Questa compare durante lo scorrimento dei titoli di testa, nell'episodio *LA PASSIONE SECONDO ANDREJ* e in quello finale con la visione delle icone. Proprio nell'inquadratura finale, la progressiva scomparsa della musica che lentamente fa spazio al rumore della pioggia, consegna un'immagine sonora di rara bellezza che può essere assunta come una ben precisa metafora del cinema di Tarkovskij.

L'INDEFINITA VOCE DELLA NATURA

A partire da *SOLJARIS*, Tarkovskij inizia a collaborare con Artem'ev¹³ e lo Studio sperimentale di musica elettronica di Mosca in cui lavorava Semën Litvinov, inaugurando una nuova fase della poetica sonora del proprio cinema. Nelle tante interviste concesse sulla sua collaborazione con Tarkovskij emergono le modalità con cui si realizzava la loro collaborazione per l'allestimento sonoro delle pellicole. Il regista, lamenta il compositore, non assisteva mai alle sedute di registrazione, mentre seguiva scrupolosamente le fasi della post-produzione in cui la musica si confrontava con le immagini. Le fasi della pre-produzione erano molto difficili ed egli selezionava continuamente i materiali registrati per giungere molto spesso ad utilizzare una minima parte di quanto era stato creato. Artem'ev, d'altro canto, leggeva sempre la sceneggiatura del film, analizzava i materiali girati ma non partecipava mai alle riprese. Le discussioni e il confronto nascevano, pertanto, solo nella post-produzione, analogamente a quanto succede abitualmente in un laboratorio musicale. Non a caso, Artem'ev lamenta i continui rifacimenti a cui era costretto che lo portavano a ripensare completamente le soluzioni precedentemente adottate.

La colonna sonora di *SOLJARIS* vede l'impiego del sintetizzatore *ANS* ideato da Evgenij Murzin¹⁴ che permette al regista di utilizzare la musica elettronica, destinata a diventare una componente di primo piano all'interno della sua poetica cinematografica. Questa musica, a suo avviso, era il linguaggio sonoro privilegiato per entrare in perfetta simbiosi con le immagini. È la vera musica cinematografica: „IL MONDO DEI SUONI organizzato nel film in maniera vera“,

13 Èduard Artem'ev ha accompagnato il cinema di Tarkovskij a partire da *SOLJARIS*. Per quanto riguarda la sua biografia, si veda Varaldiev (o. J.), Drubachevya (o. J.), Suslova (o. J.), Patterson (o. J.), e Katunjan (o. J.) Tutte queste interviste sono riportate nel sito del compositore: <http://www.electroshock.ru>. Qui compaiono anche alcune interviste del compositore e la sua filmografia. Per quanto riguarda la collaborazione con il regista russo, si veda l'intervista contenuta in Turovskaja 1991, 83-99. Sull'involuzione della poetica di Artem'ev, si vedano invece le puntuali e accorte osservazioni di Pestalozza 1987, 175-179.

14 Per quanto riguarda l'ANS, si veda Beer 2006, 103-108 e Kreichi (o. J.).

come asserisce categoricamente il regista (Tarkovskij 1995, 146. Il maiuscolo figura nell'originale). Al di là della musica strumentale, che è un'arte così autonoma da rendere difficile un suo totale dissolvimento nelle immagini, per cui efficaci divengono i suoi rapporti verticali con le stesse come abbiamo visto a proposito di Bach, ora Tarkovskij è giustamente consapevole delle infinite risorse insite in questo genere. Sebbene non rinunci all'impiego degli amati temi bachiani o di altre pagine di repertorio, nello ZERKALO, SOLJARIS e STALKER (1979) egli affida ad Artem'ev, e ad altri musicisti-ingegneri del suono, la quasi totalità dell'accompagnamento sonoro.

Commentando il lavoro per STALKER, Tarkovskij dirà:

Volevamo che il suono si avvicinasse a un'eco poeticizzata, a dei fruscii, a dei sussurri. Questi avrebbero dovuto esprimere una realtà convenzionale e, nello stesso tempo, avrebbero dovuto riprodurre esattamente determinati stati d'animo, il suono della vita interiore. La musica elettronica muore nel momento in cui sentiamo che essa è appunto elettronica, ossia quando comprendiamo come essa è costruita. Artem'ev riuscì a ottenere la giusta risonanza attraverso procedimenti assai complessi. La musica elettronica doveva venir depurata dalla sua origine chimica perché fosse possibile percepirla, e venisse percepita, come l'organico risuonare del mondo. (Ibid., 46)

La musica intesa come manifestazione della Natura, al punto da divenire un linguaggio privilegiato, è un noto *Leitmotiv* dell'estetica musicale romantica che ha creato una lunga galleria di miti letterari di compositori e interpreti che hanno vissuto questo assioma come un ben preciso credo. Basti pensare a Novalis, oppure a Hoffmann, un autore «caro» a tutta la cultura russa e a cui lo stesso Tarkovskij ha dedicato una sceneggiatura cinematografica a partire dai suoi racconti musicali (Tarkovskij 1994, 144). Simili echi si trovano anche in STALKER quando, a metà del viaggio dei protagonisti, la polemica sorta tra lo Scrittore e il Professore sull'utilità dell'arte è conclusa dalla Guida che propone ancora una volta la musica come arte per eccellenza, offrendo una serie di immagini di forte e dichiarato stampo romantico.

Ecco, per esempio, la musica. La musica è legata per poco alla realtà. Anche se è legata, lo è senza ideologia. Meccanicamente, un suono è vuoto, senza associazione, e tuttavia la musica penetra ovunque. Cosa risuona in noi, in risposta al rumore elevato ad armonia, come si trasforma per noi in una fonte di un immenso piacere che intenerisce e commuove? A cosa serve questo, a chi? A nessuno e a nulla. Disinteressatamente è improbabile perché tutto ha un senso e una ragione. (1:25:36–1:27:19)

La facile tentazione di identificare queste parole con gli assiomi cari al romanticismo viene però parzialmente a cadere grazie a delle ben precise distinzioni operate dallo stesso regista che mette a confronto la musica romantica, frutto di un'esperienza e di un sentire individuale, con quella orientale, diretta manifestazione dell'essenza del mondo.

Tutta la musica occidentale è, in fin dei conti, puro empito drammatico: „Io voglio, pretendo, desidero, chiedo, soffro“. Quella orientale invece (Cina, Giappone, India): „Io non voglio niente, io sono niente“ – una dissoluzione completa in Dio, nella Natura. (Tarkovskij 2002, 542)

Parole illuminanti che riflettono le motivazioni dell'utilizzo della musica elettronica nella filmografia tarkovskiana e, in particolar modo, in SOLJARIS, un film in cui non solo è ampliato l'universo sonoro ma in cui la musica sembra trovare una giustificazione prima negata dallo stesso regista sulla base di una radicale differenza del suo statuto temporale da quello delle immagini in movimento.¹⁵

15 „Tra tutte le altre arti quella che risulta relativamente più vicina al cinema è la musica: anche in essa il problema del tempo è fondamentale. Ma lì viene risolto in maniera completamente diversa: la materialità vitale nella musica si trova al confine della sua totale scomparsa. Laddove la forza del cinema consiste proprio nel fatto che il tempo viene colto nel suo legame concreto e indissolubile con la materia stessa della realtà che ci circonda ogni giorno e ogni ora. [...] È noto che il raffronto fra cinema ed altre arti temporali come il balletto o la musica, dimostra che la sua particolarità distintiva consiste nel fatto che il tempo fissato sulla pellicola acquista la forma visibile del reale. Un fenomeno fissato sulla pellicola sarà sempre immancabilmente percepito nella sua immutabile integrità. La stessa opera musicale può essere suonata in maniera diversa, può avere durate variabili; detto altrimenti, nella musica il tempo assume un carattere filosofico astratto“ (Tarkovskij 1987a, 92–94; Tarkovskij 1987b, 27). La presenza della musica è fortemente condizionata dalla concezione tarkovskiana del montaggio. „Per il montaggio il mio principio è il seguente: *il film è come un fiume*, il montaggio deve essere infinitamente spontaneo, come la natura, e ciò che mi obbliga a passare da un piano ad un altro attraverso il montaggio, non è il desiderio di vedere le cose più da vicino e neanche di forzare lo spettatore introducendo delle sequenze molto corte. Mi sembra che si sia sempre nel letto del tempo, e vuol dire che per vedere più da vicino non sia indispensabile avere piani più ravvicinati. Accelerare il ritmo non significa fare sequenze più corte, perché il movimento stesso dell'avvenimento si può accelerare e creare una nuova sorta di ritmo, allo stesso modo che un piano generale può dare l'impressione di essere un dettaglio; questo dipende dal modo di comporlo“ (Tarkovskij 1969, 25). Tralasciando la vastità e la complessità dei problemi contenuti in questa dichiarazione, varrà la pena sottolineare solamente che, quando Tarkovskij parla di „ritmo“ in riferimento al quadro cinematografico, sta fornendo anticipazioni di ciò che si trova più ampiamente argomentato nel suo scritto *La figura cinematografica* in cui il problema della musica viene ripreso. „La dominante principale della figura cinematografica è il ritmo che esprime il movimento del tempo all'interno del piano. Ma, benché il corso del tempo si manifesti e si lasci scoprire sia nel comportamento dei personaggi che negli aspetti figurativi e nel suono, questi non sono che elementi di accompagnamento che in teoria possono essere presenti o meno... Si può immaginare un film senza attori, senza musica, senza scenografia e senza montaggio, con solo la sensazione del tempo che scorre nel piano. E sarebbe del vero cinema...“ (ibid., p. 24). L'autosufficienza del tempo cinematografico, indipendente da ogni altro elemento all'interno dell'inquadratura-figura ed elevato a elemento costitutivo principale del proprio cinema, rende

Ben lungi dall'essere un semplice „campionario“ di effetti, secondo una procedura tipica del cinema di fantascienza, oppure di commento sonoro delle immagini, atte a descrivere la condizione di disagio, come accade in *DESERTO ROSSO* di Michelangelo Antonioni (1964), la musica elettronica è l'immagine della stasi, dell'assenza di un'evoluzione lineare del tempo e nasce da procedimenti di stratificazione che, in *SOLARIS*, portano ad un'accumulazione di eventi sonori per giustapposizione e contrasto senza una linea di sviluppo, come si può cogliere nella sequenza del viaggio di Kel'vin verso il pianeta (Fig. 5).

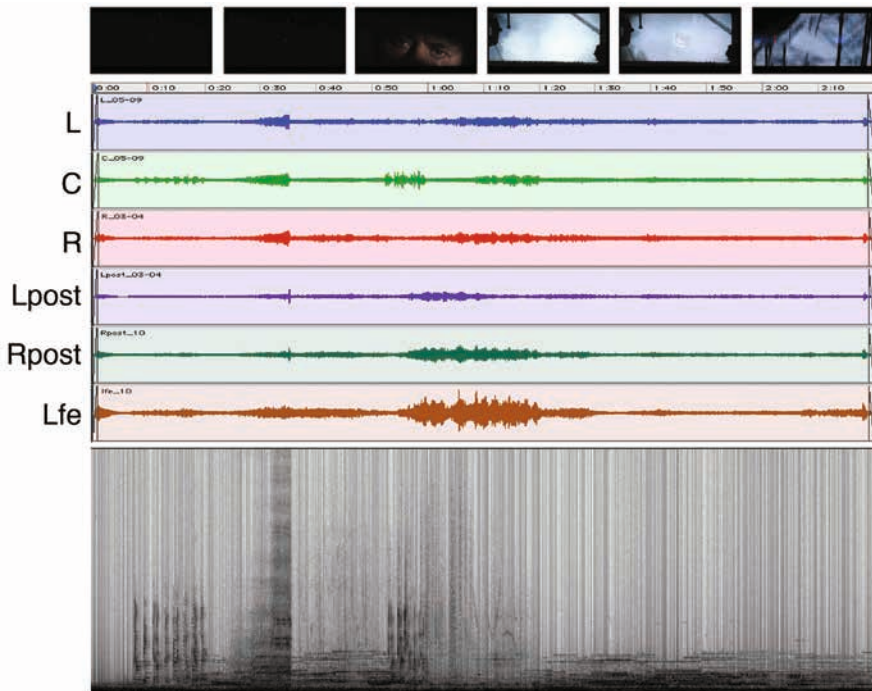


Fig. 5: Andrej Tarkovskij, *SOLJARIS*. Sonogramma (40'11"-43'40")¹⁶

Anche le immagini acquatiche in continuo movimento sono accompagnate dalla musica di Artem'ev, per cui „l'oceano si rivela nel film e nella musica come un'immagine del cosmo, l'immagine del creatore“ (Artem'ev in Salvestroni 2005, 95). I procedimenti di stratificazione, caratteristica del linguaggio di Artem'ev,

di conseguenza problematico l'incontro con la musica. Nella sua astrattezza filosofica, essa può addirittura danneggiare, se non compromettere, lo scorrimento delle immagini, invece fondato nella concretezza materiale. Ecco perché Tarkovskij vede nella musica elettronica l'unica possibilità per il commento sonoro cinematografico.

16 Sonogramma realizzato dalla copia del film nel DVD edito da General Video Recording, Firenze 2002.

sono ancor più evidenti nella scena in cui Chariej contempla i CACCIATORI DELLA NEVE di Bruegel in biblioteca. La stratificazione timbrica qui è molto complessa: da un lato presenta i suoni che la rappresentazione sembrerebbe suggerire, come il gracchiare dei corvi, le voci degli uomini, l'abbaiare dei cani, i rintocchi delle campane; dall'altro „l'elaborazione elettronica eccede la riproduzione di suoni e rumori, suggerendo un legame organico tra il soggetto e l'oggetto dell'ascolto“ (Fasolato 2004, 80). La musica realizza una vera e propria soggettiva acustica per cui l'immagine sonora della sequenza si riflette nella disposizione di Chari all'ascolto: „Harey, il fantasma della donna terrestre amata da Kel'vin e generata dalla parte più segreta della sua mente ,subisce' la fascinazione della composizione bruegeliana non solo grazie all'immagine, ma anche al sonoro“ (ibid.).

La musica, la grande ,arpa eolica', diviene l'icona della Natura in STALKER. Nel corso del film la musica elettronica ricorre continuamente. Singolare è la maniera con cui si presenta al termine del viaggio dei tre protagonisti sul carrello ferroviario in cui il rumore delle ruote sui binari si trasforma con una modulazione elettronica per dare voce alla ,Zona'. In questa sequenza le inquadrature dei tre viaggiatori rimangono aderenti alle teste che si distinguono dal fondo per una differenza luminosa. La Zona rivela la propria presenza solo grazie al ritmico martellare metallico delle ruote sui binari: è lo spazio in cui si diffonde il suono e, proprio quando il battito ritmico senza soluzione di continuità si trasforma in una modulazione elettronica, la colonna sonora ci rivela il mutamento dello spazio avvenuto.

Lo spettatore deve avvertire che qualcosa sta cambiando; è la realtà che cambia a scapito di un'altra. Dopo aver pensato a lungo ho capito che questo doveva essere rappresentato dal rumore delle rotaie. All'inizio ho semplicemente aggiunto del riverbero, poi ho cambiato il suono naturale con quello „artificiale“. [...] Il risultato è che all'inizio il suono delle rotaie è naturale e, in seguito, a pause regolari, assume delle sembianze sempre più estraneanti, aliene ...¹⁷

La regolarità dei colpi sulle rotaie si trasforma progressivamente in un tessuto sonoro che fa risuonare l'ambiente in maniera radicalmente diversa: ora lo spettatore può comprendere di essere arrivato nella Zona e afferra le nuove dimensioni spazio-temporali stabilite dal luogo misterioso in cui sono diretti i protagonisti. La musica elettronica ricorre durante il cammino dei tre protagonisti mentre il ,tema' accompagna l'estasi dello Stalker, nel momento centrale del film, e si ripresenta nell'epilogo quando appare la bambina, la figura che maggiormente incarna la Zona. Sul frastuono del treno sentiamo poi le note della NEUNTE SYMPHONIE

17 Édouard Artem'ev nell'intervista ad A. Petrov 1996. A questa scena fa riferimento anche la breve recensione di Philip Brophy dedicata alla musica del film. Cfr. Brophy 2004, 220-221.

di Beethoven, la musica che i simbolisti russi consideravano la via all'estasi, ma la comunione fraterna e il congiungimento con la Natura suggerita dalla musica è prontamente vanificata dal rumore del treno.¹⁸

Anche in una delle sequenze centrali di NOSTALGHIA, la visita di Gorčakov a Domenico, l'ex-professore di matematica accoglie l'ospite con le note di questa celeberrima pagina della musica occidentale, quasi a voler celebrare l'incontro fra due anime affini. Gorčakov non a caso, promette di attraversare la vasca con la candela accesa.¹⁹ La musica ritorna nella scena del suicidio di Domenico, bruscamente interrotta dal suo urlo disumano. La morte di Gorčakov, invece, era stata anticipata sin dalle primissime immagini del film che vedono il REQUIEM di Verdi fondersi con l'antica melodia russa.

„LA MAISON OÙ IL PLEUT“

Nell'essere l'indefinita voce della natura, il paesaggio sonoro tarkovskiano comporta, come conseguenza, anche un'utilizzazione musicale del rumore.

La musica cinematografica per me, in ogni caso – scrive Tarkovskij –, è una componente naturale del mondo dei suoni, una parte della vita umana, sebbene sia pienamente possibile che in un film sonoro realizzato in maniera coerente dal punto di vista teorico non rimanga affatto posto per la musica e questa venga sostituita dai rumori ripensati dal cinema in maniera via via sempre più interessante. È questo l'obiettivo che mi sono preposto nei miei ultimi lavori, *Stalker*, *Nostalghia* e *Sacrificio*. (Tarkovskij 1995, 148)

I rumori, nei film di Tarkovskij, sono onnipresenti e si organizzano come una vera e propria partitura musicale.²⁰ Basti pensare ai frequenti colpi di tosse e alle

18 Lungo tutto il film il rumore del treno porta con sé la musica: nella scena dell'addio alla Zona troviamo la MARSEILLAISE e il BOLERO di Maurice Ravel, mentre in quella finale, l'episodio di telecinesi che vede protagonista la figlia dello Stalker, abbiamo appunto Beethoven. Il secondo transito in casa dello Stalker è accompagnato da un frammento del TANNHÄUSER di Richard Wagner, a cui Tarkovskij aveva anche pensato anche per il finale di NOSTALGHIA.

19 Parimenti a Bach, anche l'utilizzo della NEUNTE SYMPHONIE comporta, inevitabilmente, una serie di ipotesi sulle motivazioni di una simile scelta. Varrà la pena ricordare, con il rischio di banalizzare una riflessione che necessiterebbe di molto più tempo, che in quest'opera si riflette la vocazione etica della musica di Beethoven. L'intervento corale nel corso della SYMPHONIE appare come l'esito necessario e spontaneo dell'itinerario poetico del compositore che porta alla rivisitazione delle forme acclamate della tradizione, sulla base di questo nuovo impulso etico e dell'esaltazione del tema umanistico della gioia universale.

20 Il riferimento, in questo caso, porta ad Antonioni che, a tal proposito, ha detto: „L'ideale sarebbe costituire con i rumori una meravigliosa colonna sonora e farla dirigere da un direttore d'orchestra ... Anche se, forse, alla fin fine l'unico in grado di farlo sarebbe il regista“. Cfr. Labarthe 1994, 127.

respirazioni faticose di alcuni protagonisti²¹ e soprattutto alla pioggia, vera e propria cifra stilistica di questo cinema.

Un Tarkovskij muto non sarebbe stato concepibile – scrive Chion –; e ciò che il regista russo diceva del cinema, che esso è „l'arte di scolpire nel tempo“, non avrebbe potuto dirlo, né soprattutto farlo, ai tempi del muto, lui che animava i suoi lunghi piani di fremiti, di scatti e di apparizioni fuggivevoli, che si combinavano con vaste evoluzioni controllate, in una struttura temporale ipersensibile.²²

A ragione Chion, in questo e tanti altri momenti del suo testo, sottolinea la centralità dei rumori nell'universo cinematografico del regista russo. Owe Svensson, già tecnico del suono di Ingmar Bergman in *SCENER UR ETT ÄKTENSKAP* (1973; „Scene da un matrimonio“) e artefice della „partitura“ di *OFFRET*, più volte ha dichiarato la propria insofferenza nei confronti della superficialità con cui abitualmente vengono trattati i suoni d'ambiente nell'allestimento di una colonna sonora.²³

Qualcuno che cammina suona sempre come un „clic, clic, clic“ e, se si trova su una scala, è lo stesso, soltanto più veloce. Per *Sacrificio* ho adottato un approccio completamente differente. [...] Il suono non è mai lo stesso, non compaiono due rumori uguali, ognuno ha il suo sviluppo autonomo. [...] Decisi di riprodurre questi suoni nella mia abitazione, una vecchia casa con pareti e pavimenti risonanti. Tutti gli effetti acustici dei passi li ho creati io stesso, camminando fisicamente con differenti paia di scarpe, anche da donna. (Svensson o. J.)

Di conseguenza, l'intesa con Tarkovskij è perfetta.

Andrej chiese un lungo elenco di effetti sonori, pagina dopo pagina. C'erano oltre duecentocinquanta diversi esempi di effetti sonori su cui voleva lavorare. Dicevo che questo sarebbe stato impossibile, erano troppi [...] ne ho tolti la metà. Poi ho iniziato a lavorare su di essi. [...] Nella scena del sogno, per esempio, voleva fare cadere del ghiaccio dal tetto. [...] In seguito, abbiamo aggiunto le gocce d'acqua. I miei contributi sono stati i

21 In questo caso, il rumore ha perso il proprio indizio materializzante e assume un significato simbolico, forse metafisico, in ogni caso lontano dalla riproduzione della realtà.

22 Chion 1977, 22. Sempre Chion, nota che la pioggia inizia a comparire come cifra caratteristica del cinema di Tarkovskij sin a partire dal *КАТОК И СКРИПКА*, manifestandosi come „un événement cosmique, dans une sorte de guerre des éléments“ (Chion 2007, 17).

23 Abbiamo sottolineato la collaborazione di Svensson con Bergman in quanto Tarkovskij stesso ha dichiarato le proprie affinità con la poetica sonora del regista svedese. Cfr. Tarkovskij 1995, 146. Egli ha anche detto di apprezzare il modo di lavorare col sonoro di Iosseliani, sottolineando, allo stesso tempo, le profonde differenze che intercorrono con il proprio (ibid.).

suoni ambientali. L'effetto con l'aereo reso tramite il tintinnio bicchieri è stata un'altra idea di Tarkovskij. [...] Non ho mai veramente capito quando il mio lavoro sia effettivamente iniziato. Non era difficile, sapevo cosa dovevo fare, ma non davo niente per scontato. Pensavo „questo si trasformerà in qualcosa, possiamo lavorarci“, ma non avrei mai potuto iniziare dicendo: „è questo quello giusto“.²⁴

La semplice e ovvia constatazione delle attenzioni con cui il regista cura l'allestimento sonoro è la premessa per verificare la capacità con cui egli riesce a „scolpire“ la materia sonora facendole assumere delle valenze simboliche.²⁵

Durante l'esperienza onirica – continua Svensson –, per mostrare la minaccia, dovevamo creare una percezione di angoscia e ansia. Questo è reso possibile dall'elemento principale, gli aerei a bassa quota che sovrastano il cielo sopra la casa. È una composizione di molti jet militari svedesi, a cui ho aggiunto picchi di rimbombo e poche altre cose. [...] Un'altra componente è il flauto giapponese. Lo abbiamo recuperato da una registrazione su un disco di vinile.²⁶ Il regista voleva che accorpissimo il suono dei canti femminili e del flauto e funzionava meravigliosamente. Qualche volta si sentono anche segnali di navi. Il sogno viene percepito, quindi, come una combinazione di richiami canori, del flauto giapponese e di varie sirene navali. (Svensson o. J.)

Ripensiamo allora ad alcune magistrali sequenze di OFFRET in cui la drammaturgia del suono diviene il loro elemento maggiormente caratterizzante. Nel salotto della casa, Otto è colto da un malore. Questa situazione è anticipata da brevi frammenti dei richiami della voce femminile, inseriti con cura a sottolineare cambiamenti di stati d'animo nei personaggi. Otto sembra percepire questi richiami e ad essi rispondere; si gira come estraniato e poi cade a terra. Come spesso accade nel cinema di Tarkovskij i rumori assumono una valenza simbolica: i ticchettii dell'orologio che attraversano il silenzio dell'ambiente rappresentano così i battiti cardiaci di Otto.

24 Svensson (o. J.) „Che cosa vuol dire un mondo di suoni naturalisticamente esatto? Nel cinema questa è una cosa impossibile perfino da immaginarsi: significa che nell'inquadratura dovrebbe mescolarsi tutto. Tutto quello che in essa viene registrato dovrebbe avere anche la sua espressione corrispondente nella colonna sonora. Ma questa cacofonia significherebbe che il film è privo di qualsiasi soluzione sonora. Se la selezione dei suoni non è stata effettuata, ciò vorrebbe dire che il film equivale a un film muto, poiché esso è privo di espressività sonora“ (Tarkovskij 1995, 147).

25 Più ci si addentra nell'aspetto emotivo delle cose più si deve ricorrere ad un uso metaforico del suono. Orson Welles, come ricorda Murch, metteva a fuoco il suono come se fosse una luce e, in questo, risiede parte del fascino dei suoi film (cfr. Ondaatje 2003).

26 Si tratta del flauto Hochiku di Watazumodo-Shuso. Cfr. Borin 1989, 142.

Maria, la governante, rientra a casa: in anticipo dell'inquadratura, il tintinnio. Segue un primo piano di Maria, la telecamera scende e svela il vassoio di bicchieri appoggiato sul tavolo che vibra, presumibilmente per il passaggio di aerei di cui si percepisce il rombo. Dall'armadio aperto cadono vari oggetti e i fortissimi rumori segnano il rapido passaggio sopra la casa degli aerei militari. L'apice della tensione viene drammaturgicamente raggiunto quando viene inquadrato un dettaglio della vetrina appoggiata alla parete, le cui ante si erano aperte precedentemente in modo inspiegabile, davanti a cui siede il postino che sembra assistere agli eventi che stanno per accadere. Al centro del ripiano è collocata una brocca che spicca per il colore bianco del latte: la sua caduta coincide con gli ultimi passaggi e lo stacco che immediatamente segue ci mostra il protagonista che osserva la casa in miniatura costruita dal figlio nei pressi di una pozzanghera. All'anticipazione del tintinnio dei calici segue un prolungamento dei rumori evocanti la guerra che si attenuano velocemente e lasciano spazio al silenzio dell'isola, su cui incombono le sirene delle navi, altra presenza sonora acusmatica del racconto (Fig. 6).

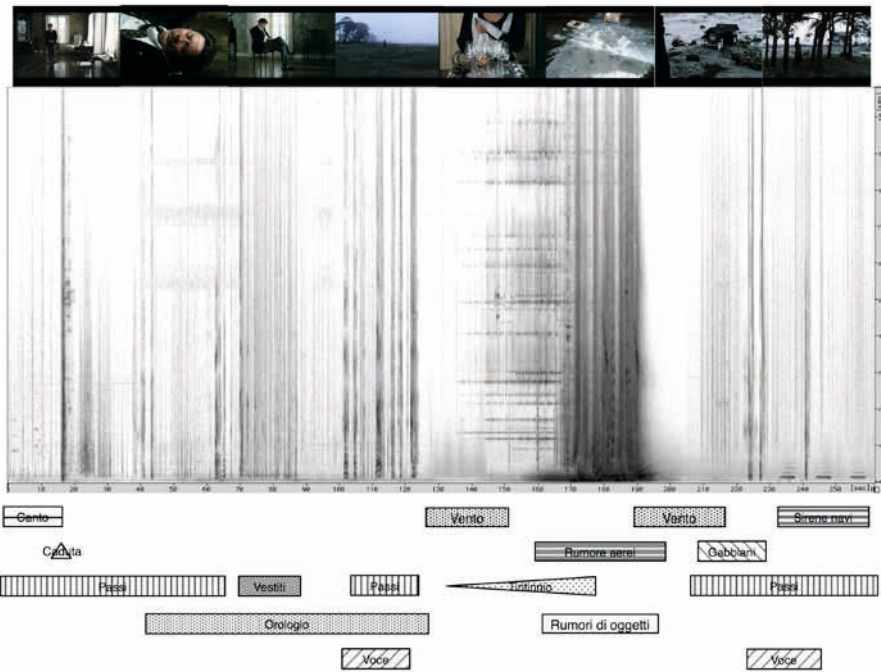


Fig. 6: Andrej Tarkovskij, OFFRET. 40'56" – 45'14"

Andiamo ora alla seconda evocazione della guerra quando, invece, ricompare il suono del flauto. I suoni dello strumento, le grida, il farfuglio convulso di Alexander

e i richiami di Maria accompagnano le immagini oniriche mentre, e ancora una volta, il suono del flauto risuona nella stanza di Alexander che compie nuovamente il gesto di spegnere l'impianto sterefonico posto entro un armadio (Fig. 7).

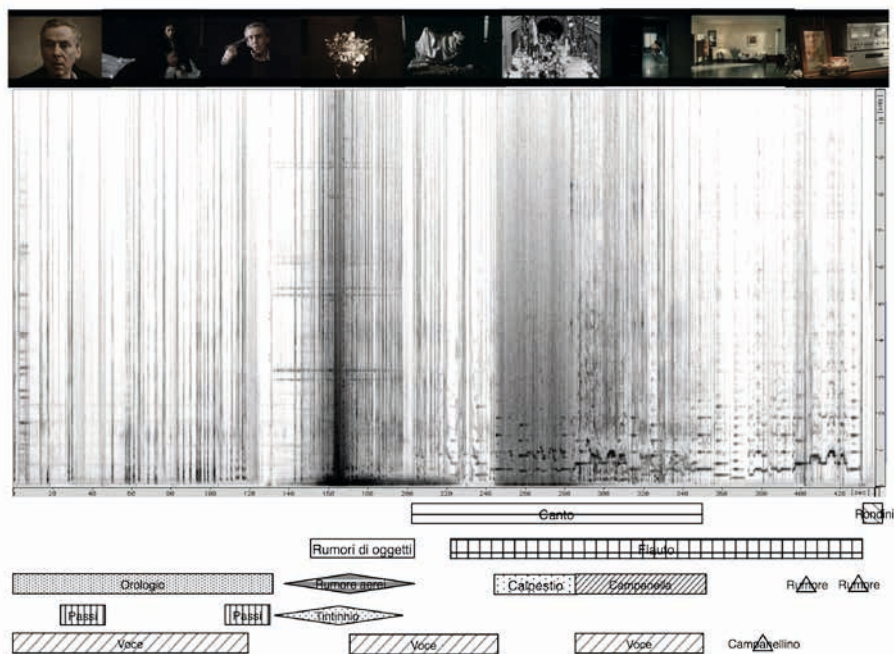


Fig. 7: Andrej Tarkovskij, OFFRET. 1h:46':13"–1h:53':31"²⁷

La musica e i rumori, in *OFFRET*, non risultano mai essere un'amplificazione delle immagini ma piuttosto costituiscono una partitura che interagisce con il racconto filmico secondo modalità del tutto nuove e a cui Tarkovskij sembra additare quando, nelle conversazioni con Vadim Moroz, afferma:

Se vogliamo realizzare il progetto di mostrare azioni diverse in sincronia senza un montaggio parallelo, questo lo si può fare solo con l'aiuto del sonoro: per esempio l'immagine racconta una storia e il sonoro una storia completamente diversa. Le orecchie in un luogo e gli occhi in un altro, ma tutto questo non può che essere solo oggetto della teoria.²⁸

27 Al canto femminile, dall'andamento curvilineo, si sovrappongono il suono del flauto, con note tenute e modificate nella dinamica, la voce di Maria e i sussurri di Alexander.

28 Tarkovskij in Moroz 2008, 73. Sempre nel corso di questo incontro, Tarkovskij aveva esordito

Nel cinema di Tarkovskij i rumori adempiono a diverse funzioni – in questo caso, quella fondamentale di temporalizzare le immagini – e spesso giungono a realizzare ciò che, invece, la musica è impossibilitata a fare. Andrea Truppin, in un suo magistrale saggio, ha parlato giustamente di una concezione ermeneutica nell'utilizzo della componente sonora nel cinema di Tarkovskij, individuando poi un seguito di funzioni a cui essa obbedisce nel corso dei diversi film del regista. Nonostante appaia forzata l'assunzione della nozione cristiana di rivelazione quale fine ultimo del trattamento sonoro, rimane pur sempre esemplare l'interpretazione che lo studioso realizza della presenza dell'universo sonoro nella poetica tarkovskiana.²⁹

Altre volte i rumori attraversano il film come dei ben precisi ritornelli, in maniera analoga alla musica. Si pensi al frastuono del treno in *STALKER* che „si carica di connotazioni, attraversando l'opera in cui è inserito e dialogando con le immagini e con gli altri elementi del complesso sonoro del film“ (Fasolato 2004, 87). Sempre Chion cita un momento di *SOLJARIŠ* come uno dei pochi casi di contrappunto audiovisivo nella storia del cinema. Si tratta della scena in cui Chari tenta di suicidarsi ingoiando dell'ossigeno liquido.

Il protagonista stringe il suo corpo congelato. Ma, senza pietà, il cervello-oceano la resuscita, e il corpo disteso viene scosso da contrazioni che non sono più quelle dell'agonia né quelle del piacere, ma quelle del ritorno alla vita. Su queste immagini, Tarkovskij ha escogitato di inserire suoni di vetro il cui effetto è prodigioso: non danno l'impressione di essere fuori posto, ma rendono in maniera inquietante, addirittura terrificante, il carattere al tempo stesso fragile e artificiale della creatura, così come il senso della precarietà dei corpi. (Chion 1977, 39)

Altre volte i rumori, quasi fossero dei precisi segni di interpunzione nel corso della colonna audio, si pongono con uno stacco netto a colmare il silenzio della parola. Il loro effetto può essere tragico. Basti pensare alla scena delle torture che i Tartari infliggono a Patrikej nell'*ANDREJ RUBLĚV*. Ad un certo punto delle disumane sofferenze, con il corpo ricoperto dalle bende, egli maledice i suoi nemici: la mano del carnefice porta così della pece bollente su un grande mestolo e la versa nella sua gola. Lo spettatore non vede la scena: la schiena del carnefice,

addirittura affermando l'impossibilità di utilizzare la musica nel cinema, „perché le persone hanno problemi ad assorbire simultaneamente suoni e immagini del film contemporaneamente. [...] Se concentrano la loro attenzione sulle immagini, hanno problemi ad assorbire il suono a un livello emotivo analogo“ (ibid., 72).

29 „In *Nostalgia* the drip is heard in scenes at the baths, which is essentially an open, outdoor space, and in flooded ruins of buildings. In *Stalker*, it is heard not only when the travellers are within flooded buildings and metal pipes, but also when they are outside, in the open air. This type of sound serves to give a sense of some transcendent, unlocatable space.“ (Truppin 1992, 246)

infatti, copre quest'immagine terrificante. Sentiamo però un rumore terribile che ottiene degli effetti ancor più violenti nel pubblico che ascolta e non vede. Talvolta i rumori sembrano essere una diretta emanazione della psiche dei personaggi, come accade allo Scrittore in *STALKER* quando lancia un sasso nel pozzo e gli viene restituito il rumore della cassa armonica di un pianoforte percosso, quasi a sottolineare il disagio interiore che egli sta provando.

Il rumore che maggiormente si impone in tutti i film è però quello della pioggia al punto che Fabrizio Borin ha parlato di una sua presenza „difficilmente costruibile – ma usualmente impraticabile in assenza di una spiccata sensibilità immaginativo-poetica“.³⁰ L'acqua e il cinema si coappartengono come il trascorrere del tempo sta alla figura cinematografica e lo stesso Tarkovskij ha detto di non riuscire a pensare ad un film dove non sia presente l'acqua.

Mi è difficile spiegarlo. Ho usato l'acqua perché è una sostanza molto viva, che cambia forma continuamente, che si muove. E' un elemento molto cinematografico. E tramite essa ho cercato di esprimere l'idea del passare del tempo. Del movimento del tempo. L'acqua, i ruscelli, i fiumiciattoli, mi piacciono molto, è un'acqua che mi racconta molte cose. Il mare, invece, lo sento estraneo al mio mondo interiore perché è uno spazio troppo vasto per me. Non mi fa paura, è semplicemente una superficie troppa monotona. A me, per il mio carattere, sono più care le cose piccole, il microcosmo, piuttosto che il macrocosmo. Le enormi distese mi dicono meno di quelle limitate. Forse per questo amo molto l'atteggiamento dei giapponesi nei confronti della natura. Cercano di concentrarsi su uno spazio ristretto e di vedervi il riflesso dell'infinito. (Tarkovskij in Masoni 1997, 5)

Questa presenza si manifesta anche in *OFFRET* attraverso un seguito di metafore e in continuità narrativa con l'azione filmica. La struttura sonora del film comprende un gamma molto ampia di rumori: quello del mare, delle rondini, delle navi, del lettino di Ometto, degli aerei e, alla fine, dell'incendio. Quelli associati alla presenza dell'acqua, allo stesso tempo, si impongono e accompagnano le immagini con molteplici metafore e in continuità narrativa con l'azione, come si può osservare in alcuni momenti del film. Se il rumore del mare è regolare, il riverbero che accompagna quello delle gocce lo rende frammentario, episodico e puntiforme, creando una sensazione di sospensione, attesa e drammaticità.³¹ L'acqua è anche possibilità di redenzione, perdono, liberazione, affrancamento, tramite le premurose attenzioni della governante Maria. La troviamo anche

30 Borin 1987, 24. Cfr. anche Chion 1998, 191.

31 „Un suono dallo svolgimento irregolare, dunque imprevedibile, pone l'orecchio e l'insieme dell'attenzione in costante allarme. Le gocce d'acqua che Tarkovskij ama far sentire nei suoi film sono un esempio: esse catturano l'attenzione con il loro ritmo sottilmente o fortemente irregolare.“ (Chion 1977, 20)

all'interno di una brocca – in questo contesto ha una connotazione positiva, di rinascita, di battesimo, di riconciliazione –, e nelle lacrime versate da Alexander, come un fanciullo tra le braccia della madre. L'acqua versata dal bambino sull'albero secco chiude il cerchio della narrazione. L'inquadratura finale si sofferma sul mare che sembra quasi fondersi con il cielo, ristabilendo l'ordine e l'equilibrio originari.

In tutti i film di Tarkovskij l'acqua esprime una tensione verso l'Assoluto e Antoine de Baecque giustamente sottolinea come la pioggia non sia un semplice elemento neutro, al contrario „annuncia, prepara i personaggi a sentire l'istante decisivo, diviene condizione del sogno o del ricordo“, come accade nel primo episodio di *ANDREJ RUBL'EV* in cui la pioggia giunge ad essere una vera e propria rivelazione della condizione del mondo che circonda il pittore.³² Sempre in questo film, la pioggia subentra senza soluzione di continuità alla musica mentre è inquadrata l'ultima icona, dando luogo ad una dissolvenza sonora di rara bellezza. Simili situazioni si trovano anche in altri film, come nel secondo sogno nell'*IVANOVO DETSTVO*, in cui il gocciolio sfuma lentamente nella musica proiettando lo spettatore in un'altra dimensione, oppure nella scena iniziale di *SOLARIS*. Qui Tarkovskij voleva che „si sentissero cantare il bosco, le voci degli uccelli, l'erba“ (Artem'ev in Salvestroni 2005, 100), ma è sempre lo scorrere dell'acqua che permette al protagonista di immergersi nella pienezza del creato e dell'esistenza. L'acqua in questi casi ha un effetto liberatorio e di purificazione e permette, come accade a Gorčakov in *NOSTALGHIA*, di aprirsi ad una nuova dimensione. Non a caso, Chion ha parlato del cinema di Tarkovskij come *LA MAISON OÙ IL PLEUT* (Chion 1984), mentre Deleuze ha posto un quesito:

Il bagnato di Tarkovskij (la donna che si lava i capelli contro un muro umido nello *Specchio*) le piogge che ritmano ogni film, intense come in Antonioni o in Kurosawa ma con funzioni diverse, fanno di continuo rinascere la domanda: quale rovelto ardente, quale fuoco, quale anima, quale spugna asciugherà la terra? (Deleuze 1989, 89–90)

A tutti questi rumori, talvolta, si aggiungono dei suoni „qui sont déjà sur l'autre versant de la vie“ (Chion 1987, 9). In *OFFRET* ad un certo punto compaiono dei canti svedesi che risuonano nell'aria riportandoci in una dimensione particolare, quella dell'infanzia, „in cui l'immortalità ci pareva essere il nostro tempo

32 de Baecque 1989, 28. I rumori affollano anche le pagine dell'omonimo racconto. All'inizio della seconda parte, quando Andrej è seduto in silenzio, con la schiena appoggiata a un muro, „giungono a lui frammenti di parole, mescolati al canto del vento tra i tetti di paglia, al fruscio dei rami, al battito ripetuto degli zoccoli sull'impiantito di travi della stalla, allo stridio delle rondini nel cielo serale, ossessivo e festante“. Nell'episodio finale, quando i fonditori aprono gli sportellini, „il metallo risplendente si precipita nella forma cantando con le mille sue voci una melodia lamentosa e irripetibile“ (Tarkovskij 1992, 115, 191).

naturale“.³³ È un fuori campo particolare, che si aggiunge a quello delle grida d'uccello, che l'immagine non rivela mai e di cui nessun personaggio parla. Al suono, in questo caso, è affidato il compito di manifestare una dimensione trascendente, uno spazio di natura metafisica. Un compito che pone il commento sonoro dell'ultimo film del regista su un piano di elevatissima complessità, a testimonianza delle funzioni, singolari e lontane da qualsiasi tipologia, esercitate dalla musica nel cinema di Tarkovskij.

FILMOGRAFIA

SCENER UR ETT ÄKTENSKAP. Schweden, 1973. Regie: Ingmar Bergman.
DESERTO ROSSO. Italien, 1964. Regie: Michelangelo Antonioni.

BIBLIOGRAFIA

- Artemiev (2002), Edward: „Dalla tecnologia della musica concreta alla musica computeristica: nuovi metodi del pensiero musicale“, in: Favaro, Roberto (a cura di): *Musica e tecnologia domani*. – Lucca: LIM. (Quaderni di Musica/Realtà, 51).
- Basso (1983), Alberto: *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*. Volume primo. – Torino: Edt.
- Beer (2006), David: „Solaris and the ANS Synthesizer: on the Relations between Tarkovsky, Artemiev, and Music Technology“, in: Jonsson, Gunnlaugur A. / Ottarson, Thorkell A. (ed.): *Through the Mirror. Reflections on the Films of Andrei Tarkovsky*. – Newcastle, Cambridge Scholars Press, pp. 100–118.
- De Baecque (1989), Antoine: *Andrej Tarkovskij*. – Paris: Edition de l'Etoile.

33 Chion 1977, 107. Fabrizio Borin precisa che si tratti di musiche del folklore scandinavo, di richiami di pastori oppure di grida di avvertimento o di esortazione, „forse la voce di Dio o il silenzioso richiamo di Ometto“, rimane inesprimibile la sensazione di una esortazione interiore al coraggio, „l'idea altalenante nel film di un attrito gelido e sonoro che colpisce e modifica il dato visivo perché fa anche da ponte armonico e di significato tra il ritmo continuato di J. S. Bach dell'inizio e del finale (PASSIONE SECONDO SAN MATTEO) e il soffio delle note separate e sofferte del flauto giapponese“ (Borin 1989, 146).

- De Benedictis (2003), Angela Ida: „Incontri. La musica contemporanea nei concerti di Abbado“, in: Eckhardt, Ulrich (a cura di): Claudio Abbado. – Milano: il Saggiatore.
- De Benedictis (2008), Angela Ida/Ottomano, Vincenzina C.: Claudio Abbado alla Scala. – Milano: Rizzoli.
- Billard (1994), Pierre: „L'idea mi viene attraverso le immagini“, in: Antonioni, Michelangelo (a cura di): Fare un film è per me vivere. – Venezia: Marsilio, pp. 129–135.
- Borin (1987), Fabrizio (a cura di): „Andrej Tarkovskij“, in: Circuito Cinema, n. 30, giugno 1987.
- Borin (1989), Fabrizio: Il cinema di Andrej Tarkovskij. – Roma: Jouvence.
- Borin (2010), Fabrizio: Solaris. – Palermo: L'èpos.
- Brophy (2004), Philip: 100 Modern Soundtracks. – London: BFI Screen Guides.
- Chion (1977), Michel: L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema, traduzione italiana di Dario Buzzolan. – Torino: Lindau.
- Chion (1984), Michel: „La maison où il pleut“, in: Cahiers du Cinéma, 358, pp. 37–43.
- Chion (1987), Michel: „L'au-delà de l'image“, in: Le Monde de la Musique, février.
- Chion (1996), Michel: La musique au cinéma. – Paris: Fayard.
- Chion (1998), Michel: Le son. – Paris: Nathan.
- Chion (2007), Michel: Andreï Tarkovski. – Paris: Cahier du cinéma (Collection Grands Cinéastes).
- Deleuze (1989), Gilles: L'immagine tempo, traduzione italiana di Liliana Rampello. – Milano: Ubulibri.
- Drubachevya (o. J.), Galina: „Edward Artemiev: ‚I am sure that there will be a creative explosion‘“, in: electroshock [<http://www.electroshock.ru/> (20.10.2013)].
- Egorova (1997), Tatiana: Soviet Film Music, traduzione inglese di Tatiana A. Ganf e Natalia A. Egunova. – Amsterdam: Overseas Publishers Association.
- Egorova (o. J.), Tatyana: „Edward Artemiev: He has been and will always remain a creator ...“, in: electroshock [<http://www.electroshock.ru/> (20.10.2013)].
- Le Fanu (1984), Mark: „Tarkovski à Covent Garden: Boris Godunov“, in: Positif, No. 284, pp. 30–31.
- Fasolato (2004), Umberto: „L'organico risuonare del mondo: la musica elettronica da ‚Solaris‘ a ‚Stalker‘“, in: Arts and Artifacts in Movie. Technology, Aesthetics. Communication. An International Journal I/1, pp. 77–92.
- Fasolato (2011), Umberto: La sonosfera del cinema di Andrej Tarkovskij. SOLARIS, LO SPECCHIO e NOSTALGIA. Udine: Università degli Studi di Udine (Tesi di Dottorato in Studi audiovisivi, cinema, musica e comunicazione, Relatore: Roberto Calabretto).
- Hoffmann (1984), E. T. A.: Kreisleriana. Dolori musicale del direttore d'orchestra Giovanni Kreisler, traduzione di Rosina Pisaneschi. – Milano: Rizzoli.

- Katunjan (o. J.), Margarita: „Interview with Edward Artemiev“, in: electroshock [<http://www.electroshock.ru/> (20.10.2013)].
- Kreichi (o. J.), Stanislav: „The ANS Synthesizer. Composing on a Photoelectronic Instrument“, in: Theremin.ru/people/kreichi/index.html (20.10.2013).
- Labarthe (1994), André S.: „All'origine del film c'è una scelta“, in Antonioni, Michelangelo (a cura di): *Fare un film è per me vivere.* – Venezia: Marsilio, pp. 121–128.
- Masoni (1997), Tullio / Vecchi, Paolo: *Andrej Tarkovskij.* – Firenze: La Nuova Italia.
- Misler (1987), Nicoletta: „Nella tradizione dell'arte russa“, in: *Per Andrej Tarkovskij. Atti del Convegno, 19 Gennaio 1987.* – Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1.
- Morelli (1993), Giovanni: „Dedicato a una dedica ‚No hay caminos hay que caminar ... Andrej Tarkovskij‘“, in Messinis, Mario (a cura di): *Con Luigi Nono. Festival Internazionale di Musica contemporanea.* – Milano: Ricordi (La Biennale 1993).
- Morelli (2003), Giovanni: *Scenari della lontananza.* – Venezia: Marsilio.
- Moroz (2008), Vadim: *Andrej Tarkovsky. About His Film Art in His Own Words.* – Petersburg (Virginia): Frost.
- Ondaatje (2003), Michel: *Il cinema e l'arte del montaggio. Conversazioni con Walter Murch.* (= *The Conversations. Walter Murch and the Art of Editing Film*; ital.) Traduzione di Gianni Pannofino ed Elena Rossi. – Milano: Garzanti.
- Patterson (o. J.), Archie: „Interview with Edward Artemiev“, in: electroshock [<http://www.electroshock.ru/> (20.10.2013)].
- Pestalozza (1987), *La musica in URSS: cronaca di un viaggio.* – Milano: Ricordi Unicopli.
- Petrov (1996), Arkadij: „Intervista a Eduard Artem'ev“, in: *Salon audio video*, n. 5, 1996, p. 27.
- Pirani (2009), Francesca: *La nostalgia dell'armonia* – Genova: Le Mani.
- Restagno (1993), Enzo: „URSS/Russia: 40 anni di musica dalla morte di Stalin a oggi“, in: *Idem* (a cura di): *Alfred Schnittke.* – Torino: Edt.
- Salvestroni (2005), Simonetta: *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa.* – Magnano (BI): Qiqajon.
- Schreiber (2003), Wolfgang: „L'ascolto della musica ha bisogno del silenzio“, in: Eckhardt, Ulrich (a cura di): *Claudio Abbado.* – Milano: il Saggiatore.
- Schnittke (1998), Alfred: *Über das Leben und die Musik. Gespräche mit Alexander Iwaschkin.* – München – Düsseldorf: Econ.
- Suslova (o. J.), Lilia: „Edward Artemiev: A breakthrough to the new worlds of sounds“, in: electroshock [<http://www.electroshock.ru/> (20.10.2013)].
- Svennson (o. J.), Owe: „Sounds in Tarkovski's ‚Sacrifice‘“, in: <http://filmsound.org/articles/sacrifice.htm> (20.05.2015).

- Tarkovskij (1969), Andrej: „Le temps conservé“, in: *Jeune Cinéma*, 42, novembre-décembre.
- Tarkovskij (1987a), Andrej: „Il tempo riprodotto“, in: Buttafava, Giovanni (a cura di): *Al di là del disgelo. Cinema sovietico degli anni Sessanta*. – Milano: Ubulibri.
- Tarkovskij (1987b), Andrej: *Sulla figura cinematografica*, in: Borin, F. (a cura di): Andrej Tarkovskij, in: *Circuito Cinema*, n. 30, giugno 1987.
- Tarkovskij (1992), Andrej: Andrej Rublëv, traduzione italiana di Cristina Moroni. – Milano: Garzanti.
- Tarkovskij (1994), Andrej: *Racconti cinematografici*, traduzione italiana di Cristina Moroni. – Milano: Garzanti.
- Tarkovskij (1995), Andrej: *Scolpire il tempo*, traduzione italiana e a cura di Vittorio Nadai. – Milano: Ubulibri.
- Tarkovskij (2002), Andrej: *Diari. Martirologio 1970–1986*, a cura di Andrej A. Tarkovskij, traduzione italiana di Norman Mozzato – Firenze: Edizioni della Meridiana.
- Truppin (1992), Andrea: „And Then There Was Sound: The Films of Andrei Tarkovsky“, in: Altman, Rick (a cura di): *Sound Theory. Sound Practice*. – New York-London: Routledge.
- Turovskaja (1991), Majja: *7 s ½ ili fil'my Andreja Tarkovskogo*. – Moskva: Iskusstvo.
- Varaldiev (o. J.), Annelise: „Russian Composer Edward Artemiev“, in: *electroshock* [<http://www.electroshock.ru/> (20.10.2013)].
- Varèse (1985), Edgar: *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, traduzione italiana di Umberto Fiori. – Milano: Ricordi Unicopli.

Michael Mayer

Tarkovskijs Scham



Abb. 1: SOLJARIS

Einstellung – SOLARIS: Halbtotale, Rückenansicht auf Kris Kelvin, der durch die Raumstation taumelt. Die Kamera folgt ihm im gleichbleibenden Abstand. Hari tritt hinzu und stützt ihn, dann Snaut. Während sie zu dritt den ringförmigen Gang der Station entlanggehen, entspinnt sich folgender Dialog. Kelvin: „Wie starb Gibarian? Du hast es mir noch nicht erzählt.“ Snaut: „Ich werde es dir sagen. Später.“ Kelvin: „Gibarian starb nicht aus Angst. Er starb aus Scham. Scham – das ist das Gefühl, das die Menschheit retten wird.“ Die Drei gehen weiter. Durch das durch ein Bullauge einfallende Gegenlicht der Sonne des Planeten Solaris wird das Bild mehrmals in gleißende Helle getaucht. Die Einstellung endet im diffusen Gegenlicht. Töne einer Orgel schwellen an. (2h:26min:32sec. – 2h:27min:16sec.) (Abb. 1)

TÖDLICHE UND RETTENDE SCHAM

Die skizzierte Einstellung findet sich gegen Ende von SOLJARIS, der 1972 von Andrej Tarkovskij realisierten Verfilmung des gleichnamigen Romans von Stanislaw Lem. Auch wenn ich mich in meinen Ausführungen vorwiegend auf diese eine Einstellung beschränken werde, gehe ich davon aus, dass sie für SOLJARIS und zumindest auch für STALKER, der rund sieben Jahre später folgenden Verfilmung der Erzählung PIKNIK NA OBOČINE („Picknick am Wegesrand“) der Brüder Strugatzki, von besonderer Bedeutung ist. Beide Filme, beides Literaturverfilmungen, beide dem Genre der Science Fiction zugehörig, können als genuin kinematographische Auseinandersetzung mit Scham gelesen werden. Das wäre meine Ausgangsthese. Wobei ich sie hier vor allem motivisch diskutieren und die naheliegende Frage nach filmästhetischen Konsequenzen, was beispielsweise Bildkomposition und -aufbau, Kadrierung und Bildanschlüsse, die Binnenbeziehungen zwischen visuellem und akustischem Bild etc. angeht, hintanstellen werde. Dass überdies Tarkovskij mit dieser Szene auf eine Bemerkung in Dostoevskijs IDIOT („Der Idiot“) anspielt, in der es heißt, dass die „Schönheit“ die Welt retten werde, (2010, 554) ist auch schon verschiedentlich angezeigt worden und soll gleichfalls nicht weiter verfolgt werden. Auch wenn nämlich Dostoevskij diesen Gedanken in BRAT’JA KARAMAZOVY („Die Brüder Karamasow“) wieder aufgreifen und weiter zuspitzen wird (1981, 173f.) – was gewiss einer gesonderten Lektüre bedürfte –, zielt er augenscheinlich auf eine ideale Schönheit, die aller Verbindungen zu einer nur mehr leiblichen Schönheit ledig zu sein scheint. Da aber in der Scham, wie ich noch zeigen werde, die Frage der Leiblichkeit in exemplarischer Weise aufbricht, scheint es vorerst nicht sinnvoll, die Beziehung zu Dostoevskijs Wort an diesem Punkt weiter zu untersuchen.

Was mich an besagter Szene in SOLJARIS vor allem interessiert, ist der verstörende Umstand, dass im selben Atemzug ein und derselbe Affekt, Scham, für den Tod eines Menschen verantwortlich sein und die Menschheit als Ganze retten können soll. Wie auch immer man diese Ambivalenz auflösen wollte, in Tarkovskijs SOLJARIS bleibt sie ungemildert stehen. Der Konflikt ist mit Händen zu greifen: Was den Einzelnen töten kann, ist der Gattung Heil und Hoffnung. Mithin wäre eine tödliche von einer rettenden Scham zu unterscheiden, und die Aufgabe wird sein, diesen Unterschied genauer in den Blick zu nehmen, um von dort aus SOLJARIS (und im Gefolge davon auch STALKER) genauer in den Blick nehmen zu können. Dabei geht es nicht um die Arbeit einer Dechiffrierung oder Übersetzung eines filmischen Bildes in einen theoretischen Kode, der es diskursiv fassbar machte. Es geht, fast im Gegenteil, um den Aufweis, dass eine solche Arbeit, die notwendigerweise angegangen werden muss, notwendigerweise zum Scheitern verurteilt ist. Der diesem Scheitern assoziierte Affekt ist Scham; die schon Nietzsche einst als Medium einer Wahrheitssuche erkannte, die sich auf

Takt verstünde.¹ Die, anders gesagt, ihren Gegenstand nicht greift, sondern an ihn rührt. Wie erhellend filmästhetische, -geschichtliche oder -wissenschaftliche Reflexionen auf das Œuvre Tarkovskijs auch immer sein mögen, hier geht es um den Versuch, eine filmische Sequenz in eine narrative und theoretische Konstellation zu rücken, um die Frage der Scham aus dieser Szene in diese Szene zurück zu spiegeln. Ich habe dieses Verfahren unter dem Ausdruck „Diskonjunktion“ skizziert (Mayer 2012, 11–14 et passim).

Doch bleiben wir noch einen Moment auf der Station, bei Kelvin, Snaut, bei Hari. Bekanntlich werden die dort stationierten Wissenschaftler von subatomaren Materialisierungen ihrer intimsten Wunschphantasien heimgesucht, die der den Planeten umgebende ‚Ozean‘ augenscheinlich aus ihren Träumen auszulesen vermag. Hari ist eine davon. Gehört es, laut Freuds TRAUMDEUTUNG,² zum Wesen des Traumes, dass er die unbewussten Wünsche des Träumers *erfüllt*, gehört es ebenso zu seinem Wesen, dass er sie dabei eben nicht *enthüllt*. Was Freud „Traumarbeit“ nennt – die auf schwer zu durchschauende Weise mit der der Trauer in Verbindung steht –, offenbart ein ausdifferenziertes Repertoire an psychischen Techniken, *Wunscherfüllung* und *Wunschenthüllung* strikt voneinander zu separieren. Womit Freud im Inkognito psychoanalytischer Theoriebildung ein untrügliches Gespür für die messianische Differenz zwischen Erlösung und Offenbarung demonstriert, die Paulus im 1. Korintherbrief (1. Kor 1, 4–7) notiert und die den Äon der Neuen Zeit zwischen Ankunft und Wiederkehr des Messias ausmisst. Das, was wir mit einem mehr denn je schwierigen Wort ‚Geschichte‘ nennen, lebt aus und in und kraft dieser Differenz. Jacob Taubes entzifferte sie einst als „Frist“,³ die ihm immer nur ein anderer Name für die Zeit selbst war; eine Neue Zeit, die sowohl mit dem Muster einer endlos-trostlosen Zirkularität als auch mit dem einer endlos-trostlosen Progressivität bricht. In seinem bewunderungswürdigen Kommentar zum Römerbrief, dem man seine verschwiegene Rücksicht auf Taubes in jeder Zeile anmerkt, übersetzt Giorgio Agamben sie als die „Zeit, die bleibt“ (2006): die endlich *endliche Zeit* des Menschen *post Christum natum*. Nicht müßig vielleicht zu fragen, ob die oft schon bemerkte besondere Zeitlichkeit des Tarkovskijschen Kinos, sein ‚Rhythmus‘, sich eben jener Ressource einer *endlichen Zeit* dadurch versichert, dass seine Bilder Endlichkeit nicht nur thematisieren, sondern vollziehen (vgl. Mayer 2012, 17–40 und 207–234).

Die Raumstation über Solaris jedenfalls (und auf seine Weise auch das „Zimmer“ im Herzen der ‚Zone‘) stellt einen ausgezeichneten Ort dar, wo diese Differenz zwischen Wunscherfüllung und Wunschenthüllung kollabiert. Er ist in

1 Cf. Nietzsche (1988, 352) und Nietzsche (1988, 11). Dazu: Mayer (2013, 203 ff.).

2 Freud 2000, 117–150. In seinen späteren Schriften hat Freud seine These des Traums als Wunscherfüllung relativiert, was in unserem Zusammenhang keine Rolle spielen soll: cf. Freud (2000, 212–272). Dazu: Geisenhanslüke (2008, 115–128).

3 Taubes (1947, 3–9) und (1987, 61).

des Wortes Vollsinn der Ort der Apokalypse selbst, Ort einer *Apokalypse der Seele*, deren rückhaltlose Selbstoffenbarung in Selbstvernichtung kulminiert. Was Märchen schon immer wussten, dass gerade die Wünsche, die in Erfüllung gehen, ihre Tücken haben mögen, radikalisiert sich zur Grundeinsicht der *Solaristik* à la Tarkovskij, à la Lem: dass der restlos offenbarte Wunsch tödlich ist. Schließlich setzte Gibarian, analog zur Figur des „Stachelhaut“ im *STALKER*, seinem Leben ein Ende, weil vor aller Augen sichtbar wurde, was gnädigerweise verborgen bleibt. Diese Scham überlebte er nicht. Das Motiv tödlicher Beschämung umkreisen *SOLJARIS* wie auch *STALKER* und auf je spezifische Weise die literarischen Vorlagen, deren Tarkovskij sich bediente. So sagt im Roman Snaut:

„Was ist das, ein normaler Mensch? Einer, die nie etwas Scheußliches getan hat? Ja, aber hat er nie daran gedacht? Oder er hat nicht einmal daran gedacht, es hat sich selbst gedacht, es ist ihm aufgestiegen, vor zehn oder dreißig Jahren, vielleicht hat er es verscheucht und vergessen und keine Angst davor gehabt, weil er ja wusste, dass er das niemals in die Tat umsetzen würde. Ja, aber jetzt stell dir vor, auf einmal, am helllichten Tag, mitten unter den Leuten, trifft er DAS, es ist Fleisch geworden, an ihn gekettet, unvernichtbar, was dann? Was hast du dann vor dir?‘ / Ich schwieg. / ‚Die Station‘, sagte er leise. ‚Dann hast du die Station Solaris.‘ (Lem 2006, 99 f.)

Dieses unennbare „DAS“, dessen Majuskel den Ausfall des Substantivs ebenso betont wie ihn der Ausdruck ‚Fleisch‘ nicht ersetzen wird, bringt Snaut wenig später in Verbindung mit der Fleischwerdung des Wortes aus dem Evangelium des Johannes (ibid., 100). Der theologische Kontext, der damit eröffnet wird, könnte, wie auch Snauts Referenz auf den Bereich menschlicher Perversionen, eine Konvention zitieren, der ebenso wirkmächtig wie unhinterfragt den Begriff der Scham zu regieren und noch den Deutungsrahmen zu fixieren vermag, in dem die Erzählungen der Strugatzkis und Lems wie ihre filmischen Adaptionen durch Tarkovskij situiert zu sein scheinen. Es ist der des Zusammenhangs von Scham und Schuld.

Unbenommen der durch Tradition wie individuelle Erfahrung oft verbürgten Plausibilität dieses Zusammenhangs, möchte ich die Frage aufwerfen, ob das „DAS“ ausnahmslos als moralische Frage, etwa als Frage seiner normativistischen Einhegung zu verhandeln sei – unbenommen so vieler Indizien, die nicht nur in den Filmen Tarkovskijs dafür zu sprechen scheinen. Sein demonstrativer Konservatismus fände hier einen filmästhetischen Referenzpunkt, der nicht nur das linksliberal gesonnene Publikum ein ums andere Mal irritieren sollte. Und doch, so meine Vermutung, könnte der Motivkreis von Fleisch, Scham und Sichtbarkeit auf eine Dimension hinweisen, wo der Begriff der Moral nicht mehr hinlangt und jene stille Verwandlung verdeckt, die nicht nur in Hari filmisch zu ihrer Gestalt heranreift. Was tatsächlich als Drama einer moralischen Ver-

fehlung beginnt – Kris Kelvin fühlt sich am Tod seiner Frau, der ‚echten‘ Hari, schuldig, woran ihn das Auftauchen der ‚falschen‘ Hari peinlich erinnern muss –, gipfelt in einem Drama jenseits von Gut und Böse. Das ganze Gute, das sich zwischen Haris ‚Klon‘ und Kelvin schließlich ereignet, ist keines mehr der Moral, der Schuld und ihrer Sühne, sondern der *Ethik*. Erst die Entmoralisierung der Scham also, ihre Destruktion oder auch Dekonstruktion als moralischer Affekt, öffnet den Blick für den verborgenen Konnex von Scham und Ethik, wo die stumme, tödliche Verzweigung sich schließlich löst.

ETHIK DER SCHAM

Tatsächlich scheint die Kopplung von Scham und Schuld moralphilosophisch ebenso naheliegend wie durch eine theologische Tradition verbürgt, die deren Diskurs bis auf den heutigen Tag dominiert. Und doch setzt gerade die Sündenfall-Episode der GENESIS – der vielleicht folgenschwerste Text zum Thema der Scham im west-östlichen Raum überhaupt – hierzu einen auffallenden Kontrapunkt. Nachdem Adam und Eva bekanntlich die verbotene Frucht vom Baum der Erkenntnis von Gut und Böse (Gen 2,17) gegessen hatten, ist es gerade nicht die Sünde, die Übertretung des göttlichen Verbots, die sie erkennen und deren sie sich zu schämen beginnen. Es ist ihre *Nacktheit*: „Da wurden beiden die Augen geöffnet und sie erkannten, dass sie nichts anhatten. Sie hefteten Feigenblätter aneinander und machten sich Schurze“ (Gen 3,7).⁴ Zum überraschenden Einsatz der Nacktheit selbst tritt der Plural: „beiden wurden die Augen geöffnet“. Weshalb die Nacktheit, deren sie sich noch kurz zuvor, in Gen 2,25, expressis verbis nicht schämten, sich im Blick des Anderen spiegelt, der den Einen zum Anderen des Anderen macht und als Anderen entblößt. Der *Sündenfall* ist jene ausgezeichnete Situation, in der die Scham eine Nacktheit enthüllt, die immer die *Nacktheit des Anderen* ist. Adam und Eva werden nicht ihrer Sünde inne als einer Tat, die sie hätten unterlassen sollen, sondern dem leibhaftigen Faktum eines Geschlechts, das *nicht eins* ist (cf. Irigaray 1979). Sie erkennen jenen „Riss mitten durch die Substanz“ des neu erschaffenen Menschenwesens; sie sehen die nackte Tatsache, dass, so Emmanuel Lévinas einmal, „ein Wesen zwei ist, obwohl es *eins* ist“ (Lévinas 1998, 126). Die beiden Protagonisten dieser Urszene der Scham, Adam und Eva, sind nackt *voreinander*, nicht oder noch nicht vor Gott. Anstatt also diesen Riss zu schließen im Zeichen einer allgemeinen Anthropologie, deren Allgemeinheit im Allgemeinen auf der verstohlenen Präponderanz des Männlichen aufsitzt, fordert der *Anthropos* aus Gen 3 diesen Riss aus- und offenzuhalten, ja zu öffnen im Raum einer symbolischen Ordnung, innerhalb dessen er seinen stets prekären Ausdruck suchen muss (cf. Mayer 2013, 200–206). Eine Ethik der sexu-

4 In der Übersetzung Bail (2006).

ellen Differenz (Irigaray 1991) zielt auf nichts anderes. Wer Gen 3,7 exegetisch als bloßes Sinnbild für die Entblößung von Sünde und Schuld nimmt, als Prototyp von Gewissensqual und Schuldbewusstsein, übergeht, dass die Nacktheit, um die es hier geht, vorab die das Fleisches ist, gezeichnet durch eine sexuelle Differenz und Spannung, die der *Blick des Anderen* ein- und austrägt. Ethik und Scham treten so in Konjunktion.

Worauf auch Jean-Paul Sartres Phänomenologie der Scham in jenem berühmten Blick-Kapitel aus *DAS SEIN UND DAS NICHTS* (Sartre 1962, 338–397) von 1943 anspielt, wenn er ausführt: „Die Scham ist das Gefühl des *Sündenfalls*, nicht deshalb, weil ich diesen oder jenen Fehler begangen hätte, sondern einfach deshalb, weil ich in die Welt ‚gefallen‘ bin, mitten in die Dinge hinein, und weil ich der Vermittlung des Anderen bedarf, um zu sein, was ich bin“ (ibid., 381). Zwar liest Sartre den Blick des Anderen als Verdinglichung und damit Entfremdung meiner selbst, meines Für-sich-Seins, und dergestalt Alterität durchgehend von dem Hintergrund einer dual-duellischen Konfrontation, doch bleibt sein Verdienst, Scham nicht nur moralphilosophisch ‚eingeklammert‘, sondern deren alteritären, latent ethischen Zug erkannt zu haben. Inwieweit er dabei von Überlegungen des damals noch weithin unbekanntem Emmanuel Lévinas beeinflusst war, entzieht sich meiner Kenntnis. Im Jahr 1935 jedenfalls publizierte Lévinas einen wegweisenden Text mit dem Titel *DE L'ÉVASION* (dt. „Ausweg aus dem Sein“), der eine ebenso knappe wie scharfsinnige Analyse der Scham enthält (Lévinas 2005, 38–45), die sich einmal mehr wie eine Exegese von Genesis 3 lesen lässt. Die Beschränkung der Scham auf moralische Phänomene gleichfalls zurückweisend, konzidiert auch Lévinas deren vorgängige Verklammerung mit dem Motiv der Nacktheit: „Die Scham“, so Lévinas, „tritt immer in den Augenblicken auf, in denen es uns nicht gelingt, unsere Nacktheit zu vergessen“ (ibid., 39). Zwar sei die beschämende nicht auf körperliche Nacktheit beschränkt, sofern sie in Bezug zu allem steht, „was wir gerne verstecken würden und was sich nicht verbergen lässt“ (ibid.). Doch bleibt sie als Nacktheit wesentlich auf die des Körpers bezogen. Anders gesagt: Ich muss nicht nackt ein, um Scham zu empfinden, doch wenn ich Scham empfinde, fühle ich mich nackt. Ich fühle mich nackt, weil Nacktheit der primäre, vor- und außermoralische Grund der Scham ist. Die Pein und Peinlichkeit, die sie mich fühlen macht, macht fühlbar, dass noch der sehnliche Wunsch, mir zu entkommen, an das Ich gebunden bleibt, dem ich entkommen will:

Stellt sich die Scham ein, so weil wir nicht verbergen können, was man gerne verbergen möchte. Die Notwendigkeit zu fliehen, um sich zu verstecken, scheitert an der Unmöglichkeit zur Flucht. So äußert sich in der Scham eben genau diese radikale Unmöglichkeit, vor sich zu fliehen, um sich vor sich selbst zu verbergen, zu verbergen, dass wir an uns selbst gekettet sind, dass das Ich der Anwesenheit seiner selbst gnadenlos ausgesetzt ist. Die

Nacktheit ist beschämend als Bloßstellung unseres Seins, seiner tiefsten Intimität. (Ibid., 41)

Wer also aus Scham sprichwörtlich „in den Boden versinken“ möchte, möchte verleugnen, was nicht zu verleugnen ist: die Blöße der Existenz, genauer: die *Existenz als Blöße*. Denn das Ich ist aus Fleisch und Blut; genauer: Es *ist* Fleisch und aus dem Blut, das dem Schüchternen zur Unzeit ins Gesicht schießt, wenn er sich ertappt fühlt, dass er sich ertappt fühlt. Wie keine andere verrät deshalb die Geste des Errötens, dass das Wort, der Geist, die Seele oder das Ich nicht nur Fleisch wurden, sondern nie etwas anderes gewesen sind und sein werden als Fleisch. In den dürren Worten Descartes: ausgedehnte Sache. Giorgio Agambens Intuition, seiner Kommentierung der Lévinas'schen Schamanalyse eine allerdings mörderische Szene vom Erröten eines KZ-Häftlings kurz vor seiner Exekution voranzustellen (Agamben 2003, 89-91), beweist sein Gespür für die Sache und deren Dringlichkeit. Was nämlich mit der Sache der Scham auf dem Spiel steht, wäre nichts geringeres als die Menschlichkeit selbst, die erst in der aporetischen Verschlingung von Subjektivierung und Entsubjektivierung zu sich selbst fände. Scham ist, so Agamben, das „fundamentale Gefühl, Subjekt zu sein“ (ibid., 93). Wobei die Subjektivität dieses Subjekts dessen schon etymologisch verbürgte Zweideutigkeit ausspielt: die von Souveränität und Unterwerfung. Scham ist das,

was entsteht in der vollkommenen Gleichzeitigkeit einer Subjektivierung und einer Entsubjektivierung, einem Sich-Verlieren und einem Sich-Besitzen, einer Knechtschaft und einer Herrschaft [...] Deshalb hat Subjektivität konstitutiv die Form einer Subjektivierung und Entsubjektivierung, deswegen ist sie im Innersten Scham. Die Röte ist dieser Rest, der in aller Subjektivierung eine Entsubjektivierung verrät und in jeder Entsubjektivierung Zeugnis ablegt von einem Subjekt. (Ibid., 93-97)

Was aber Agamben nicht mehr, der junge Lévinas noch nicht im Blick zu haben scheinen, was Sartre allenfalls in Figuren agonaler Konfrontation zu beschreiben vermag und Genesis 3 gleichnishaft spiegelt, ist jene ethische Rigorosität, in der die Scham als „Unfähigkeit, mit sich selbst zu brechen“ (Lévinas 2005, 39) sich löst, ja erlöst in der Unfähigkeit, mit dem Anderen zu brechen. Lévinas bereits 1935 annoncierter und erst in seinem späteren Werk überzeugend ausgearbeiteter „Ausweg aus dem Sein“ als Ausbruch aus dem Kerker des Solipsismus ruft zur *ethischen*, zur *performativen Affirmation* dieser Unfähigkeit auf und aller daran anschließenden, vorab negativ konnotierten Bestimmungen wie Knechtschaft, Sich-Verlieren, Entsubjektivierung etc. Das Erröten ist nur insofern Merkmal einer markanten Verschlingung von Subjektivierung und Entsubjektivierung, insofern diese Entsubjektivierung je schon dem Anderen *geschuldet* ist – mithin der Tatsache, dass es einen Anderen gibt, der radikal *anders* ist *als ich*. Im *Sündenfall* aber hätte sie ihr

Paradigma in der Einsicht jenes Risses, der das Geschlecht teilt und verbindet, der es verwundet und die Wunde heilt. Das Begehren ist der Name dieses Risses.

NACKTE SCHAM

Kehren wir noch einmal zur *Solaris* zurück. Es ist eine kaum merkliche Abweichung, die die Differenz zwischen dem Roman und seiner Verfilmung durch Tarkovskij markiert. Bekanntlich bilden die Wiedergänger in Lems Erzählung nicht nur identische Klone ihrer jeweiligen Originale, sondern sind auch untereinander seriell identisch. Jeder Klon ist bei seinem Erscheinen entwicklungslogisch auf Null gestellt. Erinnerungen an frühere Materialisierungen haben sie nicht. Im Film jedoch kommt es zu einem irritierenden Vorfall: Hari kann bei ihrem ersten Auftauchen auf der Station ihr Kleid nicht aufknüpfen, da es – vielleicht aufgrund eines Reproduktionsfehlers? – trotz Schnürbändern am Rückenteil bis oben hin geschlossen ist (Abb. 2). Kelvin schneidet das Kleid daraufhin ein, um es aufzureißen (1:18:11–1:19:03). Bei ihrem zweiten Auftauchen, nachdem Kelvin den ersten Klon im All ‚entsorgt‘ hatte, greift Hari sogleich selbst zur Schere, um das Kleid einschneiden, aufreißen und ausziehen zu können (1:29:11–1:30:18). Der großartige Regieeinfall aber verwandelt die gesamte Szenerie schlagartig. Hari lernt: Sie erinnert sich an frühere Materialisierungen. Nach und nach wird sie fähig, ohne die unmittelbare Gegenwart Kelvins auszukommen und entwickelt zuletzt ein Bewusstsein ihrer Situation und Herkunft. Der Menschenklon wird menschlich. Während in Lems Roman die Klone vor allem als Repräsentanten des ‚Ozeans‘ fungieren und ihr Auftauchen gleichsam vertikal die *moralische Frage* nach dem Verhältnis von Triebwunsch, Ich und Über-Ich (Gewissen) wie die *epistemologische Frage* nach einer Kommunikation zwischen terrestrischer und extraterrestrischer Vernunft fokussiert, horizontalisiert sich im Film das



Abb. 2: SOLJARIS

Geschehen zur ethischen Frage nach dem Menschen, der, so der Snaut im Film, den Menschen braucht (1:59:55–1:59:59). In Tarkovskijs SOLJARIS geht es allenfalls mittelbar um die Frage des möglichen oder unmöglichen Kontakts zwischen außerirdischer und menschlicher Intelligenz; geht es vor allem anderen um den möglichen oder unmöglichen Kontakt zwischen Mensch und Mensch.

Und der ist rätselhaft genug. Indem der Klon, Hari, sich von ihrem Ursprung als bloße Projektion des ‚Ozeans‘ emanzipiert, setzt sie das Narrativ als Ganzes frei von seiner Ausdeutung als Allegorie eines kosmischen Gewissensdramas und öffnet es dem ethischen Imperativ, der den Einen den Einen des Anderen zu sein heißt. Hari repräsentiert nicht den ‚Ozean‘, nicht den Ruf des Gewissens, sondern präsentiert den der Anderen, die Kelvin mit seinem Rufnamen ruft: „Kris“. So aber weicht dessen Abwehr zunehmend auf, wird brüchig, labil, wie schließlich die Figur als Ganze. Kris Kelvin taumelt. Aber er stürzt nicht. Er schwebt mit Hari in jenem ausgezeichneten Augenblick gegen Ende des Films, in dem die Schwerkraft außer Kraft gesetzt wird (Abb. 3). Diese Außerkraftsetzung der Schwere, diese Schweben des Paares, der Kamera, der Bilder, die sich in Tarkovskijs Kino auffällig häuft, markiert dessen Fluchtpunkt: Dass nämlich die Liebe des Menschen zum Menschen, zur Welt und zu Gott keinen Grund hat, kein Fundament und auch keinen Begriff. Das ist das Geheimnis, an das er rührt.

Während also Stanisław Lem in einem programmatischen Nachwort (Lem 1981) zu PICKNICK AM WEGESRAND den Brüdern Strugatzki wie dem Genre einer hochkulturell satisfaktionsfähigen *Science Fiction* eine „Strategie der Wahrung des Geheimnisses“ (ibid., 195 ff.) anempfiehlt, die unter Ausschöpfung aller möglichen Rationalisierungsformeln jenen erratischen Rest zu wahren hat, der das Erscheinen außerirdischer Phänomene begleiten können muss, sprengen Tarkovskijs filmische Adaptionen des Genres dieses Genre wie auch die methodischen Handreichungen zu seiner Konsolidierung. Das Geheimnis, dem seine Filmkunst gilt, gilt nicht den außerirdischen Phänomenen, sondern den iridi-

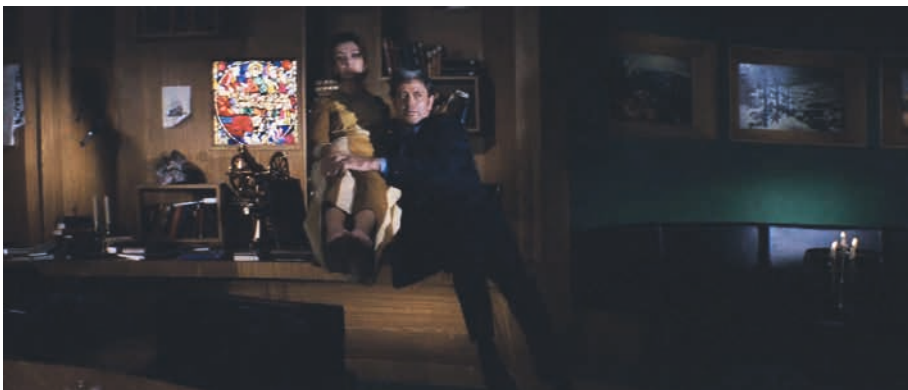


Abb. 3: SOLJARIS

schen allein. Der Spiegel, den im Roman der Ozean den Menschen vorhält, gerät im Film zum Spiegel, der der Mensch dem Menschen ist. Sein Bild darin aber bleibt „vorläufig rätselhaft“ (1. Kor 13,12). Diese Vorläufigkeit markiert nichts anderes als eben jene Welt *post Christum natum*, Tarkovskijs Welt. *Vorläufig* wird sie von einer Kluft beherrscht, die Freud, der Traumdeuter und Rabbi wider Willen und wider Wissen, zwischen Wunscherfüllung und Wunscenthüllung setzt und die Theologie des Paulus zwischen Erlösung und Offenbarung. Tarkovskijs Kinematographie wahrt das Geheimnis nicht, indem er es strategisch verschlüsselt, sondern er hütet es, indem er es *zeigt*. Indem er *zeigt, was ist*: die Elemente, der Himmel und die Erde, die Dinge und unter ihnen und zwischen ihnen der Mensch mit sich und seinesgleichen.

„Nur ein Seiendes“, so Lévinas in *TOTALITÉ et Infini*, rund fünfundzwanzig Jahre nach seinem ersten Versuch zur Scham, „das durch sein Antlitz absolut nackt ist, kann sich schamlos entblößen“ (Lévinas 1987, 101). Auf die tödliche Wiederholung der immergleichen Schuld, ihre peinliche Bloßstellung, der die Figuren in Lems *SOLARIS* qualvoll erliegen, antwortet Tarkovskij mit der rettenden Wiederholung einer Scham, die die Bloßstellung mit Blöße erwidert – mit der absoluten Nacktheit, Offenheit und Wehrlosigkeit eines Antlitzes, das der Eine dem Anderen ist. „Wir lieben, was wir verlieren“, sagt Kris Kelvin. Als ob die Liebe des Menschen zum Menschen noch seinem Klon gilt, dem Wiedergänger, dem untoten Toten. Hari ist diese Tote.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben (2003), Giorgio: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo Sacer III), übers. v. Stefan Monhardt. – Frankfurt/M.
- Agamben (2006), Giorgio: Die Zeit, die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief, übers. v. Davide Giuriato. – Frankfurt/M.
- Bail (2006), Ulrike u. a. (Hg.): Bibel in gerechter Sprache. – Gütersloh.
- Dostojewskij (1981), Fjodor: Die Brüder Karamasow. Roman in vier Teilen, übers. v. Werner Creutziger. – Berlin und Weimar 1981 (= Gesammelte Werke in zwanzig Bänden, Bd. 1).
- Dostojewskij (2010), Fjodor: Der Idiot, übers. v. Swetlana Geier. – Frankfurt/M.
- Freud (2000), Sigmund: „Jenseits des Lustprinzips“, in: ders. Psychologie des Unbewussten. – Frankfurt/M. (= Studienausgabe [StA], Bd. 3).
- Freud (2000), Sigmund: Die Traumdeutung. – Frankfurt/M. (= Studienausgabe [StA], Bd. 2).
- Geisenhanslüke (2008), Achim: Das Schibboleth der Psychoanalyse. Freuds Passagen der Schrift. – Bielefeld.
- Irigaray (1979), Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist, übers. v. Gerlinde Koch u. Monika Metzger. – Berlin.
- Irigaray (1991), Luce: Ethik der sexuellen Differenz, übers. v. Xenia Rajewski. – Frankfurt/M.
- Lem (1981), Stanisław: „Nachwort“, in: Strugatzki: Picknick am Wegesrand. – Frankfurt/M., S. 189–215.
- Lem (2006), Stanisław: Solaris (1961), übers. v. Irmtraud Zimmermann-Göllheim. – Berlin.
- Lévinas (1987), Emmanuel: Totalität und Unendlichkeit, übers. v. Wolfgang N. Krewani. – Freiburg i. Br.-München.
- Lévinas (1998), Emmanuel: Vom Sakralen zum Heiligen. Fünf neue Talmud-Lesungen, übers. v. Frank Miething. – Frankfurt/M.
- Lévinas (2005), Emmanuel: Ausweg aus dem Sein / De l'évasion, übers. v. Alexander Chucholowski. – Hamburg.
- Mayer (2012), Michael: Tarkovskijs Gehirn. Über das Kino als Ort der Konversion. – Bielefeld.
- Mayer (2013), Michael: „Schleier Medium“, in: Sternagel, Jörg/Hipper, Lenore/Möller, Jan Henrik (Hg.): Paradoxalität des Medialen. – Bielefeld, S. 193–210.
- Nietzsche (²1988), Friedrich: Jenseits von Gut und Böse, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. – München (= Kritische Studienausgabe [KSA], Bd. 5).
- Nietzsche (²1988), Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. – München (= Kritische Studienausgabe [KSA], Bd. 3).

Michael Mayer

Sartre (1962), Jean-Paul: Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie, übers. v. Justus Streller, Karl August Ott, Alexa Wagner. – Hamburg.

Strugatzki (1981), Arkadi und Boris: Picknick am Wegesrand (1971), übers. v. Aljonna Möckel. – Frankfurt / M.

Taubes (1947), Jacob: Abendländische Eschatologie. – Bern.

Taubes (1987), Jacob: Ad Carl Schmitt. Gegenstrebige Fügung. – Berlin.

Генрих Киршбаум

Экфразы Андрея Тарковского и эстетика меланхолии в эпоху застоя

В художественном пространстве между концом оттепели и началом перестройки были разработаны определенные экфразистические и иконографические приемы и лейтмотивы, в которых своеобразно преломлялась специфическая культура меланхолии брежневской эпохи. В начале 1970-х сангвинический энтузиазм оттепели окончательно уступил место пессимистической и фаталистической, меланхолично-флегматичной поэтике эпохи застоя, удушья и уныния, внешних и внутренних эмиграций. Если культура оттепели, будучи культурой открытия (открытости) и воодушевления, педалировала свою социальность и коммуникативность, то сменившая ее культурно-поэтическая формация, наоборот, стимулировала возникновение различных частных островков, культурно-психологических ниш и укромных уголков. Художники, писатели и поэты оказались задвинуты в спонтанно возникавшие субкультурные ареалы подпольно-элитарного дружества или одиночества. Одних (само)изоляция толкала на дерзкие формальные эксперименты, контрастировавшие с конвенциональными клише официальной эстетики, другие развивали поэтику приватности.¹ Знаковый для оттепели пафос индивидуализации и эмансипации от тотали-

1 Самой известной формулировкой этой личной и одновременно поколенческой позиции в нео-стоическо-экзистенциалистском ключе является нобелевская лекция Бродского (2000, 55–56).

тарной культурной коллективизации сталинской эры в 1970-е годы трансформируется в этос интимности, последней хрупкой личной лиричности мира и человека посреди царящих вокруг идеологических клише, устаревших формул и тавтологических эстетических идиом.

Жанровым воплощением такого габитуса в словесности традиционно является элегия. Под жанрами мы здесь, конечно же, понимаем не умозрительные мертвые сосуды эстетических форм, а коды и каналы коммуникации, живые языки культуры. Элегия в таком ракурсе является не только древнейшим поэтическим жанром, но и тем, что этот «жанр» в себе воплотил – автономную эстетику и этику памяти, медитативный модус воспоминания и безответного, безутешного вопрошания и «задумчивости» («думы»), мнемонического пребывания в размышлении. В нашей статье² нам хотелось бы очертить некоторые экфрастические меланхолично-элегические контексты эпохи, с которыми взаимодействует поэтический мир Андрея Тарковского.³

МЕТАПОЭТИКА МЕЛАНХОЛИИ И ФИГУРАЦИИ УТРАТЫ

Элегическая топика задумчивости и грусти, одиночества и разочарования традиционно работает с поэтико-культурными коннотациями времен года. В так называемом *Corpus Nurokraticum*, который приписывают Полибосу, «жизненные соки» сопоставляются с временами года: черная желчь меланхолии – с осенью, флегматическая лимфа – с зимой. Любимая пора поэтов и художников эпохи застоя – и Тарковский здесь не является исключением – поздняя осень на границе зимы. Именно это время года, обладая наибольшей мнемопоэтической силой, вызывает воспоминания об утраченном детстве:

2 Данная статья продолжает наши исследования по поэтике меланхолии (см. Киршбаум 2012).

3 Вовлеченность в эстетические парадигмы эпохи застоя несколько не умаляет поэтической самостоятельности Тарковского. То, что и сегодня, 30 лет спустя после смерти режиссера, его фильмы смотрят и ценятся, говорит не о вневременной актуальности Тарковского, а о том, что его произведения, когда-то затронув нерв своего времени, существенно изменили самосознание эпохи, которой наследует сегодняшняя культура. Для самого Тарковского эта связь с современностью была сама собой разумеющейся презумпцией искусства. Ср.: «Мне всегда казалось, что любой человек, как и любой художник (как бы далеко ни отстояли художники-современники друг от друга в своих позициях, эстетических и идейных пристрастиях), не может не быть закономерным порождением окружающей его действительности [...] Ясно, что всякий человек выражает свое время и несет в себе определенные его закономерности...». (Тарковский 2002, 283–284) Тарковский, защищающийся от упреков официальной критики в отрыве от зрителя, далее цитирует соображения Герцена о врожденной «народности» искусства (см. Тарковский 2002, 284–285).

Лишь сроки осени подходят,
И по участкам жгут листву,
Во мне звенит и колобродит
Второе детство наяву.
(Гандлевский [1973]; 2008, 11)

В путешествии по аллегорическим ландшафтам культурной меланхолии нужен гид, проводник – сталкер. Нашим Вергилием, на первый взгляд неожиданным, но связующим ту близкую и одновременно далекую эпоху с нашей, должен быть поэт, а не прозаик, лирик, а не эпик. Последним большим элегиком, призванным в поэты в 1970-е годы, является Сергей Гандлевский. В процитированном стихотворении 1973 года Гандлевский остается в традиционной топике осенней элегии, но локализует ее пространственно – в городском или дачном быте и временно – в позднем ноябре и декабре. Именно в этом мнемо-хронотопе меланхолии на грани флегматичности автобиографический рассказчик вспоминает утраченное детство.

Меланхолия всегда была не только речью о потерянном рае (PARADISE LOST), но и речью о самой меланхолии. Меланхолия – это мета-меланхолия. Такая видообразующая самонаправленность по-своему создает психо-поэтическое пространство автономии, в конкретном культурном контексте эпохи застоя – автономии полузапрещенной-полуразрешенной приватности. Меланхолическо-элегическая поэтика работает не только автотекстуально, но и во многом метатекстуально, при этом сам метатекст указывает на самого себя и тематизирует собственную метатекстуальность, исходя из непоправимой утраты, непостижимости и недостижимости самого оригинала, самого «текста», сокрытого и сокровенного.

Меланхолия как синдром и как эстетическое понятие, или даже точнее, культурно-эстетическая программа и парадигма, референциальна постольку, поскольку она самореференциальна. Она рефлектирует, отражает то, что наблюдатель – лирический (анти)герой меланхолии – видит в зеркале: самого себя, нарцисса, смотрящего в кривое зеркало самоотвращения. «Дурная бесконечность» меланхолической рефлексии начинается и заканчивается в саморефлексии. В брежневскую эпоху это самоотражение, настойчивее всего присутствующее в ЗЕРКАЛЕ Тарковского, оказывается «серьезной пародией» и альтернативой, психо-поэтической и жанро-риторической параллельной акцией к тавтологической эстетике официальных, церемониальных дискурсов эпохи застоя. Элегия как голос расставания и разлуки, как дикция утраты и поражения лишь внешне томится по потерянной идиллии, главной ценностью которой оказывается сама ее опустошенная идеальность и непоправимость утраты. Элегический субъект, погруженный в оставленность – богом, смыслом, родиной, дру-

гом, возлюбленной – лишен сил тосковать по конкретному объекту утраты и поэтому тоскует по самой транзитивности тоски.⁴

Конечно, меланхолики не просто «аномические изгои», но и «диссиденты» (Schings 1977, 6), и в черном печальнике таится бунтовщик (см. Schings 1977, 47–48). Но в элегической социофобии зреет как бунтовщичество, так и соглашательство. Советский культурный и литературный меланхолик 1970-х временами находит в себе ресурсы для холерического взрыва негодования, но не режет он и скатывается в полу-флегматичную апатию. Его влечет психологизированная этика и эстетика сдачи и самоуничтожения, поражения и резиньяции, обладающая в русской культурной традиции – от святых Бориса и Глеба – своей кенотической притягательной силой.⁵ Повидимому, меланхолия как раз и является – по крайней мере, в интересующую нас здесь эпоху застоя – тем промежуточным пространством, в котором делается попытка примирения между восстанием и коллаборационизмом. Поэты, писатели, художники, музыканты и режиссеры 1970-х становятся как рефлекторным медиумом такого протестно-соглашательского темперамента меланхолии, так и его моделирующим генератором.

Меланхолия живет парадоксами и апориями – ощущением бесчувственности, – а точнее, даже не живет, а умирает от них, возводя само (свое) умирание в тему. Элегическое уныние – «смертный грех», но не только в теологическо-историко-церковном смысле, но и как психо-эстетическое состояние, даже скорее, стояние, застой, который видит в смерти не только свою первопричину, но и свое избавление. Смерть – эту сокровенную концовку, кульминацию, развязку – элегия в отличие от эпики или драмы не выставляет напоказ, а бережно таит как талисман и фетиш жанра; сам падший ангел-хранитель меланхолии остается за кадром. Элегия не договаривает, оставаясь, застывая в промежутке. Промежуток – центральная тема для меланхолического искусства 1970-х. Очередной пример из Гандлевского – стихотворение Декабрь 1977 года, которое тематизирует трансцендирующее межвременье – безвременье – между осенью и зимой:

Кленовый лист на стареньком пюпитре.

Идет смычок, и слышится зима.

(Гандлевский [1977]; 2008, 20)

4 Наши соображения о безымянности и внеобъектности меланхолии частично корреспондируют с соображениями Юлии Кристевой, считающей, что меланхолический индивидуум не полагает, что ему нанесен какой-то ущерб, но считает себя пораженным каким-то фундаментальным недостатком, врожденной нехваткой. В толковании Кристевой «его печаль может быть наиболее архаичным выражением нарциссической травмы, несимволизируемой, неизменюемой – столь ранней, что ее нельзя соотносить ни с каким внешним агентом (субъектом или объектом)» (Кристева 2010, 19).

5 О кенотических традициях в русской культуре и литературе см. Uffelmann 2010.

Календарным и метеорологическим сдвигом на конец ноября – начало декабря «преодолевается», деавтоматизируется и одновременно форсируется конвенциональная, каноническая осенняя элегичность, «унылая пора». Это форсирование создается приемами, которые, говоря словами стихотворения Гандлевского *ПОРТРЕТ художника в отрочестве*, можно было бы назвать поэтикой «замедленной съемки» (2008, 147); в этой поэтике приостановки, замирания жизни преломляется и художественно реабилитируется та атмосфера, та культура стагнации и ретардации, которая характеризует так называемую «эпоху застоя».

Один из центральных образов этого «замедленного письма» между кино и фотографией – первый снег, когда пейзаж стоит и только медленно падающий снег и связанные с ним световые изменения сообщают статичной картине особую динамику. Кинематографическую экфрастичность этого автопоэтологического мотива Гандлевский не просто осознает, но и проговаривает, обнажая прием и сообщая ему метапоэтическое значение:

Сигареты маленькое пекло.
Тонкий дым разбился об окно.
Сумерки прокручивают бегло
Кроткое вечернее кино.
С улицы вливается в квартиру
Чистая голландская картина –
Воздух пресноводный и сырой,
Зимнее свеченье ниоткуда,
Конькобежцы накануне чуда
Заняты подробною игрой.
(Гандлевский [1973]; 2008,12)

Пейзаж за окном кинематографизируется. Окно, которое рифмуется с кино, превращается то ли в экран, то ли в кинокамеру. Кинометафорам сообщается поэтологическое, метаэлегическое измерение, при этом само «кино», которое прокручивается перед читателем, экфрастично. Экфрастический интертекст приведенного пассажа – картина Охотники на снегу (см. Шульпяков 1997). В «брейгелизации» меланхолического зимнего пейзажа Гандлевский не одинок. У истоков послевоенной «брейгелемании» стоит оттепельная монография Р. Климова (1959), в конце – искусствоведческо-биографическая работа Н. М. Гершензон-Чегодаевой (1983), а в литературе – роман Саши Соколова *Между собакой и волком* (1980). Ландшафты Брейгеля и других нидерландских и немецких художников становятся поэтической темой как раз в эпоху застоя, от поэмы Новеллы Матвеевой *ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ старший* (1968) до стихотворения *В рождество все немного волхвы...* (1971) Иосифа Бродского. Именно

Брейгель и его Охотники на снегу становятся идентификационным образом целого поколения.

Экфразы Брейгеля приходят и из западной литературы. В 1962 году выходит цикл стихов Уильяма Карлоса Уильямса PICTURES FROM BRUEGHEL («Картины из Брейгеля» – Williams 1962). Поэтические интерпретации Брейгеля становятся популярны и в польской литературе 1960-х, особо значимой для советской альтернативной культуры. В 1963 году выходит стихотворение Станислава Гроховяка ИКАР («Икар»), одно за другим публикуются его стихотворения-экфразы (Брейгеля, Рубенса, Рембрандта, Дали и др.). Параллельно с экфразами Гроховяка пишет свои экфрастические тексты Вислава Шимборска, в том числе и DWIE MAŁY BRUEGLA («Две обезьяны Брейгеля»)⁶. Польская культура обращается к Падению ИКАРА (другое название: Пейзаж с падением ИКАРА; мы оставляем за рамками настоящего исследования вопрос об авторстве картины) и через это полотно Брейгеля экфрастически переосмысляет свой «традиционный» катастрофизм и культурный пессимизм. Насущным он становится и для советской культуры: для пролога Андрея Рублева Тарковским был также избран икаровско-брейгелевский экфрастическо-интертекстуальный зачин. Брейгелевские экфразы оказываются тематически объединены фаталистическим мотивом-дискурсом резиньяции.

ЭКРАНИЗАЦИЯ ЭКФРАЗЫ: СОВЕТСКИЙ ГАМЛЕТ И СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ЗАСТОЙ

Особым выражением этой «пораженческой поэтики» становится и картина Брейгеля, ставшая идентификационным образом, экфрастической визиткой поколения застоя – Охотники на снегу. Кинематографическая «канонизация» Охотников на снегу происходит в фильмах Андрея Тарковского конца 1960-х – начала 1970-х годов. Завуалированные и эксплицитные смыслообразующие аллюзии к живописи Северного Ренессанса вообще и картинам Брейгеля в частности намечаются уже в зимних сценах Андрея Рублева (1969).⁷ Параллельно и по стопам Тарковского схожим приемом пользуется Лариса Шепитько: откровенно брейгелевский подтекст (из Охотников на снегу) присутствует в концовке фильма Шепитько 1971 года Ты и я (сцена зимней охоты) и в зимних сценах Восхождения (1976).⁸ В том

6 Об экфразах в польской литературе см. Dziadek 2011.

7 См. киноновеллу Страсти по Андрею в Андрее Рублеве. Для самого Тарковского проблема экфрастичности кино была чрезвычайно актуальна. См. размышления режиссера о ренессансной живописи (Тарковский 2002, 147).

8 Историкам кино еще предстоит поставить проблему взаимных «влияний» и «заимство-

же 1976 году на экраны выходит фильм А. Алова и В. Наумова *Легенда о Тиле* (1976),⁹ также «экранизирующий» средневеково-ренессансные парабрейгелевские полотна.

До этого важнейшими вехами в использовании живописи Северного Ренессанса в советском кинематографе стали фильмы Григория Козинцева *Гамлет* (1964) и *Король Лир* (1970), во многом задавшие «шекспировское» прочтение ренессансно-средневековых экфрастических аллюзий в кино конца 1960–1970-х. Это вчитывание-прочтение происходило не без опосредованного влияния Ингмара Бергмана. Бергмановские следы связаны у Тарковского напрямую с мотивом неожиданного снега. Именно на примере снежной сцены в бергмановском балладно-средневековом *Девичьем источнике* (1960) Тарковский объясняет дорогу и соприродную ему антисимволическую поэтику замирания – умирания:

В *Источнике* меня всегда поражал один план умирающей героини, чудовищно изнасилованной девушки. Весеннее солнце пронизывает ветви, и сквозь них мы видим ее лицо – она то ли умирает, то ли уже умерла, но очевидно уже не чувствует боли [...] Наше предчувствие как бы зависает неопертым, как неопертый звук [...] Чего-то не хватает [...] Начинает идти снег, уникальный снег весной [...] Это то пронзительное «чуть-чуть», которого нам и не хватает, чтобы привести свои чувства в некоторую завершенность: ахнуть, замереть [...] Но можно ли, правомерно ли говорить о том, что означает этот падающий снег, хотя в длительности и ритме кадра именно он доводит наше эмоциональное ощущение до кульминации? Конечно, нет. (Тарковский 2002, 333)

Влияние шекспировских сюжетов на послеоттепельное самосознание трудно переоценить. Главным героем эры застоя (в литературе и кинематографе) оказывается модифицированный *Гамлет* (и, частично, *Король Лир*). Когда Тарковский привлек для роли Снаута в *Солярисе* эстонского актера Юрия Ярвета (Jüri Järvet), то он использовал и «интертекстуаль-

ваний» между Тарковским и Шепитько. Так, суицидальный припадок Нади (в фильме Шепитько *Ты и я*), которую играет Наталья Бондарчук, предвосхищает сцену конвульсивного оживания Хари (сыгранной опять же Натальей Бондарчук) в *Солярисе*. Оба фильма возникли одновременно, в 1970–71 годах. Вопрос в том, кто из режиссеров использует уже сложившийся «интертекстуальный» ореол Натальи Бондарчук.

9 Об окончательной канонизации можно говорить, когда прием (в данном случае – «брейгелизация») переходит в детский жанр, здесь – в жанр детского кино. К примеру, фильм Ирмы Рауш (первой жены Тарковского) *Сказка, рассказанная ночью* (1981) или фильм Александра Митты *Сказка странствий* (1983), кажется, могут служить наглядными иллюстрациями такой трансформации.

ный» потенциал-имидж актера из Короля Лира. Вот соответствующее замечание-воспоминание:

Когда мы готовили Солярис, то Лариса Павловна Тарковская, моя жена и всегдашний помощник, отправившись в Ленинград в поисках исполнителя роли Снаута, привезла нам превосходного эстонского актера Юри Ярвета. В это время он снимался в Короле Лире у Григория Козинцева. (Тарковский 2002, 265)

Сходная интертекстуальная стратегия прослеживается и в выборе на роль Криса литовского актера Донатаса Баниониса, также снимавшегося в Короле Лире, а также в роли иезуита в фильме Владимира Бычкова Житие и вознесение Юрася Братчика (1967) о средневеково-ренессансном Великом Княжестве Литовском, в фильме, запрещенном для широкого показа и пролежавшем на полке до 1989 года, но, конечно же, известном Тарковскому.¹⁰

Самыми харизматичными актерами-носителями шекспировских самопроекций эпохи становятся для одних – Владимир Высоцкий, а для других – Олег Даль, чуть позже – Олег Янковский. Таким актером стал для самого Тарковского Анатолий Солоницын. Тарковский, мечтавший экранизировать Гамлета (см. Тарковский 2002, 331), поставил пьесу Шекспира в 1977 году в Театре Ленкома, Солоницын играл Гамлета. Характерно, что когда Глеб Панфилов в 1986 году ставил в том же театре Гамлета, датского принца играл Олег Янковский.¹¹

Если Шекспир «дал» эпохе героя, то Брейгель — ландшафт его экзистенциальной (советско-экзистенциалистской), антропологической трагедии. Брежневское время понимает себя не как эпоху, а как время, меняющее само понимание эпохальности. И здесь напрашивается вопрос о том, чем было это экфрастическое самосравнение 1960–1970-х – эры уныния – со средневековьем? Конечно, не только самокритикой и самоэкзотизацией, которая предполагает как самоварваризацию, так и самовестернизацию, осуществляемую помимо прочего через экфразы западной живописи, через работу с прибалтийскими ландшафтами и лицами (актеров), этими пейзажными и антропоморфными метонимиями меланхолически искомого и недоступного Запада. Человек – художник – 1970-х годов сравнивает свое время, а точнее, безвременье с «мраком» средневековья, при этом смыслообразующими становятся «средневековые» коннотации застоя и болота, стагнации и бессобытийности. Элегическая лиричность чурает-

10 Фильм Житие и вознесение Юрася Братчика местами произвольно отсылает ко многим приемам Андрея Рублева.

11 Особый «гамлетовский» случай – Иннокентий Смоктуновский, сыгравший датского принца у Козинцева.

ся как чумы внешних событий, балладной или романной фабульности и историчности. Максимум компромисса с эпикой – сказание, у которого есть потенциал интерпретационно открытой и одновременно герметичной притчи, аллегорической параболы.

Этот целенаправленно вне- и антиисторический, антиэпический герой элегии и автор элегии – едины. Художники эры Тарковского говорят от первого лица, они не рассказывают и не повествуют, интуитивно осознавая, что медитацию, «думу задумчивости» не перескажешь. Главным внутренним событием элегической «думы» 1970-х годов как раз и является антропологическое переживание несобытийности и внесобытийности. Эстетика и этика «застоя» отрицает саму нарративность культуры, коллективной и личной. Мы сейчас оставляем за скобками «избранное родство» этого самосознания 1970-х с западно-европейским экзистенциализмом, хотя и здесь существенней, скорее, различия и отмежевания: западный экзистенциализм пытался передать вышеобозначенную несобытийность опять же «прозой», эпикой, нарративом, в лучшем случае (абсурдистской) драмой. Сам прием, само жанровое пространство экзистенциализма подспудно дискредитировало семантический пафос высказывания. Советский автор-герой 1970-х, стоик застоя, не хочет становиться рассказчиком, каким бы увлекательным ни было повествование, он бежит сказа, рассказа, саги. Для большинства меланхолических художников застоя нарративно-социологическая контекстуализация если и не полностью чужда, то маргинальна, она больше декор, чем ключ.¹²

При всей «средневековомании» эпохи застоя творческие и мыслящие люди культурной формации 1970-х зачитываются не только книгой Михаила Бахтина *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса* (1965) или Арона Гуревича *Категории Средневековой Культуры* (1972), но и *Эстетикой Возрождения* Алексея Федоровича Лосева (1978). Утешительная автометафора нового средневековья, педалировавшая эпохальное начало, включает в себя и аллюзии к «Высокому Средневековью» и «новому Ренессансу», уже наступившему или невозможному-желанному, ренессансу грядущему или ренессансу не прекращающемуся, ренессансу как вечному двигателю и автопоэтическому и автогенерирующему принципу культуры.¹³ Самопараллелизация с

12 Среди писателей-меланхоликов определенную сангвиническо-аналитическую тягу к саге сохраняет, разве что, Юрий Трифонов, который кропотливо выписывал в своей прозе этические коллизии быта 1970-х. Трифонов – сегодня несколько недооцененный мастер литературной социологии эпохи застоя. О поэтике Трифонова см. Gillespie 1992, Haußmann 1982, Kolesnikoff 1990, Patridge 1990, Scheffler 1998, Weitensteiner 2004.

13 См. книгу *Новый Ренессанс* Владимира Бибихина (1998), философа, глубоко укорененного в культуре приватной мысли и скептической меланхолии 1970-х. Конечно, книга Бибихина, уже в названии аппелирующая и оппонирующая Новому Средневековью

Возрождением оставляла бессюжетности и бессобытийности место анонимному, репрезентативному и одновременно индивидуальному протагонисту. Через Брейгеля транслировалось «средневековье», через Шекспира – одинокий монологично-меланхоличный герой.¹⁴

Этот новый советский или антисоветский Гамлет – деградировавший дэнди и своего рода мачо-монах, недогений и диссидент, которому в скорбной скуке не жалко даже своего диссидентства. Он проигрывает и сдается, раз и навсегда, это обычный лузер, тривиальный неудачник и одновременно архаический Иов; эта одновременность принципиальна, перекрестное заземление и возвышение «героя», которому не только жизненно важно, что никакой он не герой, геройства нет, геройства в том числе и в «культурно-нарратологическом» смысле. (Нео)ренессансная личность становится антиподом и альтернативой «герою».

Новый (не)герой – аутсайдер и экклезиаст, проговаривающий свой меланхолический кризис среднего возраста в ненасытной ипохондрии «греха» – греха уныния и сердечной ленности, которая не мила ни богу, ни социалистическому обществу. Питер Брейгель олицетворяет ландшафт этого мгновения-состояния черной (черно-белой, кинематографической) горечи и тоскливого пресыщения, *acedia und tristitia*, пейзаж духовного, спиритуального кризиса, спиритуального – такова самоироничная усмешка эпохи – и в смысле алкогольного *spiritus*. Как раз в это время советская литература создает целую философию, или уж по крайней мере, эстетику запоя-застоя. Ключевым текстом эпохи становится поэма Венедикта Ерофеева Москва – Петушки, в которой поэтизируется синтез ренессанс-

Николая Бердяева (1924) – плод кратковременного подъема и воодушевления 1990-х, но при этом работа Бибикина чутко вербализирует то чайнное и нечаянное воодушевление и ощущение возрождения, выросшего, выстоянного на дискурсивных ядах и противоядиях 1970-х годов. Характерно, что в период застоя Бибикин переводит «средневековый» трактат *De basta ignorantia* («Об ученом незнании») Николая Кузанского (1979–1980) и эстетическую эссеистику Петрарки (1982).

- 14 Ср. также топику (нового) средневековья в повести братьев Стругацких Трудно быть Богом, написанной накануне застоя. Характерно, что в прологе герой повести Антон цитирует Гамлета. Знаменательно, что именно эти, средневеково-гамлетовские автопроекции, коннотации и аллюзии, реактуализировались в путинскую эпоху. Аллегорической параболой о новом Средневековье зазвучала повесть Стругацких в экранизации Алексея Германа (2014), во многом выстроенной на экфрастических приемах (Брейгель, Босх). Возможно, будущим исследователям художественных инсценировок нео-средневековости следует уделять больше внимания их дистопическому аспекту. В наше время Брейгель переживает настоящее возрождение в европейском кинематографе. Свидетельство тому — недавний фильм Леха Маевского Мельница и крест (2011), кинематографически реконструирующий одно из полотен нидерландского живописца, а также инсталляция картины Брейгеля Охотники на снегу в Меланхолии Ларса фон Триера (2011). Причем фон Триер не столько применяет «чистого Брейгеля», сколько деконструирует использование его полотна в кино, в первую очередь в фильмах Тарковского, столь важных для поэтической генеалогии Триера.

ной меланхолии и средневекового карнавала.¹⁵ Сам Тарковский отвергает карнавално-алкогольную метафорику, в Сталкере метапоэтически налагается запрет на «распитие спиртных напитков». Если эстетическая идеологизация спиртного где-то и играет смыслообразующую роль, то в Ностальгии. Тарковский только за границей в фильме о тоске, о ностальгии, прибегает к этой метонимии «родины», не брезгуя ее традиционностью, если не сказать клишеированностью.

В 1972 году на экраны выходит Солярис: в круглой гостинице орбитальной станции висят репродукции Брейгеля, центральное место занимают Охотники на снегу.¹⁶ Именно в этом образе для работников станции, мучаемых воспоминаниями, угрызениями совести, приступами стыда и тоски, воплощена память о Земле, меланхолически-метафизическое и экзистенциально-элегическое воспоминание о доме и детстве. Картина Брейгеля дополнительно фокусируется в сцене-мотиве «невесомости», полета-вознесения Криса (Донатас Банионис) и Хари (Наталья Бондарчук), мотиве, содержащем семантику трансцендентного выхода из себя, краткосрочной утраты меланхолической тяжести. Элегическая дикция экзистенциальности словно обрывается и одновременно кульминирует в недолгом включении элегии любовной. Элегия мнемопоэтизирует свою эрото-танато-эстетическую константу. Для Тарковского чрезвычайно важно, что «грех» Криса связан с любовным преступлением.¹⁷ Определенная (авто)деконструкция этой эротической компоненты элегичности происходит затем в Ностальгии.

Мнемопоэтический аспект Охотников на снегу, намеченный в Солярисе, уже напрямую реализуется в автобиографическом фильме Зеркало. Свет тускло мерцающего зеркала корреспондирует с приглушенным черно-белым цветом зимней картины. Зимний пейзаж оказывается отражением и ландшафтным воплощением души лирического героя, сокровенным посланием, в которое вчитывается поэт. Знаменательно, что по первоначальному замыслу, фильм Зеркало должен был начинаться с первого снега:

А зима все-таки пришла. Прошел первый снег, который, наверное, завтра растает [...] Еще по-ноябрьски поздно светает, а люди, выходя из дома, невольно думают: «Ну вот и зима...» [...] На улице стоит новая уже зимняя тишина, и каждый звук кажется легким, открытым и звонким. (Мишарин / Тарковский 2009, 309)

15 О дихотомичности меланхолии и карнавала в раннем Возрождении см. Sillem 2001.

16 Об экфрастической роли Охотников на снегу в сцене в библиотеке орбитальной станции Соляриса см. Салынский 2011, 270–273.

17 Интересно в данной связи «заземление» образа невесомости, центрального для Соляриса, в фильме Полеты во сне и наяву.

При этом сюжетобразующим моментом кадра этой ноябрьско-декабрьской зарисовки у Тарковского становятся похороны:

По кладбищу, по его заснеженным закоулкам движется немногочисленная процессия. Мужчины несут гроб. Впереди – человек с лопатой, и поэтому время от времени останавливается и ждет. Легкий порыв ветра, еле заметный в городах, здесь, среди высоких деревьев, просыпал снег на непокрытые головы и лицо умершего. (Мишарин / Тарковский 2009, 310)

Меланхолический образ первого снега, поначалу еще с рудиментами от теплой грусти, обнажает свою танатопоэтическую направленность.

Брейгелевские Охотники на снегу, «канонизированные» Тарковским, становятся экфразой застойного поколения:

Помнишь картину? Охотники лес покидают.
Жмутся собаки к ногам. Вечереет. Февраль.
Там в городишке и знать, вероятно, не знают
Всех приключений. Нам нравилась эта печаль.
(Гандлевский [1976]; 2008, 35)

Меланхолия – это воспоминание, припоминание, сонное видение и сновторное, гипнотическое действие, поэтическая онейрология. И Гандлевский, и Тарковский глубоко понимают эту – мнемопоэтическую, ностальгическую – доминанту меланхолии вообще и ее брейгелевского образца, даже можно сказать, брейгелевской «иконы», в частности. При этом Тарковский разворачивает свой статичный и одновременно медленно-динамичный снежный пейзаж в рамках поэтизации проблематики материнства (Зеркало) или отцовства (ср. центральный для Соляриса мотив блудного сына) и, таким образом, косвенно, и сиротства.

СУИЦИДАЛЬНАЯ ЭКЗАЛЬТАЦИЯ. «ПИСАТЕЛЬ» И КРИЗИС СИГНИФИКАЦИИ

Другой современный интертекстуальный круг-контекст, в котором создаются и читаются фильмы Тарковского, образует лирическая проза Юрия Казакова, ровесника Тарковского.¹⁸ Казаков – писатель ноября, скорбного суицидального уныния, посещающего его автобиографического героя на

18 О прозе Юрия Казакова см. Галимова 1992, Кузьмичев 1986, Gershkovich 1992.

границе осени и зимы. Поражает кредо–верность Казакова поэтике поздней осени. Так, первый самостоятельный рассказ писателя, рассказ о прощании (навсегда), На полустанке, написанный еще в 1954 году, начинается со слов «была пасмурная холодная осень...» (Казаков 1983, 3). В рассказах Казакова – как, по-своему, в фильмах Тарковского (особенно в Ностальгии) – меланхолическая поэтика, становясь хронической (здесь также и в прямом значении хроноса, проблемы утраченного времени) доходит чуть ли не до маниакальной стадии экзальтации. Лейтмотивом, образным воплощением этого самоубийственного приступа тоски и прощания-утраты становится у Казакова выстрел из охотничьего ружья в ноябрьском лесу.

Так, главная линия рассказа Во сне ты горько плакал – прогулка рассказчика со своим маленьким сыном по лесу; во время дневного сна после прогулки мальчик горько, безутешно и бессознательно плачет и становится другим человеком, новой личностью, связь между отцом и сыном прерывается; лейтмотив неминуемой утраты, смертоносной разлуки ведет повествование. История прощания с сыном дается параллельно с воспоминанием о самоубийстве лучшего друга рассказчика: «Он застрелился поздней осенью, когда выпал первый снег [...] Ведь первый снег так умиротворяющ, так меланхоличен, так повергает нас в тягучие мирные думы» (Казаков 1983, 559). Казаков реконструирует историю самоубийства друга, которому он оставил на даче патроны. Безысходная тревога скорби пронизывает ноябрьскую поэтику Казакова.¹⁹

Депрессивно-ипохондрическая поэтика присуща не только кино, лирике и прозе, но и драме 1970-х. Рассказчик и автобиографический герой Казакова представляет собой вариацию гамлетоидных героев Александра Вампилова – Зилова в Утиной охоте и Шаманова в Прошлым летом в Чулимске.²⁰ В обеих драмах решающую роль играет мотив ружья (или выстрела из ружья). Обе пьесы, несмотря на препоны и запреты, ставятся сначала в провинциальных, а затем и в столичных театрах, а в конце концов экранизируются. Фильм режиссера Виталия Мельникова Отпуск в сентябре (1977), снятый по пьесе Вампилова Утиная охота, был запрещен и вышел лишь в 1987 году, попав тем самым в парадигму перестроечной «чернухи». Ранняя гибель Вампилова (ум. 1972), утонувшего в Байкале и смерть Казакова (ум. 1982, опять же, в самое «казаковское время», в конце ноября), болезненно снимали границы между жизнью и искусством, этикой быта и его эстетизацией в элегической литературе эпохи. Жизненный текст, а точ-

19 Главный самоубийца в художественном мире Тарковского 1970-х – схожий, смежный, но другой: это Гибарян (Сос Саркисян) из Соляриса, армянский ареол которого придает его суицидальной скорби архаико-ветхозаветное измерение.

20 О драмах Вампилова см. Bernhardt 1980, Biehl 1989, Farber 2001, Germ-Wilkiewicz 1986, Piłat 1986, Гушанская 1990, Стрельцова 1998.

нее, смертельный текст Казакова и его рассказов вписывается друзьями и коллегами писателя не только в сюжеты его рассказов, но и в смежные меланхолические поэтологемы современности. Так, Юрий Нагибин отмечает, вспоминает в дневнике начала 1983 года (когда он узнал о смерти Казакова) не только казаковский жизненный мотив унылой «усталости от самого себя», фундаментальный для меланхолической этики и эстетики застоя, но и образ-хронотоп утиной охоты. Жизнь и смерть Казакова бессознательно интегрируется Нагибиным в сюжетные парадигмы вампиловской пьесы (Нагибин 1995, 476).²¹

И здесь опять существеннее отличие Тарковского от Казакова, Вампилова и, частично, Гандлевского. Сталкер сталкивает пистолет в воду. В зону-аллегория меланхолии с оружием – для убийства или самоубийства – входить нельзя. Под аллегорией здесь понимается в первую очередь фигура кризиса сигнификации. Оружие, пистолет или чеховско-вампиловское ружье – метапоэтическая метонимия потенциальной развязки, мотив, работающий в упор, прием беспроясненный и потому для взыскательного Тарковского неприемлемый, умаляющий сам принцип неопикуемости меланхолии. В своем отказе от образа ружья и выстрела Тарковский чутче следует Брейгелю нежели Казаков и Вампилов – брейгелевские охотники возвращаются с охоты ни с чем. Добычи нет: по закону (элегического) жанра, по принципу меланхолии.

Меланхолия – эстетическое пространство метапоэтичности. Неслучайно именно писатель становится главным героем элегической культуры 1970-х, причем не только в литературе, но и в кино, при этом у таких разных режиссеров как Глеб Панфилов и Андрей Тарковский. Герой панфиловского фильма Тема (1979) – исписавшийся, стагнирующий писатель застоя Ким Алексеевич Есенин (Михаил Ульянов).²² И для Тарковского чрезвычайно важно, что одна из трех главных фигур параболы Сталкера – писатель. Он, а не ученый (Николай Гринько) – антагонист сталкера. Неслучайно его играет любимый актер Тарковского – Солоницын. Специально для Солоницына была сделана маленькая роль и соответствующая мизансцена в ЗЕРКАЛЕ, причем, в зачине – т. е. в особом семантико-композиционно значимом месте фильма. После успеха Андрея Рублева Солоницын стал

21 Ср.: «На утиной охоте нам пришлось довольствоваться одним скрадем [...] Всё, что составляет счастье бытового человека: семья, дом, машина, материальный достаток, – для Казакова было сублимацией какой-то иной, настоящей жизни [...] Казалось, он сознательно шел к своему концу. Он выгнал жену, без сожаления отдал ей сына, о котором так дивно писал, похоронил отца [...] Как же ему всё надоело. Как устал он от самого себя. Убежден, что за Казакова можно было бороться, но его будто нарочно выдерживали в абрамцевской запойной тьме» (Нагибин 1995, 476–477).

22 Ср. аллюзии к есенинскому дискурсу, а точнее парасенинской ветке «деревенщины» как меланхолического письма 1970-х.

сниматься и у других режиссеров, к чему Тарковский относился с большой ревностью. По-видимому, причина этой ревности (наблюдаемой, впрочем, и у других режиссеров) в нежелании, чтобы любимый актер обрастал в «чужих» фильмах коннотациями и ассоциациями, чуждыми поэтике Тарковского. Открытый Тарковским Солоницын был не просто его главным актером, но и alter ego. Эти проекции и связанные с ним стратегии идентичности нужно еще сильнее учитывать тарковскооведам при анализе фильмов с участием Солоницына. Так, из подобной актерско-интертекстуальной перспективы гораздо сложнее семантизированными оказываются образы Сарториуса в Солярисе и «писателя» в Сталкере.

Сквозной нитью через все творчество Тарковского проходит метапоэтический мотив логомахии – словоборчества. Ключевыми оказываются здесь анти-библио-графические высказывания Снаута в Солярисе, «писательский» «поход» за вдохновением в зону в Сталкере, цитация Гамлета («Слова, слова, слова») в Ностальгии. Новые нюансы приобретает в этой связи и топика немоты, заикания и «умения говорить» в документальном зачине Зеркала (сцена с заикающимся подростком). Здесь она еще работает метафорически, «говорить» значит начать рассказ, решиться на повествование. Пройдя скепсис логокритики, Тарковский в ОФФРЕТ («Жертвоприношении») возвращается к «слову», цитируя начало Евангелия от Иоанна.

Также и герой Ностальгии – писатель, Андрей Горчаков, которого сыграл Олег Янковский. Для (мета)поэтики застойной меланхолии характерно, что параллельно с Ностальгией Янковский снимается в фильме Романа Балаяна Полеты во сне и наяву (1982), продолжающем и во многом завершающем парадигму зиловско-печоринского героя. Деформация, а с точки зрения гамлетовской патетики авторского кино – деградация, мелодраматическая водевильзация трагического героя происходит после смерти Высоцкого и Даля – с появлением героя нового, актерским воплощением которого становится Александр Абдулов, а чуть позднее, Олег Меньшиков.²³

Предвестником этих безвременных смертей брежневской эры можно считать самоубийство поэта, сценариста и режиссера Геннадия Шпаликова (1937–1974).²⁴ В начале 1980-х умирают не только писатели, но один за

23 О «возрождении» этого экзистенциально-эстетического типа героя в культуре (литературе и кино) путинской России см. Липовецкий / Михайлова 2014.

24 Жизнь и творчество Шпаликова, камертонное для всего поколения 1960–1970-х, еще ждет своего исследователя. В связи с темой настоящего исследования ср., к примеру, метатему разрыва с отепельной этикой и эстетикой в фильме Шепитько Ты и я по сценарию Шпаликова или поздние шпаликовские стихи к дочери Даше, соприродные казаковской поэтике прощания с ребенком в рассказе Во сне ты горько плакал... Ср. «биографизацию» творчества Шпаликова со стороны составителей сборника Шпаликов 1998.

другим спиваются и умирают и упомянутые выше актеры: Высоцкий (ум. 1980), Олег Даль (ум. 1981), в 1982 году уходит Анатолий Солоницын, которого Тарковский хотел снимать в *Ностальгии* (именно его и «заменял» Олег Янковский).²⁵ В этом контексте и смерть самого Тарковского начинается прочитываться в танатопоэтической парадигме. Мотивы элегической скорби и ностальгии фатальным (фаталистическим) образом биографизируются, подтверждаются и утверждаются конкретными жизненными путями и тупиками.

Для Тарковского «творчество действительно требует от художника «гибели всерьез», в самом трагическом смысле сказанного» (2002, 135), «цель искусства заключается в том, чтобы подготовить человека к смерти» (2002, 141). В этой связи танатопозтологическое звучание получает высказывание Тарковского о «компромиссности» автобиографического Горчакова:

Горчакова поражает детский максимализм Доменико (совершающего самоожжение – Г.К.), потому что он сам, как и все взрослые люди, в той или иной мере компромиссен – это условие жизни. Но Доменико решается на самоожжение, чтобы этим крайним, чудовищно атрактивным поступком продемонстрировать людям свое бескорыстие в безумной надежде, что они прислушаются к его последнему крику предостережения. Горчаков поражен поступком Доменико, его внутренней целостностью, почти святостью. В то время когда Горчаков только рефлектирует, переживая несовершенство жизни, Доменико берет на себя право реагировать и действовать самым решительным образом. Доменико чувствует свою ответственность перед жизнью, если берет на себя смелость совершить такой поступок. А Горчаков на этом фоне оказывается всего лишь обывателем и тяготится сознанием собственной непоследовательности. Если угодно, смерть оправдывает его, обнаруживая глубину пережитых им терзаний. (Тарковский 2002, 326–327)

В приведенном пассаже Тарковский дает чуткое (само)описание героя-меланхолика эпохи застоя: вялая одержимость пассивной резиньяцией, ипохондрическая (само)рефлексия, сознание собственной посредственности и выход к смерти как к этическому и эстетическому оправданию, искуплению «греха уныния». Проблемной остается и пара-христологическая

25 См. воспоминания режиссера: «Я, как правило, не знаю заранее, кто из актеров будет у меня сниматься. Может быть, исключением был только Солоницын – он снимался в каждом моем фильме. У меня к этой проблеме было почти суеверное отношение. Сценарий *Ностальгии* писался тоже в расчете на его участие в фильме, и почти символично, что смерть актера разрезала мою творческую жизнь на два куска: Россию и все, что было и будет после России» (Тарковский 2002, 265).

трактовка последнего акта героя – саможжения (себя, родного дома, сборника стихов отца) в Ностальгии и OFFRET.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: ОТ СИМВОЛА К АЛЛЕГОРИИ

Как бы порой ни подчеркивалась временность меланхолии («a temporary state of mind»; Klibansky/Panowsky/Saxl 1964, I), сами перформативные носители и художники меланхолии 1970-х годов понимают ее не как временное наваждение грусти и скорби, депрессии и боли, а как состояние антропологическое, перманентное и смертельное. Но и это антропологическое ощущение обосновывается живым культурным опытом: уныние вечно, как вечна советская власть. Ответом на эту вечность становится суицидальная тоска.

Меланхолия как темперамент, по определению, асоциальный и антикоммуникативный становится постоянным состоянием и одновременно другим, искомым «иным состоянием», в том числе и в музильевском значении «иного состояния» (MANN OHNE EIGENSCHAFTEN – «Человек без свойств»). Невозможность достижения «иного состояния», к которому стремится музильевский герой Ульрих, проявляется на метапоэтическом уровне в невозможности завершения музильевского романа.

Отказ, отход, отклонение, утрата, внутренняя эмиграция – из одноразовых культурных жестов превращаются в принципиальную экзистенциальную установку. Метасюжет (антисюжет) меланхолии форсирует стирание границы между искусством и реальностью. В широком смысле поколение второй половины 1960-х – начала 1980-х годов реализует фразеологизм о «смертельной тоске» с его смысловыми оттенками от скуки и медицинской предсердечной тоски до ностальгии, горького самосознания собственной и вселенской, неоромантической мировой скорби, тщеты и суеты сует. Элегический плач превращается в сетование и обличение-самобичевание человеческого жребия. Меланхолическая культура брежневской эпохи оживляет скрытую и вытесняемую в элегии, богоборческую дикцию, балансирующую между скорбью Иова, пессимистическим фатализмом и псалмодическим унынием беззащитности и бесстрашия. Воля к надежде по инерции меланхолии обрывается на самом болезненном месте. Грусть, скорбь, печаль превращаются в императивный танатопэтический этос. Мотиву первого или неожиданного снега здесь принадлежит важнейшее место: в конце фильма Тарковского Ностальгия в церкви начинает падать снег (этот образ уже был намечен в Андрее Рублеве). Для эстетики меланхолии решающим является момент протяженности этого элегического стояния, аспект псевдо-процессуальности, длительности и бесконечности; каждая отдельная точка этой лиричности, а точнее, этого многозначительного многоточия меланхолии представляет собой конец – точку.

С тропологической точки зрения эстетика меланхолии движется от символического к аллегорическому, от метафорических семантизаций к сдвигам и колебаниям метонимий, утрачивающих свою тропичность. Меланхолия нарушает гармонию семиоза, связь между означающим и означаемым прерывается и обрывается, затихает и затухает на глазах меланхолика (и его читателя, зрителя, слушателя). В элегической литании знаки (скорби, тоски, беды) аффективно сгущаются, а значения теряют свою герменевтическую значимость. Эта вторичность смыслового уровня, деиерархизация семантики роднит меланхолию – как аллегорический троп-темперамент – и поэзию: сам аффективный ритм меланхолии маргинализирует и дестабилизирует смысл, показывает шаткость, капризность и претенциозность его – смысла – власти.

В элегической поэтике 1970-х происходит частичная инверсия и модификация образных констант меланхолии. Чернота меланхолической желчи уже в эстетике декаданса была фигурой «запятнания»,²⁶ несмываемой печати каиновой экземы. К этой демонизирующей дикции эпоха застоя, которую создают бывшие оттепельники, не прибегает. В брейгелевской гамме Охотников на снегу доминирует свет – Зеркало Тарковского должно было назваться Белый белый день.

Эта меланхолическая, черно-белая автопоэтологическая рефлексия является знаком и залогом верности себе и искусству, как например, в следующем стихотворении Гандлевского:

Я знаю жизнь: музей с похмелья – мука,
осмотр шедевров через не могу.
И вдруг он замечает, бляха-муха,
охотников. Тех самых. На снегу.
(Гандлевский [2011]; 2012, 221–222)

Тарковско-брейгелевский элегический ландшафт меланхолической стагнации, замедленной съемки становится поэтологической аллегорией смирения и благодарности в момент призвания в поэты, актеры, художники, режиссеры. Художественный язык и не претендует ни на что большее, как на попытку восстановить это решающее мгновение, вернуть вчерашний снег. Единственной добычей охотника на снегу оказывается врожденная автореференциальность искусства.

26 См. Sydow 1922, 196.

СПИСОК УПОМИНАЕМЫХ ФИЛЬМОВ

- ВОСХОЖДЕНИЕ. UdSSR, 1976. Regie: Larisa Šepit'ko.
- ЖИТИЕ И ВОЗНЕСЕНИЕ ЮРАСЯ БРАТЧИКА (*Žitie i voznesenie Jurasja Bratčika*). UdSSR, 1967. Regie: Vladimir Byčkov und Sergej Skvorcov.
- ЛЕГЕНДА О ТИЛЕ (*Legenda o Tile*). UdSSR, 1976. Regie: Aleksandr Alov / Vladimir Naumov.
- MELANCHOLIA («Melancholija»). Dänemark / Schweden / Frankreich / Deutschland, 2001. Regie: Lars von Trier.
- МЕЛЬНИЦА И КРЕСТ («The Mill and the Cross»). Polen/Schweden, 2011. Regie: Lech Majewski.
- ОТПУСК В СЕНТЯБРЕ (*Otpusk v sentjabre*). UdSSR, 1979. Regie: Vitalij Mel'nikov.
- ПОЛЕТЫ ВО СНЕ И НАЯВУ (*Polety vo sne i najavu*). UdSSR, 1982. Regie: Roman Balajan.
- СКАЗКА, РАССКАЗАННАЯ НОЧЬЮ (*Skazka, rasskazannaja noč'ju*). UdSSR, 1982. Regie: Irma Rausch.
- СКАЗКА СТРАНСТВИЙ (*Skazka stranstvij*). UdSSR/CSSR/Rumänien, 1983. Regie: Aleksandr Mitta.
- ТЕМА (*Tema*). UdSSR, 1979. Regie: Gleb Panfilov.
- ТРУДНО БЫТЬ БОГОМ (*Trudno byt' bogom*). Russland, 2013. Regie: Aleksej German.
- ТЫ И Я (*Ty i ja*). UdSSR, 1971. Regie: Larisa Šepit'ko.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бахтин (1965), Михаил: Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – Москва.
- Бердяев (1924), Николай: Новое средневековье. – Берлин.
- Бибихин (1998), Владимир: Новый ренессанс. – Москва.
- Бродский (2000), Иосиф: Сочинения. Т. VI. О скорби и разуме. – Санкт-Петербург.
- Галимова (1992), Елена: Художественный мир Юрия Казакова. – Архангельск.
- Гандлевский (2008), Сергей: Опыты в стихах. – Москва.
- Гандлевский (2012), Сергей: Стихотворения. – Москва.
- Гершензон-Чегодаева (1983), Наталия: Брейгель. – Москва.
- Гуревич (1972), Арон: Категории Средневековой Культуры. – Москва.
- Гушанская (1990), Елена: Александр Вампилов. Очерк творчества. – Ленинград.
- Казаков (2003), Юрий: Осень в дубовых лесах. – Москва.
- Киришбаум (2012), Генрих: «Элегическая поэтология Сергея Гандлевского», in: Новое Литературное Обозрение, №118 (2012), 278–292.

- Климов (1959), Ростислав: Питер Брейгель. – Москва.
- Кристева (2010), Юлия: Черное солнце. Депрессия и меланхолия. – Москва.
- Кузанский (1980), Николай: Сочинения в двух томах. – Москва.
- Кузьмичев (1986), Игорь: Юрий Казаков. – Ленинград.
- Липовецкий (2014), Марк/Михайлова, Татьяна: «Несознанка. О фильме «Географ глобус пропил»», in: Знамя, №4 (2014), 198–204.
- Лосев (1978), Алексей: Эстетика Возрождения. – Москва.
- Мишарин (2009), Александр/Тарковский, Андрей: «Зеркало», in: Зеркало. Литературные сценарии «Мосфильма». Классика советского кино. – Москва, 309–355.
- Нагибин (1995), Юрий: Дневник. – Москва.
- Петрарка (1982), Франческо: Эстетические фрагменты. – Москва.
- Салынский (2011), Дмитрий: Киногерменевтика Тарковского. – Москва.
- Соколов (1980), Саша: Между собакой и волком. – Анн Арбор.
- Стрельцова (1998), Елена: Плен утиной охоты. – Иркутск.
- Тарковский (2002), Андрей: «Запечатленное время», in: Волкова, Паола (сост.): Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – Москва, 95–348.
- Шпаликов (1998), Геннадий: Я жил как жил. Стихи. Проза. Драматургия. Дневники. Письма. – Москва.
- Шульпяков (1997), Глеб: «Сюжет Питера Брейгеля», in: Арион, №15 (1997), 37–43.
- Bernhardt (1980), James E.: Alexander Vampilov: The Five Plays. – Ann Arbor.
- Biehl (1989), Beate: Zur Gestaltung von Konflikten und Figuren in A. Vampilovs Dramen «Utinaja ochota» und «Prošlym letom v Čulimске». – Leipzig.
- Dziadek (2011), Adam: Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej. – Katowice.
- Farber (2001), Vreneli: Aleksandr Vampilov. An ironic Observer. – New York.
- Germ-Wilkiewicz (1986), Angelika: Ethik des Alltags. Die Mehrakter Aleksandr Vampilovs. – Mainz.
- Gershkovich (1992), Roman: Iurii Kazakov (1927–1982): Growth of the Writer's Consciousness. – Ann Arbor.
- Gillespie (1992), David: Iuri Trifonov: Unity through Time. – New York/Cambridge.
- Haußmann (1982), Christiane: Der sowjetische Mensch in der Krise. Darstellung und Beurteilung der moralischen, geistigen und kulturellen Situation des Menschen der sechziger und siebziger Jahre in den «Moskauer Romanen» Jurij Trifonovs. – Tübingen.
- Kolesnikoff (1990), Nina: Yuri Trifonov. A critical Study. – Ann Arbor.
- Klibansky (1964), Raymond/Panowsky, Erwin/Saxl, Fritz: Saturn and Melancholy. – London.

- Patridge (1990), Colin: Yuri Trifonov's the Moscow Cycle. – New York.
- Piłat (1986), Walenty: Twórczość Aleksandra Wapiłowa. – Warszawa.
- Scheffler (1998), Leonore: Roman-punktir. Indirektes Erzählen durch Leerstellen in Jurij Trifonovs «Zeit und Ort». – München.
- Schings (1977), Hans-Jürgen: Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts. – Stuttgart.
- Sillem (2001), Peter: Saturns Spuren. Aspekte des Wechselspiels von Melancholie und Volkskultur in der Frühen Neuzeit. – Frankfurt am Main.
- Sydow (1922), Eckart von: Die Kultur der Dekadenz. – Dresden.
- Uffelman (2010), Dirk: Der erniedrigte Christus – Metaphern und Metonymien in der russischen und sowjetischen Kultur und Literatur. – Köln et al.
- Weitensteiner (2004), Wolfgang: Das andere Leben. Zeit und Erinnerung im Werk Jurij Trifonovs. – Frankfurt am Main.
- Williams (1962), William: Pictures from Brueghel and Other Poems. – New York.

Simonetta Salvestroni

A Recurring Theme in Tarkovsky's Cinema

The Window as the Entrance to Another Dimension

Windows are omnipresent in our lives. In Andrey Tarkovsky's cinema, when not hidden by curtains, they are often an opening towards a dimension different from the everyday one.

The word window has a second meaning. Leon Battista Alberti writes: „Vor-erst beschreibe ich auf die Bildfläche ein rechtwinkliges Viereck, von beliebiger Größe, welches ich mir wie ein geöffnetes Fenster vorstelle, durch das ich das erblicke, was hier gemalt werden soll“¹ (Alberti 1877, 79). The pictorial work appears to the Renaissance artist as a window, open on the object of his vision.

In the twentieth century, the Russian semiologist Yuri Lotman defined the artistic text as „an instrument of knowledge“ (Lotman 1993, 189) and at the same time, „a window on the future“ (Lotman 1994, 80), capable of introducing into life the freedom lost at the moment in which ideas are embodied in reality.

In his book about icons, Pavel Florensky writes:

[И]коностас же пробивает в ней окна [...] Окно есть окно, и доска иконы — доска, краски, олифа. А за окном созерцается Сама Божия Матерь [...] иконы неоднократно бывали не только окном, сквозь которое виделись изображенные на них лица, но и *дверью*, которою эти лица входили в чувственный мир.² (Florenskij 1994, 62, 67/68, 70)

1 „I draw a quadrangle representing an open window from which I observe what will be painted there.“

2 „[I]conostasis opens windows [...] The window is a window and the tablet of the icon is a tablet where the colors and paint stand out. Through the window we see the Mother of God (...). Icons are not only a window through which the faces depicted on them appear, but also a door through which they enter the sensible world.“

After *IVANOVO DETSTVO* („Ivan’s Childhood“), there is no artistic work by the Russian film-director where paintings or icons are not present. They are texts within the text, microcosms enclosing the principal themes of the film, and at the same time an opening towards a different dimension.

Concrete or metaphorical windows are often part of those moments in which Tarkovsky succeeds in doing what very few film-directors are able to do: making the immaterial material in the images of his film.

I shall begin with a clear, simple example: the open window in the childhood home in *The Mirror*, which appears twice: once in the episode following the prologue and the other in one of the last sequences.

In Aleksey’s recollection, while the out of field voice of his father, Arseny Tarkovsky, recites the poem *PERVYE SVIDANIJA* („First Encounters“), his mother enters the darkness of the house. The camera explores the room. It frames the little children, completely unaware of the difficulties they will have to face. They are sitting at the table, absorbed in eating and pouring sugar on the head of a black cat. Then the camera shoots the dark wall and finally the woman. We first see her standing in a dim corner and then seated in front of the open notebook of poems lying on the window-sill, overlooking some pines. Beyond the cornice is a wooden bench on which everyday objects are lying: a glass containing water, an iron, a piece of cloth. While we view this image, we hear Arseny Tarkovsky’s voice:

На свете все преобразилось, даже
Простые вещи – таз, кувшин, – когда
Стояла между нами, как на страже,
Слоистая и твердая вода.

In the poem, the encounter of the two lovers is compared to „a sacred epiphany“. The act of love is exalted to the point that it recalls, by means of a metaphorical link, the moment of consecration, when in Orthodox liturgy the doors of the altar are closed.

Когда настала ночь, была мне милость
Дарована, алтарные врата
Отворены, и в темноте светилась
И медленно клонилась нагота,
И, просыпаясь: „Будь благословенна!“ –
Я говорил и знал, что дерзновенно
Мое благословенье [...] ³

3 „When the night came / I received the gift of grace. / The altar gates did open, / And in the dark, slowly, aglow / Your nakedness arched upwards. / And on wakening: „Be thou blessed!“ / I said, aware my blessing was / Blasphemous.“

The window opens for a few seconds on the transfigured dimension in the poem, while the spectator listens to the verses recited out of the field and the mother recites them in her mind. It is as if the poetic world is materialized in the image framed by the window jambs.

Due to her husband's absence, when the voice ceases, the objects on the bench resume their simple practical function. Realizing that the transfigured world lives only within herself, the woman weeps. To hide this from the children, she turns her back and lets her tears run silently down her cheeks.

The same open window appears in one of the final sequences. The narrator's voice introduces memories of the past: „When I stop dreaming of the house and pines of my childhood, I am seized with the desire to be happy again, when everything lay ahead of me and everything was still possible“ (1h, 14m, 20–22 sec).

After a succession of dreams, the humiliating episode of the sale of the earrings and the return home of the mother and son with an empty stomach and without money, we see the still-small child drinking milk from a full mug, while white curtains flutter in the breeze. He drinks from a mug identical to the one we saw, half full, on a small table in the room where Alexsey was waiting for his mother and the doctor's wife. This is perhaps a reference to the opulence and wealth of the house of the doctor's wife, which the protagonist may have desired after that encounter, but which he never experienced during his childhood.

From black and white we come back to color. The young boy, here a bit older, is swimming in a pool, while his young, slim mother wrings out clothes after having washed them. Immediately afterwards, the camera frames the empty interior of the wooden house and the open window. On the window-sill still lies the notebook we saw at the beginning of the film. The camera, advancing, moves across the window-sill, beyond the pines, where an elderly woman is sitting next to a small girl. The boy, filmed outside the house, moves towards them.

In this episode, Alexsey's mental visions are materialized in the images of the film. Images of memory merge with those of the present in the mind of the protagonist, who relives the past to understand himself and those who love him. The dimension on which the window opens is a universe where his younger sister is still a child to take by the hand, while the elderly woman is the protagonist's (and the film-director's) mother at present, when she has already fulfilled her life's mission: totally dedicating herself to the task of lovingly bringing up her children, helping them develop their personality and their talents.

We find another meaningful window in *NOSTALGHIA*, in the episode in which Gorčakov enters, uninvited, Domenico's house. The character discovers a new dimension where nature is vibrant and alive and existence achieves a fascinating fullness. The camera frames what the character sees at this moment. The floor is covered with vegetation. The viewer has the impression that the natural world enters the room or rather that the trickle of water, the grass and moss covering the floor expand and spread until they take on the proportions of a landscape.

The color is black and white, used in the film for mental visions and dreams. The sounds are those of a storm concluding with drops of rain, finally giving way to the singing of birds. The last frame in the sequence is a close-up of Gorčakov-Jankovsky's extremely sensitive face. His intense gaze has the light and depth of a person who has just discovered something essential: the hidden essence below the surface of things. Entering the dimension in which Domenico lives, Gorčakov perceives the vibrations of life present even in infinitely small things (a trickle of water, a clump of moss, a blade of grass, a soft chirping), the unity of the living world or, using an expression of Tarkovsky himself, the experience of „finding oneself in everything and everything in oneself“⁴.

The encounter with Domenico and the new dimension, which he begins to discover while gazing at the open window, prepare the character to cross the slippery bottom of the pool of Bagno Vignoni carrying a lighted candle: which means to carry his own small interior light in an indifferent, nearly hostile world. This modest action, although extremely tiring, which the spectator experiences along with Gorčakov, leads us to understand how difficult, painful and sometimes exhausting it is to preserve, protect and share our interior light with others.

A meaningful window is also present in *SOLARIS*. At the beginning of the film, we are in a place immersed in vivid nature, in strong contrast with the characteristics of the city of the future to which the astronaut Berton returns. In one of the first sequences, the father of the protagonist Kris, conversing with his guest Berton, speaks to him from outside, through the open window, of the fact that wooden dacha was modelled on his grandfather's, according to a world vision respecting nature and beauty. At twilight on the same day, on the eve of his departure for a long space mission, Kris contemplates the silent natural setting from that window. He finds nourishment in the peace, serenity and contact with a world he will not see again for many years. The protagonist takes with him to the planet a metal box containing clods of earth and seeds from which will grow a small plant, which at the end we see placed in a porthole of the spaceship. From the zoomed shot of the small plant, we are transported to the place which we saw in the initial sequence. Like the protagonist Harey, this place is a „cruel miracle“ offered Kris by the planet to help him complete his journey of self-awareness. While we hear for the fourth time the *CHORAL PRELUDE IN FA MINOR* by Bach, to which electronic sounds, the voice of the planet, are added, Kris observes from outside, through the closed window, a dimension he was not able to love and to appreciate in the past, when he was negatively influenced by the environment in which he was living. With regret and a feeling of guilt, the character watches his

4 Tarkovsky, who uses these expressions to define Tao music, adds: „[T]his civilization constituted the final result summing up true knowledge, the salt giving flavor to the salt of the earth ...“ (Tarkovsky 1988, 199/200).

father, intent on putting his beloved books in order. The old man is wet with the water coming down from the ceiling, the sign of the imperfect miracle worked by the planet. The embrace between father and son which ends the film expresses the protagonist's gratitude and affection for the man who from childhood educated him to understand the meaning of life and its values, lost when he became an adult and rediscovered in the space station on the planet Solaris, which became his guide.

There is another window in the film which opens up a new dimension for the protagonist Harey, at the moment in which the character is becoming more human. We see her immersed in contemplation of the copy of Bruegel's painting *HUNTERS IN THE SNOW*, hanging in the library. It is as if the woman has entered the painting to the point of hearing the voices, the murmuring, the sounds of the people and animals depicted there, busy carrying out a wide variety of activities on a cold winter day. The need this sensitive, creature feels to understand and fulfill herself as a human being leads her to concentrate on this small picture-window that allows her to see something of the world which she will never be able to visit, the one the man she loves comes from.

The detailed exploration of a painting carried out by the camera, bringing it to life, is a cinematographic choice that Tarkovsky uses in some of his films, particularly in his last one and in *ANDREJ RUBLĚV*.

The concluding sequence in the '62 film offers the spectator, after more than two hours of black and white, the colorful, luminous world painted by the great Russian artist „to bring people joy“. „We will go away together, you and I“, the painter says to Boriska. „You will create bells and I will paint icons [...] think what a delight for people! You have given them such great joy ... and you are crying.“ (2 h, 49 min).

Tarkovsky places the sequence dedicated to filming the icons at the end of the film, at the conclusion of the artist's existential journey, marked, after the naive vision of his youth, by interior conflict, sin and a sense of guilt.

As we have said, Pavel Florensky calls the icons „windows“ through which one gazes upon a world of harmony and beauty. The director chooses to move backwards through the scenes from the life of Christ, from his entry into Jerusalem to his birth in Bethlehem, finally arriving at the moment outside human and historical time which marks the beginning of everything.

To shoot the *TROIKA* (Troiza, „Trinity“), Tarkovsky begins with a close-up on the light, transparency and the splendid colors of the angels' garments. He then moves down to the hands and, by superimposition of images, to the feet, whose overturned perspective gives the impression of lightness devoid of weight. From here he moves slowly upward towards the chalice at the center of the altar, to which he dedicates a long close-up, underlining its importance. Regarding Rublev's *TROIKA/TROIZA*, Pavel Evdokimov writes:

The gift is represented by the cup [...] the Lamb was sacrificed before the foundation of the world ... With indescribable sadness the Father inclines His head toward His Son. He seems to be speaking about the sacrificial Lamb, whose sacrifice culminates in the chalice He blesses. (Evdokimov 1988, 55–56)

The vision of the icons is accompanied by soft music, then by a choir that contributes to rendering the atmosphere of spirituality and prayer more intense. They are the notes of a piece from the Oratory *SERGEJ RADONEŽSKIJ* by Vjačeslav Oščinnikov, which the film-director has chosen for the climax of his film. In this sequence, the painting seems to come alive, to tell a story centered on the chalice, which the camera always comes back to.

Pavel Evdokimov writes in *THEOLOGY OF BEAUTY*:

[E]ach instant can open from within on another dimension, thus making us experience eternity in that instant, in the ‚eternal present‘. (Evdokimov 1988, 138–139)

This is what Rublev and Tarkovsky accomplished using two different kinds of expression, the pictorial one and the cinematographic one, to provide their viewers with a window opening onto an experience of rare, profound beauty.

The title itself of Tarkovsky's last work, *OFFRET* („Sacrifice“; 1986), recalls Rublev's *TROICA/TROIZA* and its meaning. In this film as well, where the motif of the concrete or metaphorical window recurs several times, there are images of icons. They fill the screen when Alexander glances through the book received as a birthday gift. This is perhaps the only moment of color and bright light in a film which is quite dark, like the floor and the atmosphere of the cold, extremely orderly living room where the character finds himself. For him, those reproductions are like windows permitting access to a higher dimension, which for the moment he considers lost.

What a strange aristocracy, spiritualism, wisdom – and at the same time a purely child-like simplicity! Profundity and simplicity brought together. Unbelievable! It's like a prayer ... All this is lost nowadays! We have lost the knack of praying. (0 h, 22 min, 30–55 sec)

It will be Alexander himself who a few hours later will regain its essence, when he addresses a You infinitely greater than himself with an attitude of humility and abandonment.

OFFRET opens in the prologue with a detail of Leonardo's *ADORAZIONE DEI MAGI* („Adoration of the Magi“). We are shown the cup offered as a gift, the beseeching face of the kneeling king, the small outstretched hand of the infant,

who bears on his infantile shoulders the weight of an extraordinary and at the same time cruel destiny. When the titles have rolled by, the camera moves upward starting from the cup to the gloomy astonished faces, to the roots of the tree of life, to its trunk, and finally to its lush foliage.

On the tragic evening when the world experiences the danger of atomic war, the protagonist gazes several times at Leonardo's painting, protected by glass, hanging in his study on the wall above the couch. It opens a window on a dark, gloomy world illuminated only by the central figures. The light enveloping them depends not on a choice on the part of the painter but rather on the fact that they are unfinished: they are still only sketched on the pale canvas.

Before going to the servant Maria, who will give him the courage to carry out his offering-sacrifice, the protagonist stops to gaze upon the painting. We see his image reflected on the glass, placing itself over that of the woman and child along the central axis of the painting. In the prologue, the view of this painting-window is accompanied by an excerpt from Bach's MATTHÄUS-PASSION („Passion according to Matthew“) in which a female voice asks forgiveness for Peter's betrayal.

In SACRIFICE, another meaningful window is present in Alexander's dream, after the prayer. The character is seated in the dark in an empty room with a wet floor and damp walls, as if his house itself were decaying. The only light comes from a window covered by a white curtain, fluttering in the wind. The camera advances toward this bright opening, which occupies the whole screen. The window opens on the crossroads awaiting the protagonist. With a sudden change in time and place typical of dreams, Alexander finds himself outdoors on treacherous ground. His feet sink into earth covered with rotten leaves and snow. The servant Maria's house is in front of him, a place he is not yet ready for. Instead, he turns onto a cold, slippery path. The dream is interrupted in front of a wooden door opened by a violent gust of wind. It is a door closed by a brick wall. Here the dreamer experiences the distressing situation of one who feels he has no way out.

After the dream, instead of using the inside stairs leading to the living room and entryway to go in and out, Otto and Alexander use only the French window, against which a ladder is leaning. It is evident starting from Otto's speech that the dimension in which the two find themselves is not an everyday one.

„There is still one chance. It is the last one [...] You have to go to Maria, your servant [...] Don't you want all this to end? [...] You have to go to Maria and sleep with her“ (1 h, 21 min, 50 sec) Alexander accepts this paradoxical proposal. He exits through the window to go to meet a simple, human woman, filled with compassion and love, whose name, Maria, is the same as the woman in the painting.

After the night, in which he receives the support and courage to carry out his offering-sacrifice, the character sets fire to his elegant villa, which in the course of events showed itself to be an empty shell, poisoned by the selfishness and destructiveness of the members of his family.

According to Tarkovsky, Alexander's gesture in the final scenes of the film appears absurd and ridiculous only to those who confine themselves to the superficial level of the story. „First of all and above all“, he writes,

I am interested in whoever is ready to sacrifice his own position and name regardless of whether this sacrifice is carried out in the name of spiritual principles, to help one's neighbor or save oneself, or for a combination of the two. An action of this type totally contradicts the selfishness inherent in normal logic; it contradicts the vision of the materialistic world and its laws. It is often ridiculous and absurd from a practical point of view. (Tarkovskij 1988, 201)

When everything is finished, the Kid and Maria say goodbye to Alexander, shut inside the ambulance, taking him to a humiliating place of segregation. The farewell scene is accompanied by the same Bach piece played in the prologue. Thanks to the synthetic power of cinematographic language, Leonardo's painting and Bach's music elevate the spectator's soul, giving depth and importance to the images. The film ends with the shot of the dry tree, planted by the protagonist in the first sequence. In this immobile scene, the sea in the background creates slight movement, accentuated by the tenuous shining of the sun on the water. It is as if the music made flower the bare trunk with hope and trust, the same given by Leonardo to his painting-window, obscure and tormented and yet illuminated by the central figures, bearers of goodness and light.

Tarkovsky himself explains the meaning of this final scene:

I am in favor of art that gives man Hope and Faith. And the more desperate the world of which the artist is speaking, the stronger one must perceive the ideal opposing it. Otherwise it would simply be impossible to live. (Tarkovskij 1988, 1749)

WORKS CITED

- Alberti (1877), L. B.: *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, ed. H. Janitschek. – Wien: Braumüller.
- Evdokimov (1990), P.: *The Art of Icon. A Theology of Beauty*. – Redondo Beach, CA: Oakwood Publ. [*L'Art de l'icône, théologie de la beauté* – Paris: Desclee de Brouwer, 1970. Italian translation: *Teologia della bellezza: l'arte dell'icona*. – Torino: San Paolo, 1990].
- Florenskij (1994), P.: *Ikonostas – Moskva: Iskusstvo*. [Italian translation: *Le porte regali*, Adelphi, Milano, 1977].
- Lotman (1993), Ju. M.: *La cultura e l'esplosione (= Kul'tura i vzryv* [Moskva: Gnosis, 1993]; ital.) – Milano: Feltrinelli.
- Lotman (1994), Ju. M.: *Cercare la strada*. – Venezia: Marsilio.
- Tarkovskij (1987), A.: *Skulpting in Time*. – Austin: Univ. of Texas [Italian translation: *Scolpire il tempo*. – Milano: Ubulibri, 1988].

Christian Zehnder

Erneueres Gestern?

Zum Verhältnis von Selbstopferung und Rückkehr bei Andrej Tarkovskij

Andrej Tarkovskijs Kino ist als Reise ins Innere, als geistige Suche, als Weg in eine andere, höhere Welt umschrieben worden; und dies entweder mit einer besonderen Pietät vor der filmischen Mystagogie des russischen Regisseurs¹ oder, seltener, in betont aufgeklärter Distanz zu seinen quasi spiritistischen Tendenzen.² Nun war es niemand anderer als Tarkovskij selbst, der in Interviews und Essays das ‚Geistige‘ zur zentralen Kategorie für das Verständnis seiner Filme erhob und damit, wohl nur zum Teil gewollt, nachhaltig von der ‚materialistischen‘ Seite ihrer Ästhetik³ weggelenkt hat. Im Zentrum der ‚Geistigkeit‘ (духовность) des Menschen – und damit der Protagonisten Tarkovskijs – stehe die Bereitschaft, Opfer zu bringen, „sich als Opfer hinzugeben“, wie Tarkovskij in seiner Ästhetik und Ethik des Kinos *DIE VERSIEGELTE ZEIT* (1985) schreibt (Tarkovskij 2012, 299). Nur indem er sich von der Fixierung auf sich und auf seine Selbstbehauptung, von seiner paralyisierenden Konsum- und Unterhaltungssucht löse, könne der Mensch der spätmodernen Gesellschaft Mensch bleiben oder letztlich: überhaupt wieder Mensch werden. Das sind kulturkritische Überlegungen, wie sie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewiss nicht nur Tarkovskij formuliert hat. Das Selbstopfer ist bei Tarkovskij aber keineswegs nur von rhetorischer

1 Siehe z. B. Hoff 1995 (mit Bezug auf *STALKER*).

2 Siehe besonders die Polemik bei Rothschild 1987 (nach OFFRET). Für einen Überblick über die Kontroverse um die Religiosität von OFFRET Dannowski 1988. Eine Kritik an der Stigmatisierung Tarkovskijs als „Antiaufklärer“ formuliert Schmatloch 2003, 39–42.

3 Ein „materialist reading“ verfolgt Slavoj Žižek. Programmatisch für Žižeks Lesart wird die Formel von der „geistigen Körperlichkeit“. Siehe dazu Bird 2004, 367–373.

Relevanz. Es ist in seinen Filmen überall präsent und so gut wie in jedem Fall auch entscheidend für die Anlage. Entsprechend konnte Dmitrij Salynskij in seiner Archetypisierung von Tarkovskijs Filmen zu einem übergeordneten „Meta-Film“ als Zielpunkt die „Darbringung“ und „Annahme“ eines Opfers bestimmen (Salynskij 1989, 83). Am Anfang stehe dabei immer der „Auszug in eine andere Welt“ (ibid., 82). Damit erscheint die Opferhandlung nach Salynskij als Teil einer Gesamtbewegung, eben eines Weges, einer Suche, einer Reise.

Im Folgenden werde ich versuchen, diese gegenseitige Verwobenheit der ‚Reise‘ mit einem Selbstopfer für einige Filme Tarkovskijs (SOLJARIS, ZERKALO, STALKER, NOSTALGHIA, OFFRET) zu beschreiben. Vermeiden möchte ich, die Dynamik auf die ‚Geistigkeit‘ einzugrenzen, wie sie die erwähnte Tendenz von Tarkovskijs Selbstkommentaren und weiter Teile der Rezeption suggerieren. Die Opferhandlung soll als Teil der Grundbewegung, anders als bei Salynskij jedoch nicht als vorgängig festgelegte mythische Funktion in den Blick genommen werden.⁴ Meine einfache Beobachtung in diesem Zusammenhang ist folgende: Die Dynamik von Tarkovskijs Filmen ist zu einem wesentlichen Teil eine Dynamik des *Zurückkehrens*.⁵ Und meine These lautet: Das Opfer, das die Filme inszenieren, muss unter Berücksichtigung dieser Rückwärtsbewegung betrachtet werden.

DIE „RETTENDE BITTERNIS DES HEIMWEHS“

Den Hang zur Rückwärtsbewegung hat Tarkovskij selbst mit dem Begriff der ‚Nostalgie‘ (ностальгия) reflektiert, lange vor seinem gleichnamigen, in Italien gedrehten Film aus den achtziger Jahren. Ностальгия bezeichnet im Russischen anders als etwa im Deutschen nicht eine bloß kulturell-sentimentale Rückwärtsbewandtheit, sondern im etymologischen Sinne den ‚Schmerz des Zurück-

4 Auch die Rede von der „Möglichkeit und Notwendigkeit individueller Akte der Umkehr und Wiedergewinnung eines mystischen bzw. mythologischen Einheitszustandes im Selbstopfer“ (Keutzer 2006, 176) geht mit der quasi axiomatisch angenommenen Verbindung des Opfers mit einem wiederherzustellenden „Einheitszustand“ in diesem Sinne schon zu weit.

5 Die Beobachtung kann mit einem Argument Oleg Aronsons ergänzt werden. Aronson unterscheidet zwischen zwei Arten der „Ökonomie“ – einer ‚männlichen‘ Ökonomie des Aufbruchs, des Reisens, der Tat, des Tauschs und einer ‚weiblichen‘ der Haushaltsführung, der Heimkehr, wobei er erstere als „Logik des Hermes“, letztere als „Logik der Hestia“ bezeichnet. Anhand der Odyssee zeigt Aronson, wie die beiden – Reisen und Zurückkehren – zusammengehören, wie die „Energie des Heimwehs“ die abenteuerlichen Taten des Odysseus steuert und oft erst ermöglicht (Aronson 2014, 61). Die eigentliche These Aronsons ist nun die, dass das Kino die beiden einst verwobenen „Ökonomien“ nach deren neuzeitlicher Dissoziierung wieder zusammengebracht habe: Als kommerzielles Unterfangen partizipiere das Kino einerseits an der Tauschlogik und an der Ökonomie der Zeitknappheit, als Medium hingegen könne es in Fülle Zeit aufnehmen und speichern (ibid., 62). So erscheint Tarkovskijs „image-temps“ (Gilles Deleuze) par excellence als Ort einer Rehabilitierung der alten Ökonomie des Zurückkehrens: „[M]an kann sagen, dass die Zeitökonomie Tarkovskijs eine eigentümliche Auferweckung der Logik Hestias ist“ (ibid., 61).

kehrens' (von gr. *νόστος*: ‚Rückkehr‘, und *ἄλγος*: ‚Schmerz‘) eines von der Heimat Entfernen, oder mit dem deutschen Ausdruck: ‚Heim-weh‘.⁶ Tarkovskij verwendete den Begriff in einem Interview von 1971, um zu begründen, weshalb er Stanisław Lems Science-Fiction-Roman SOLARIS in seiner Adaption an die *Erde* zurückbinden werde. Er sagte:

Мне необходимо, чтобы у зрителя возникло ощущение прекрасной Земли. Чтобы, погрузившись в неизвестную ему дотолу фантастическую атмосферу Соляриса, он вдруг, вернувшись на Землю, обрел возможность вдохнуть свободно и привычно, чтобы ему стало щемяще легко от этой привычности. Короче, чтобы он почувствовал спасительную горечь ностальгии. Ведь Кельвин решает остаться на Солярисе, продолжать исследования – в этом он видит свой человеческий долг. Тут-то и нужна мне Земля, чтобы зритель полнее, глубже, острее пережил весь драматизм отказа героя от возвращения на ту планету, которая была (и есть) его и нашей прародиной.⁷ (Tarkovskij 1971, 101)

Bei dem Interview handelt es sich um einen Kommentar *vor* der Fertigstellung von SOLARIS, er darf daher sicher nicht überbewertet werden. Gleichwohl ist es lohnend, Tarkovskijs Argument für die ‚Ur-Heimat‘ Erde ernst zu nehmen. Während Lem dem russischen Regisseur nach eigenen Angaben vorgeworfen hat, statt SOLARIS Dostoevskijs PRESTUPLENIE I NAKAZANIE („Schuld und Sühne“) verfilmt und die epistemologische Problematik des Romans mit der russischen

6 Christy L. Burns (2011, 108) hebt Tarkovskijs ambivalentes Heimweh in NOSTALGHIA (1983) von der klischierten, kompensatorischen „pastness“ von Hollywood ab, wie Fredric Jameson und Jean-François Lyotard sie in den achziger Jahren kritisierten. Freilich traf Jamesons marxistische Ideologiekritik später gerade auch Tarkovskij. Die Naturmystik des russischen Regisseurs sei von keiner Reflexion über die sie konstituierende, fortschrittsgebundene Filmtechnologie begleitet und laufe so Gefahr, in „sheerest ideology“ zu kippen (Jameson 1992, 100). Vgl. die Diskussion dieses Einwands bei Bird 2008, 12.

7 „Es ist für mich grundlegend, dass im Zuschauer eine Empfindung von der wunderbaren Schönheit der Erde entsteht. Dass er, nachdem er sich in die ihm bisher unbekannt phantastische Atmosphäre von Solaris hineinbegeben hat, auf die Erde zurückkehrt und plötzlich die Möglichkeit erblickt, frei und gewohnt durchzuatmen, dass ihm angesichts dieser Gewöhnlichkeit berückend leicht wird ums Herz. Kurz, dass er die rettende Bitternis des Heimwehs spüren kann. Nun entscheidet sich Kelvin ja, auf Solaris zu bleiben, die Forschungen fortzuführen; darin sieht er seine menschliche Pflicht. Genau hier benötige ich aber die Erde, damit der Zuschauer voller, tiefer, empfindlicher die ganze Dramatik durchlebt, die der Verzicht des Helden auf die Rückkehr zu jenem Planeten bedeutet, der unsere Ur-Heimat war (und ist).“ „Začem prošloe vstrečaeťsja s buduščim?“ / „Wozu trifft sich die Vergangenheit mit der Zukunft?“ (Hervorhebung im Orig.). Siehe zu dieser Stelle auch Bird 2008, 123, und Bird 2013, 146/147. – Die deutschen Übersetzungen der Zitate stammen, falls nicht anders vermerkt, von mir – Ch. Z.

„Mutter Erde“ unterlaufen zu haben,⁸ folgt Tarkovskijs neuer Akzent der „retten- den Bitternis des Heimwehs“ nur partiell einem ethischen oder gar (national-)re- ligiösen Muster. Die ‚Erdung‘ des Science-Fiction-Dramas sei nötig, um Kel’vins opfernden Verzicht auf eine Rückkehr für die Zuschauer auf eine elementare Art und Weise empfindbar zu machen. Damit nimmt Tarkovskij eine Unterschei- dung vor, die, wie ich meine, in den Filmen nach SOLJARIS entscheidend bleiben wird: die Unterscheidung in eine Opfertat eines Einzelnen – des Protagonisten – auf der einen Seite und ein grundsätzlich passives Empfangen des Opfers auf der anderen Seite. Den ‚anderen‘ – hier den Zuschauern – wird durch das Opfer die Möglichkeit gegeben, gewohnheitsmäßig („привычно“) weiterzuleben. Ein Einzelner erklärt sich bereit, ins Unbekannte, in die Zukunft vorzustoßen, um den anderen – seien dies Figuren im Film, sei es das Publikum – einen *Rückweg* in die Gewohnheit zu eröffnen.

Falls sich das Modell, wie es das Interview von 1971 nahelegt, auf die Filme übertragen lässt, so hieße das auch, dass die ‚Geistigkeit‘, die nach Tarkovskij in der Bereitschaft zur Selbsthingabe liegt, keineswegs eine All-Vergeistigung initi- ieren muss. Sie bahnt dann lediglich den Weg für eine gesteigerte Wahrnehmung der ganz und gar diesseitig aufgefassten Welt.⁹ Der geistige Aspekt – das Opfer – wird so dem ‚gewohnten‘ Leben faktisch untergeordnet. Die Opfertat, könnte man sagen, verschwindet geradezu im Heimweh. Das ist in SOLJARIS umso mehr der Fall, als dieses Opfer, anders als in den letzten Filmen Tarkovskijs, nicht explizit gemacht wird; es ist offen, ob der Zuschauer bei der ‚Rückkehr‘ auf die Erde die Kontrastfolie von Kel’vins Fernbleiben überhaupt so klar vor Augen hat.

Die Situation ist im Film weniger klar als Tarkovskij sie in dem zitierten Inter- view darstellt. Denn Kel’vin kehrt den Filmbildern nach ja durchaus in die Hei- mat, ins elterliche Haus zurück. Es ist Winter geworden, jedenfalls Herbst, und Regen ergießt sich nun nicht mehr wie vor seinem Abflug als taumelndes Gewitter über die Natur, sondern dringt in das Haus und tropft auf Kel’vins Vater nieder, der verwirrt auf einem Tisch Bücher umstapelt. Aber er bemerkt nicht, wie das

-
- 8 „[C]o powiedziałem Tarkowskiemu w jednej z klótni – on wcale nie nakręcił Solaris, ale Zbrodnię i karę. [...] A co już zupełnie okropne, Tarkowski wprowadził do filmu rodziców Kel- vina, a nawet jakąś jego ciocię. Ale przede wszystkim matkę – bo matka to jest mat’, a mat’ to jest Rossija, Rodina, Ziemia. To mnie już porządnie rozgniewało“ (Bereś 1987, 134). „[E]r [hat] – das habe ich ihm in einer unserer Auseinandersetzungen gesagt – gar nicht Solaris, sondern ‚Schuld und Sühne‘ verfilmt. [...] und was schon ganz greulich ist – Tarkowski hat in den Film die Familie von Kelvin, sogar irgendeine Tante, eingeführt. Aber vor allem die Mutter – denn die Mutter – das ist ja die mat’, das heißt Rossija, Rodina (die Heimat), Zemlja (die Erde). Das hat mich ganz schön in Rage gebracht“ (Lem/Bereś 1986, 145/146). Dass SOLARIS in Tarkovskijs Film vor allem auch formal delinearisiert und intertextuell stark erweitert wurde (so Deltcheva/ Vlasov 1997, 533/534, 540), wird in Lems Polemik naturgemäß nicht berücksichtigt.
- 9 Bird (2008, 12) bindet wiederum dieses ‚Elementare‘ – gefeiert in Chris Markers Film *UNE JOURNÉE D’ANDRÉÏ ARSENEVITCH*, 2000 – an die ‚Elemente‘ der Filmtechnik: „Tarkovsky’s ‚mysticism‘ can only be accessed through his technique; his cinema of the elements requires consideration of the elements of his cinema.“

Wasser ihm die Schulter, das ganze Hemd durchnässt. Spätestens hier wird deutlich, dass die Rückkehr nur Kel'vins Traum – oder ein weiteres Phantasma sein kann. Und dann folgt im Schlussbild eine zweite, gespiegelte Rückkehr: die Rückkehr des Elternhauses, der Erinnerung an die Erde *in* den Ozean von Solaris.

Die berückende Gewöhnlichkeit der Erde wirkt demnach am Ende gar nicht mehr. In diesem Zusammenhang erinnert man sich an eine Aussage des Vaters am Anfang des Films: Er habe exakt das Haus seines Großvaters nachbauen lassen, da es ihm gefallen habe und da er keine „Neuerungen“ möge (не люблю я новшеств – SOLJARIS, 00:08:57). Je mehr sich die Kamera am Schluss wieder von dem Ort entfernt und wegfliegt, desto mehr fällt indessen die Künstlichkeit des Hauses, seine fremdartige, geradezu modernistische Dachkonstruktion auf (Abb. 1).



Abb. 1: SOLJARIS

Das Haus wird als Fälschung, zumindest als etwas Sekundäres entlarvt.¹⁰ Die Erinnerung an die Rückkehr, auf der Raumstation noch präsent gemacht durch Breughels Gemälde von den ins Dorf zurückkehrenden Jägern, ist so gesehen echter als die Rückkehr selbst. Was bedeutet das für das Opfer? Für Kel'vins Verzicht? Und vielleicht mehr noch: für die Einsicht seiner einstigen, von der Wunschmaschine Solaris zurückgebrachte Frau Chari, nur eine Kopie zu sein (это не я – SOLJARIS, 02:13:34) und sich deshalb „annihilieren“ zu lassen? Das oberste Gut ist am Ende die – verlorene, unmöglich gewordene – Echtheit. Und der Film *ist* die Erinnerung an sie. In diesem Sinne weckt er im Zuschauer vielleicht umso mehr die Sehnsucht nach elementarer ‚Gewöhnlichkeit‘.¹¹

10 In ihrer Studie zum Chronotopos des Hauses in SOLJARIS berücksichtigen Deltcheva/Vlasov (1997, 549) diesen Aspekt erstaunlicherweise nicht.

11 So schreibt dell'Agli (1994, 520): „Die naheliegende Interpretation indes, Tarkowskij habe den Wunschprojektionscharakter jeder Heimkehr zeigen wollen, übersähe den Standpunkt des sich vom Schauplatz Entfernenden, gleichsam des Zuschauer-Astronauten, der das Solaris-Kino verlässt, um auf die Erde / in die Realität zurückzukehren.“

DAS „MARTYRIUM“ FÜR EIN UNBEHELLIGTES EUROPA

Die Figur der Unterscheidung zwischen einem Opferbereiten und einem Empfänger, der das Opfer, genauer, die bewahrende Wirkung einer Opfertat empfängt, ohne Teil des Geschehens zu sein, ja ohne es zu bemerken, findet sich auch in Zerkalo („Der Spiegel“, 1974), Tarkovskijs nächstem Film. In einer Szene ungefähr in der Mitte des Films bleibt Ignat, der Sohn des unsichtbaren Haupthelden und Ich-Erzählers, an einem Nachmittag allein in der Wohnung zurück, nachdem die Mutter ausgegangen ist. Da taucht in einem eben noch leeren Zimmer eine bisher nicht eingeführte Frau (die Kinderfrau, die Hauslehrerin?) auf. Sie begrüßt ihn und bittet ihn freundlich, aber seltsam autoritativ (у нас мало времени – ZERKALO, 00:45:45), aus einem Buch mit Exzerpten eine rot unterstrichene Stelle vorzulesen (Abb. 2).



Abb. 2: ZERKALO

Bei der Stelle handelt es sich um einen Auszug aus Aleksandr Puškins nie abgeschicktem Brief vom 19. Oktober 1836 an den Philosophen Petr Čaadaev, in dem er kritisch auf dessen PREMIÈRE LETTRE PHILOSOPHIQUE („Pervoe filozofičeskoe pis'mo“) antwortet. Puškin teilt nicht nur Čaadaevs These von der Geschichtslosigkeit Russlands nicht, er entwirft in seiner Replik auch die Gegenthese, wonach Russland vom 13. bis zum 15. Jahrhundert das so genannte tata-

risch-mongolische Joch als Opfer auf sich genommen habe, *um* die christliche Zivilisation zu retten. Hier die Passage, wie Ignat sie vorliest:

Нет сомнения, что Схизма отъединила нас от [weggelassen: остальной] Европы и что мы не принимали участия ни в одном из великих событий, [hinzugefügt: событий,] которые ее потрясли, но у нас было свое особое предназначение. Это Россия, это ее необъятные пространства поглотили монгольское нашествие. Татары не посмели перейти наши западные границы и оставить нас в тылу. Они отошли к своим пустыням, и христианская цивилизация была спасена. Для достижения этой цели мы должны были вести совершенно особое существование, которое, оставив нас христианами, сделало нас, однако, совершенно чуждыми христианскому миру [...].¹²

In dem von Ignat vorgetragenen Exzerpt folgt eine Aufzählung verschiedener Ereignisse aus Russlands Vergangenheit, die, wie Puškin betont, sehr wohl *geschichtlich* seien, aber auch das Zugeständnis, dass er in der Gegenwart der 1830er Jahre ganz wie Čaadaev, sein langjähriger Freund, wenig Erfreuliches erblicke. Gleichwohl, schreibt Puškin, würde er sich unter keinen Umständen ein anderes Schicksal wünschen. ZERKALO lässt viel Spielraum, wie Puškings Replik – die anti-westlerische Argumentation eines Westlers – auf den Film bezogen werden kann. Klar ist, dass das Zitat bis zu einem gewissen Grad eine Opferlogik ins Spiel bringt, die dem Film vermeintlich gänzlich abgeht.¹³ Russland habe seine Entfremdung von Westeuropa hingenommen, um dieses vor einer mongolischen Invasion zu bewahren. Das wird noch deutlicher in einem Nebensatz, der in Ignats Text interessanterweise übersprungen wird: „[Н]ашим мученичеством энергичное развитие католической Европы было избавлено от всяких помех.“¹⁴ Europa sei gerettet und dabei auch noch davor bewahrt worden, in

12 Puškin 1969, 155. Das französische Original lautet: „Il n’y a pas de doute que le schisme nous a séparé du reste de l’Europe et que nous n’avons pas participé, à aucun des grands événements qui l’ont remuée ; mais nous avons eu notre mission à nous. C’est la Russie, c’est son immense étendue qui a absorbé la conquête Mogole. Les tartares n’ont pas osé franchir nos frontières occidentales et nous laisser à dos. Ils se sont retirés vers leurs déserts, et la civilisation chrétienne a été sauvée. Pour cette fin, nous avons dû avoir une existence tout à fait à part, qui en nous laissant chrétiens, nous laissait cependant tout à fait étrangers au monde chrétien [...]“ (ibid., 153/154).

13 Was andererseits die Dynamik des Zurückkehrens betrifft, so kann man sagen: Der unsichtbare Erzähler von ZERKALO wird auf geradezu traumatische Weise – ähnlich wie Ivan in Tarkovskijs erstem Langspielfilm IVANOVO DETSTVO („Ivans Kindheit“, 1962) – ständig auf seine Erinnerungen zurückgeworfen und kann das Zurückkehren nicht selbst steuern. Insofern unterscheidet er sich klar von jenen Helden Tarkovskijs, die mit einem Opfer auf die Rückwärtsbewegung der ‚anderen‘ Einfluss nehmen.

14 Puškin 1969, 155. „[N]otre martyre ne donnait aucune distraction à l’énergique développement de l’Europe catholique.“ Ibid., 154.

irgendeiner Weise abgelenkt, gestört zu werden. Dadurch, dass diese Spezifizierung im Film ausgelassen ist, ließe sich die Argumentation unmittelbar auf die neueste Geschichte, namentlich auf Russlands Rolle im Zweiten Weltkrieg und womöglich auf Stalins Herrschaft übertragen. Allerdings spielt die „energische Entwicklung des katholischen Europa“ in der Ikonographie von ZERKALO und gerade auch in der beschriebenen Szene durchaus eine Rolle. Bevor die Mutter ihn ruft und ihm erklärt, sie würde ausgehen, sehen wir Ignat einen Katalog mit hochwertigen Reproduktionen von Gemälden, Zeichnungen, Gravuren von Leonardo da Vinci (hier *SANT'ANNA, LA VERGINE E IL BAMBINO CON L'AGNELLELLO* [„Anna selbdritt“] vom Anfang des 16. Jahrhunderts) durchblättern (Abb. 3).



Abb. 3: ZERKALO

Durch die Nachbarschaft der beiden Bücher-Szenen wird Puškins allgemeiner Begriff der „christlichen Zivilisation“ oder eben das ausgelassene „katholische Europa“ mit der von Ignat soeben noch betrachteten Renaissancekunst konkretisiert. Umgekehrt wird der sehr haptische Zugang des Jungen zu den Reproduktionen (er blättert eilig und unsorgfältig) durch die Opferlogik in Puškins Brief sozusagen vergeistigt, in einen geschichtsphilosophischen Rahmen gebracht: Russlands besondere „mission à nous“ war es indirekt auch, diese humanistische Religionskunst, die so ganz anders ist als die russische Ikonenmalerei, zu ermöglichen. Man könnte noch weiter gehen und die Szene als Selbstkommentar

des Films lesen: Es ist Tarkovskijs russische Filmkunst, die die westeuropäischen Alten Meister im späten 20. Jahrhundert aus den Museen und von ihrer totalen Säkularisierung befreit, sie, gerade durch den freimütig-kindlichen Umgang mit Reproduktionen, in die „celluloid icon“¹⁵ des Kinos einschreibt und ihnen damit womöglich sogar ein sakrales Potential zurückgibt.

Das Opfer ist in dieser zentralen Szene von ZERKALO kein persönliches, kein von einem Helden erbrachtes. Es geht hier vielmehr um eine kulturosophische Idee von einer aus Opferhaltung gewonnenen kulturellen Identität. Im Gegensatz zum ersten Fall, Kel'vins ambivalentem Opfer in SOLJARIS, ist das Motiv hier auch nicht die „Gewohnheit“, kein Rückweg zur „Heimat“ Erde, sondern die „energische Entwicklung“ der westeuropäischen Zivilisation. Allerdings ist diese Entwicklung aus der Perspektive der 1970er Jahre selbst wiederum Gegenstand von Nostalgie geworden.¹⁶ Ein rückwärtsgewandt-konservierendes Moment findet sich insofern auch in der ‚progressiven‘ Opferfigur des Puškin-Zitats. Die von einer Opfertat ins Werk gesetzte Umkehrung des Zeitvektors im Medium der (russischen) „cellular icon“ scheint dabei immer schon eine re-sakralisierende Dimension zu haben.

WIEDERHERSTELLUNG vs. OPFERLOGIK?

Die ‚Unechtheit‘ reproduzierter Gemälde kann bei Tarkovskij also vom Medium Film kompensiert, aufgehoben werden. Wie ist es aber mit dem Heimweh, das in Soljaris von der Künstlichkeit des elterlichen Hauses, der Natur und überhaupt des scheinbar Vertrauten desillusioniert zu werden droht? Bleibt die Nostalgie, mit einem Ausdruck Robert Birds, stets nur „a mere phantom of obscure desire“ (Bird 2013, 152)? Tarkovskijs letzter in der Sowjetunion gedrehter und ‚mystischer‘ Film, STALKER (1979), gibt diesbezüglich einen bemerkenswerten Hinweis.¹⁷ Das archaische Opfer, das in der literarischen Vorlage, dem Science-Fiction-Roman PIKNIK NA OBOČINE („Picknick am Wegesrand“, 1972) von Arkadij und Boris Strugackij, den Höhepunkt markiert, wird in Tarkovskijs sehr freier Verfilmung weggelassen: Bei den Strugackijs zieht der Stalker („Schatzgräber“) Rëdrik Šuchart am Ende noch einmal in die Zone, um zu der „Goldenen Kugel“ zu gelangen und die Heilung seiner Tochter zu erwirken. Da das Vordringen zu der Kugel aber ein Menschenopfer erfordert, nimmt Rëdrik den gutgläubigen Artur, den Sohn eines älteren Stalkers, mit und überlässt ihn dem sicheren Tod durch den

15 Siehe dazu den von Bird (2010) an ANDREJ RUBLEV entwickelten Begriff.

16 Nach Rainsford (2007, 137) gibt es bei Tarkovskij zugleich ein Bewusstsein von der „verführerischen“ Gefahr, die von der in seinen Filmen präsentierten Malerei ausgeht. Sie zeigten die Bilder Leonardo da Vincis, Piero della Francesca etc. „as offering a temptation to nostalgia or abstraction [...]: tempting the I that is anxious for itself, hungry for identification, desiring the closed circle of a faithful mirror“.

17 Für das Gespräch über diesen Aspekt danke ich Ilja Kujuk (München).

durchsichtigen „Fleischwolf“ (die мясорубка). Bevor Artur verschlungen wird, hört Rêdrik ihn feierlich – noch immer nichts ahnend – ausrufen: „Счастье для всех!.. Даром!.. Сколько угодно счастья!.. Все собирайтесь сюда!.. Хватит всем!.. Никто не уйдет обиженный!.. Даром!.. Счастье! Даром!..“¹⁸ Als Rêdrik schließlich unbeschadet bei der Kugel ankommt, wünscht er nichts für sich oder seine Familie, sondern wiederholt Arturs Worte: „Glück für alle ...“

Wie lässt sich erklären, dass in Tarkovskijs Verfilmung die Opferung des Jungen und die doppelte Bitte um „Glück für alle“ wegfallen? Man könnte sagen, dass STALKER der Vorlage so die Hoffnungsperspektive nimmt. Allerdings unterläuft Tarkovskij damit auch einen Grundmechanismus des Mythischen, wie er bei den Brüdern Strugackij machtvoll am Werk ist: die Inkaufnahme und Heiligung eines *unschuldigen* Opfers.¹⁹ Tarkovskijs Stalker bringt kein mythisches Opfer dar. Doch auch zu einem *Selbstopfer* kann er sich offenbar nicht entschließen. So verbleibt er in freudlosem Heimweh und quälender Ungewissheit, und der Hoffnungsschimmer verschiebt sich gegenüber der Buchvorlage auf die Tochter. Unter ihrem eindringlichen Blick beginnen sich in der letzten Szene auf dem Tisch die Gläser zu bewegen.

Wenn das Opfer in STALKER auf diese Weise umgangen bzw. aufgeschoben wird, so rückt es in Tarkovskijs beiden letzten Filmen ganz in den Mittelpunkt. Im Zusammenhang mit dem Wünschen „für alle“ werde ich zunächst auf OFFRET zu sprechen kommen. Es ist erstaunlich, dass eine Szene in der Literatur so selten problematisiert, obwohl immer wieder zitiert wird: die Bitte des Protagonisten Alexander um *Wiederherstellung*. Exakt in der Mitte des Films und auch etwa in der Mitte der gut einstündigen nächtlichen Katastrophenvision²⁰ beginnt der keineswegs fromme Intellektuelle Alexander das Vaterunser zu sprechen. Er bittet, auf dem Boden kniend, für sich und für alle, für seine Familie, für die Gläubigen und die Ungläubigen um Rettung vor dem drohenden Atomkrieg und macht sein Opferversprechen (wobei vielleicht nicht unwichtig ist, dass er nur sehr kurz kniet und das Gebet dann schief sitzend verrichtet). Alexanders Gelübde lautet:

Ich schenke Dir alles, was ich habe. Ich verlasse meine Familie, die ich liebe. Ich zerstöre mein Heim, und ich verzichte auf Jungchen. Ich werde stumm. Ich werde nie mehr mit jemandem sprechen, ich will verzichten,

18 Strugackij 2001, 502. „Glück für alle! Umsonst! Glück im Übermaß! Kommt alle her, es reicht für jeden! Niemand soll erniedrigt von hier fortgehn! Umsonst! Glück umsonst“ (Strugatzki 1981, 185).

19 Zum unschuldigen Opfer in der Struktur der (antiken) Mythen siehe Girard 1999, 81–161 [„Deuxième partie: L'énigme des mythes résolue“]. Bei allem Lob für die Brüder Strugackij kritisiert übrigens kein anderer als Stanisław Lem (1981 [1975], 212–214) die „Märchenhaftigkeit“ des Schlusses von ПИКНИК НА ОБОЧИНЕ.

20 „this apocalyptic midsummer night's dream“, wie Peter Green (1993, 134) sie bezeichnet.

auf alles verzichten, was mich an das Leben bindet, wenn Du nur machst, daß alles wieder so wird wie zuvor, so wie heute morgen, so wie gestern. Und daß Du von mir nimmst diesen todbringenden, qualvollen und tierischen Schrecken. Ja, alles! Herr, hilf mir. Ich werde alles tun, was ich Dir versprochen habe.²¹

Auf der Wortebene ist die Anlage die gleiche wie im Interview zu SOLJARIS. Mit dem Opfer wird eine Unterscheidung vorgenommen: Ein einzelner ist bereit, sein gewohntes Leben hinter sich zu lassen, die „words ... words ... words“²² des Intellektuellen einzustellen und das Wohnen in der wunderschönen Natur aufzugeben, um den ‚anderen‘ – hier der Familie – eine Rückkehr in ihr bisheriges, angestammtes Leben zu ermöglichen.

Unter den Interpretationen zu OFFRET, die näher auf diese Szene eingehen, gibt es solche, die eher das angebotene Opfer und solche, die eher die Bitte um Wiederherstellung betonen. Im ersten Fall rückt der offensichtliche Bezug zum Opfer Abrahams (Gen 22,1–19) ins Zentrum,²³ im zweiten Fall die frühchristliche Lehre von der Wiederherstellung aller Dinge am Ende der Zeiten (*ἀποκατάστασις πάντων*, nach Apg 3,21).²⁴ Das Problem ist nun, dass die biblische Erzählung von der Probe Abrahams und die mit Origenes assoziierte, vom kirchlichen Lehramt verurteilte Idee einer Errettung der *ganzen* Schöpfung in Tarkovskijs Film höchstens deformiert Niederschlag finden. Mit seinem Opfergelübde beschreitet Alexander wie Abraham einen „Pfad der Gewalt“ (Regensburger 2000, 91). Denn sehr wahrscheinlich plant er, mit der leitmotivisch mehrmals eingeblendeten Pistole seinen geliebten Sohn zu töten (wobei der „todbringende, qualvolle und tierische Schrecken“ dann das Zurückschrecken vor der eigenen Handlung wäre).²⁵ Doch Alexander tut dies unter ganz anderen Voraussetzungen als Abraham. Es ist hier nicht Gott, der den Glauben bzw. das Vertrauen eines Menschen auf die Probe stellt, eher *wettet* der moderne Intellektuelle Alexander in seiner Verzweiflung auf Gott.²⁶

21 Zit. nach Tarkovskij 1987, 110 (meine Hervorhebung – Ch. Z.; OFFRET, 01:12:26–01:13:29).

22 So Alexanders HAMLET-Reminiszenz gegenüber Jungchen (OFFRET, 00:20:25).

23 Beispiele sind Regensburger 2000, 88–90, und Pyyhtinen 2014, 27.

24 So bei dell’Agli 1994, 533–536, und Sagner 2004, 81.

25 Regensburger 2000, 88. Dass der von Alexander gelobte „Verzicht“ auf Jungchen womöglich wirklich Tötung bedeutet, kann Dietmar Regensburger in seinem an René Girards Gewalttheorie entwickelten Beitrag sehr plausibel machen. Seine Lesart des eigentlichen „Opfers“ – ein Selbstopfer wäre es dann nicht mehr – ist damit wesentlich konkreter, brutaler als in den meisten anderen Arbeiten zu OFFRET.

26 „God demands of Abraham that he sacrifice Isaac. His faith is put to test by an order to give the impossible, to give what he possibly cannot give, his son; and he is ready to give precisely that. The most unbearable thing. Alexander, by contrast, takes himself the initiative. It is he who makes an offer. It is he who offers this sacrifice“ (Pyyhtinen 2014, 27, Hervorhebung im Orig.). Man kann noch weiter gehen und sagen, dass der Apokalyptiker Alexander den Alptraum, um ihn „abschaffen“ zu können, selbst „realisier[t]“ (so dell’Agli 1994, 535).

Hinsichtlich des Wiederherstellungsmotivs ist die Diskrepanz vielleicht noch eklatanter, wenn auch weniger offensichtlich. Während Apokatastasis im theologischen Sinne die Hoffnung auf Rettung für alle meint,²⁷ nimmt Alexander sich in seinem Opferangebot von der erbetenen Wiederherstellung gerade aus. Er wünscht die Rückkehr zum gewohnten Leben für die anderen, nicht für sich. Insofern hofft er nicht für alle, und das ist nicht unwesentlich. Denn dass seine Familie ohne ihn kaum wird zur Gewohnheit zurückkehren können, ist offensichtlich.²⁸ Die Opferlogik steht also von Anfang an quer zum Wiederherstellungswunsch. Dass Alexander womöglich gar nicht auf der Seite einer Erneuerung des Gestern ist, darauf gibt der Film schon zu Beginn einen Hinweis. Otto, der schalkhafte, mystische Postbote spricht mit Alexander über Nietzsches „ewige Wiederkehr“ und vermischt diese auf Alexanders skeptische Nachfrage hin beiläufig mit dem Christentum; er zitiert wie zur Beglaubigung eine Stelle aus dem Neuen Testament.²⁹ Man kann also sagen, dass Otto hier den Gedanken von der getreuen Wiederherstellung des (verpassten) Lebens mit Nietzsche, aber eben christlich überformt, schon lange vor Alexander äußert. Und tatsächlich spielt in der antiken Wortgeschichte der Apokatastasis, wie Hans Urs von Balthasar zeigt, von Anfang an ein *zyklisches* Moment mit.³⁰ Alexanders Bitte um Wiederherstellung und Ottos Idee von der Wiederholung werden dadurch zumindest vergleichbar.

So ambivalent, ja paradox Alexanders Bitte um Wiederherstellung ist, so klar wird die Funktion seines unvorhergesehenen Besuchs bei der Bediensteten Maria bei näherem Blick (wobei es interessanterweise Otto ist, der ihm einen solchen Besuch ans Herz legt). Tarkovskij hatte sich veranlasst gesehen, die Episode in *DIE VERSIEGELTE ZEIT* als alternative Version der Weltrettung neben Alexanders Opferangebot – für „Zuschauer [...] mit mystisch-übersinnlichen Neigungen“ (Tarkovskij 2012, 308) – zu erläutern. Sie bereitet auch den Interpreten bis heute Schwierigkeiten. So fragt O. Keutzer: „Wenn er [Alexander] derjenige sein will, der sich selbst zum Opfer bringt, warum bittet er dann Maria, ihn und

27 Apokatastasis als Hoffnung, nicht als Gewissheit – mit dieser Einschränkung hat sich Hans Urs von Balthasar für die frühchristliche Idee stark gemacht und damit in den achtziger Jahren eine teilweise gehässige theologische Fachpolemik ausgelöst. Vgl. dazu Balthasar 1986. Zum Autor-Postskriptum im Abspann von OFFRET: „Dieser Film ist meinem Sohn Andrusja gewidmet – mit Hoffnung und Vertrauen“ (zit. nach Tarkovskij 1987, 174; OFFRET, 02:22:17) passt Balthasars Verortung der Apokatastasis so gesehen sehr gut.

28 In psychoanalytischen Begriffen hieße das, wie Sagert (2004, 83) pointiert bemerkt: „Aus der Sicht der Apokatastasis ist die Apokalypse [...] eine narzisstische Verkennung [...]“

29 „Du glaubst offenbar wirklich an deinen [...] lächerlichen ‚Kreislauf‘? – Ja, manchmal glaube ich daran. Verstehst du? Und wenn ich wirklich daran glaube, dann wird es auch so. ‚Der Glaube, daß es euch gegeben ist und daß es euch so geschehen wird.‘“ Zit. nach Tarkovskij 1987, 54 (*The Sacrifice*, 00:13:12). Mit Ottos Zitat wird auf Mt 21,21–22 (aus der Episode von der Verwünschung des Feigenbaums) angespielt. Durch die Stelle eröffnet sich so ein zusätzlicher Bezug zum verdorrten Bäumchen am Filmanfang und -ende.

30 Vgl. Balthasar 1999 [1988], 74–79.

alle anderen zu retten?“ (Keutzer 2006, 180). Eine mögliche Antwort gab zuletzt O. Pyyhtinen. Er liest die eigentümliche Verdoppelung des Opfers mit Derrida gegen Mauss: als „Exzess“, als bewusste „Redundanz“, die aus Alexanders Opfer erst mehr als einen Tauschhandel mit Gott mache (Pyyhtinen 2014, 29). Angesichts der Diskrepanz zwischen Alexanders zu Gewalt neigender Apokalyptik und seinem Wunsch nach friedlicher Wiederherstellung des „Gestern“ ist der Besuch bei Maria aber keineswegs so überschüssig. Marias Aufmerksamkeit, ihre liebende Zuwendung wecken in ihm eine uralte Erinnerung. Er beginnt sehr ausführlich zu erzählen, wie er einst als junger Mann den verwilderten Garten seiner Mutter verschönern wollte, um ihr, der schwerkranken, einen Gefallen zu tun, und wie er ihn in Wirklichkeit mit seiner Ordnungswut zerstörte. Man könnte Alexanders Erzählung bei Maria am Fenster ein Schuldbekennnis nennen – sein einziges in dem Film. Doch Maria insistiert nicht auf dieser Schuld, im Gegenteil. Sie tröstet ihn, den „Arme[n], Arme[n]“,³¹ für die Beleidigungen, die er von seiner Frau ertragen muss. Alexander erscheint hier auf einmal selbst als Opfer – und das Opfer damit nicht mehr als etwas, das um jeden Preis von ihm *unternommen* werden muss. Maria, könnte man sagen, hebt für die Dauer ihrer Liebesnacht das Muster der Unterscheidung zwischen dem opferbereiten Protagonisten und den ‚anderen‘ auf. Die aufscheinende Liebe befreit ihn von der Fixierung auf seine Mission.

Doch was ist die Wirkung dieser Liebesnacht, die von Otto als einziger Ausweg aus der drohenden Katastrophe bezeichnet wurde? Was geschieht am Morgen nach der geträumten oder doch realen Elevation, als Alexander wieder zu Hause auf der Couch aufwacht? Im Filmbild tatsächlich – Wiederherstellung. Das Licht ist wirklich wieder das alte, es entfaltet in dem Zimmer sogar einen noch schöneren, wärmeren Glanz als gestern.³² Und die anderen leben weiter wie zuvor, sie frühstücken, reden, haben von der nächtlichen Bedrohung, von Alexanders Gebet und Gelübde und seiner Liebesnacht mit Maria gar nichts mitbekommen. Unabhängig davon, ob die nächtliche Krise also nur ein böser Traum gewesen ist – wofür viele Anzeichen sprechen³³ – oder eine reale Bedrohung darstellte; dem Medium Film, der kinematographischen „Spiegelung als Restitutionsmaschine“ (Sagner 2004, 81) ist es gelungen, die Katastrophe „jenseits aller Spiritismen“ (dell’Agli 1994, 534) ungeschehen zu machen. Zugespitzt formuliert: Selbst wenn sie stattgefunden hätte, sie hat am Morgen danach eben *nicht mehr* stattgefunden. Die (filmische) Apokatastasis wird, so Daniele dell’Agli glücklicher Ausdruck, zur eigentlichen „Darstellung“ von Tarkovskijs „Grundmotiv“ der Nostalgie:

31 Zit. nach Tarkovskij 1987, 137 (OFFRET, 01:49:36).

32 Vgl. Keutzer 2006, 178.

33 Allerdings flieht Alexander am Morgen über dieselbe, bereits angestellte Leiter aus seinem Zimmer wie in der Nacht, als er das Haus verließ, um mit dem Rad zu Maria zu fahren. Vgl. Regensburger 2000, 85.

Insofern macht jeder seiner [Tarkovskijs] Filme die rückwärtsgewandte Utopie einer Umdrehung des einsinnigen Geschichtsverlaufs ihrerseits rückgängig: Erfüllte Gegenwart wäre die, die man nicht wieder herbeiwünschen oder beschwören muß, um an ihr das Versäumte nachzuholen, weil sie niemals vergangen wäre.³⁴

An dem versprochenen Opfer hält Alexander an dem stillen Morgen aber nur umso hartnäckiger fest. Vielleicht ist es das unangenehme Aufschlagen mit einem Bein am Schreibtisch,³⁵ das ihn daran erinnert (Abb. 4).



Abb. 4: OFFRET

„Meaningless“, wie Slavoj Žižek die Opferhandlungen in Tarkovskijs Filmen nennt (Žižek 1999, 228), ist das nurmehr nachgetragene Brandopfer vor allem insofern, als die ‚anderen‘ – die Unterscheidung gilt nun wieder –, um deren willen er es vollführt, es nicht verstehen können.³⁶ Für Alexander hingegen

34 Dell’Agli 1994, 536. In diesem präzisen Sinne ist auch Bird (2008, 209/210) zuzustimmen, wenn er schreibt: „Tarkovsky is not cultivating blind faith that averts one’s eyes from the material world; rather he is enabling acute vision that renews the world in its very materiality. In the final analysis, *Sacrifice* is not a lament for a lost past, but a courageous encounter with the very force of time as it is revealed in the ever-changing textures of visible things.“

35 Vgl. Bird 2008, 220.

36 Nach Žižek (Žižek 1999, 229) greift diese Sicht allerdings zu kurz. Die lächerliche Darstellung sei bei Tarkovskij in russischer Tradition gerade ein Kennzeichen des Heiligen: „It would be all too simple to read this ridiculous and bungled aspect of the sacrifice as an indication of how it has to appear as such to everyday people immersed in their run of things and unable to appre-

ist es entweder schlicht Treue zu seinem nächtlichen Gelübde oder er verwandelt es in eine Art Dankesopfer für die Abwendung der Katastrophe (die wenn schon Otto mit seinem Sensorium und Maria mit ihrer Liebeskraft erwirkt haben). Durch die Uneingeweihtheit der anderen wird sein Opfer vollends zum sinnlosen Umherrennen eines Irren, wenn nicht gar zum pathetischen Klamauk. Was zurückbleibt, ist statt der erwünschten Wiederherstellung der Welt, wie sie „gestern“ gewesen ist, ein abgebranntes Haus und eine zerrüttete Familie.

In einem abrupten Schnitt wird diese Szenerie aber noch einmal verlassen – das brennende Haus ist noch nicht ganz eingestürzt –, und der Film kehrt zum Meeresufer und zum verdorrten Bäumchen des Anfangs zurück. So wie Jungchen es im Gegenlicht des Meeres wässert und wie er wieder zu sprechen beginnt, scheint die Rückkehr zum „Gestern“ am Ende des Films doch noch zu gelingen. Vielleicht müsste man genauer sagen: die Rückkehr der unmöglichen Rückkehr, die Wiederherstellung der von der Opferlogik durchkreuzten Wiederherstellung. Das tägliche Wässern des Bäumchens ist zwar auch ein Opfer, aber ein geduldiges, friedliches, es vermag symbolisch sogar den vom Vater inszenierten Brand zu löschen. Zugleich läßt das Schlussbild das Feuer weiterbrennen – aufgehoben als Glitzern im flutenden Wasser.

1+1=1: ZURÜCKKEHREN ZUM „SIMPLEN“

Alexander hat mit seinem Opfer die gewohnte Welt seiner Familie retten wollen und ihr stattdessen ein Ende bereitet. Doch er hat damit auch seinem Sohn eine Sprache zurückgegeben. Gehen wir von hier aus nun zurück zu *NOSTALGHIA*, Tarkovskijs zweitletztem Film. Das Opfer des Narren Domenico, der wie Alexander von Erland Josephson gespielt wird, hat grundlegend andere Voraussetzungen als in *OFFRET*. Domenico zündet sich am Ende von *NOSTALGHIA* auf der Piazza Campidoglio in Rom selbst an, als er seine Familie wegen seines apokalyptischen Furors längst verloren hat. Und er hegt auch keinerlei Absicht, zu Frau und Kindern zurückzukehren, obwohl er offensichtlich von quälenden Erinnerungen an sie verfolgt wird.

Während der Akt der Selbstverbrennung an religiöse/politische Protestbekundungen erinnert, die an das Gewissen der Machthaber und, via Massen-

ciate the tragic greatness of the act. Rather, Tarkovsky follows here the long Russian tradition whose exemplary case is Dostoevsky's ‚idiot‘ from the novel of the same name: it is typical that Tarkovsky, whose films are otherwise totally deprived of humor and jokes, reserves mockery and satire precisely for scenes depicting the most sacred gesture of supreme sacrifice [...]“.

Das ist grundsätzlich sehr überzeugend. Dass *OFFRET* die Heiligkeit von Alexanders Opfergeste, wie wir gesehen haben, auch in Frage stellt, kommt in Žižeks stark autor- und protagonistenzentrierter Lesart aber nicht zum Ausdruck.

medien, der Weltöffentlichkeit appellieren,³⁷ geschieht Domenicos Opfergang als betont verrücktes, dilettantisch inszeniertes, lächerliches Spektakel. Žižek versteht dieses Opfer ebenso wie Gorčakovs Kerzen-Ritual (auf das noch zurückzukommen sein wird) und Alexanders Hausverbrennung in OFFRET psychoanalytisch als Selbstkastration:

The Tarkovskian subject [...] literally offers his own castration (renunciation of reason and domination, voluntary reduction to childish „idiocy“, submission to a senseless ritual) as the instrument to deliver the big Other: it is as if only by accomplishing an act which is totally senseless and „irrational“ that the subject can save the deeper global Meaning of the universe as such. (Žižek 1999, 228)

So schlüssig diese Sicht auch ist, so muss sich gleichwohl gerade eine „materialistische Lesart“, wie sie Žižek vorschwebt, die Nachfrage gefallen lassen, ob die Opfer von Tarkovskijs Protagonisten wirklich auf einen „tieferen Sinn des Universums“ abzielen. Womöglich projiziert Žižek hier zuviel ‚geistige‘ Absicht in das Tarkovskijsche Opfer (um es umso besser als ideologisch entlarven zu können). Ist Domenicos zwanghaftes Heilsbedürfnis nicht unter Umständen schlichtes, geradezu natürliches ‚Heimweh‘? Dominic M. Rainsford erwähnt in diesem Zusammenhang Emmanuel Levinas, der das zukunftsorientierte, sinnerfüllte „Werk“ (Œuvre) gegen das vergangenheitsversessene „Bedürfnis“ (besoin) ausspielt:

Le sens comme orientation liturgique de l'Œuvre ne procède pas du besoin. Le besoin s'ouvre sur un monde qui est *pour moi* – il retourne à soi. Même sublime, comme besoin du salut, il est encore nostalgie, mal du retour. Le besoin est le retour même, l'anxiété du Moi pour soi, égoïsme, forme originelle de l'identification, assimilation du monde, en vue de la coïncidence avec soi, en vue du bonheur.³⁸

Oder könnte man Domenicos Selbstverbrennung mit Levinas gerade als *Überwindung* seines heimwehbeladenen Heilsbedürfnisses verstehen, eben als „Werk“? Levinas umschreibt dieses Werk als „Bewegung“, jedoch nicht als Rückweg zum eigenen, sondern als Aufbruch zu etwas Neuem, zum ganz „Anderen“. Also: unterläuft das Opfer das Heimweh? Oder wird die Nostalgie im Opfer perpetuiert?

Zunächst einmal muss beschrieben werden, wie die beiden Haupthelden zum Konzept der Nostalgie stehen. Der Filmtitel bezieht sich auf die Schwer-

37 Vgl. dazu Braune 2005, 106–123.

38 „Le Sens et la Signification“ (Lévinas 1964, 142; Hervorhebung im Orig.). Vgl. Rainsford 2007, 137.

mut des russischen Dichters Gorčakov, der schon länger für Recherchen über den russischen Komponisten Pavel Sosnovskij in Italien weilt und den ein tiefer Überdruß an der Kultur(-landschaft) quält.³⁹ Ähnlich wie Kel'vin in SOLJARIS kehrt er in Träumen in die Heimat zurück, genauer, zu seiner in Russland verbliebenen Frau und seinen Kindern. Doch Gorčakovs Heimweh bleibt ein diffuser, lethargischer Zustand, so sehnsuchtsvoll seine Traumbilder auch sein mögen. Eine eigentliche Dynamik des Zurückkehrens setzt erst ein, als Gorčakov sich mit Domenico anfreundet, mit dem ihn der Verlust der Familie verbindet. In seiner Wohnung, einer Ruine, demonstriert Domenico dem Gast, wie zwei Öltropfen in der Handfläche zu *einem* zusammenfließen. Er beweist damit, was in seiner Bleibe mit großen Zahlen, von Hand geschrieben an der Wand geschrieben steht (Abb. 5).

Währenddessen geht draußen ein strömender Regen nieder, der auch überall in die Ruine tropft. So kann man annehmen, dass Domenicos Bild von den zwei Öltropfen auf den Regen auszudehnen ist: Alle Regentropfen ergeben zusammen nicht eine unüberschaubare Vielzahl an Tropfen, sondern sie sind alle zusammen *das* Wasser. Ganz im Sinne dieser anti-arithmetischen, symbolischen Haltung ist Tarkovskij in einem Interview so weit gegangen, Wasser als „untrennbares Molekül“ und „Monade“ (Tarkovskij 2006 [1986], 182) zu bezeichnen.



Abb. 5: NOSTALGHIA

39 Nach der Ankunft in Bagno Vignoni in der Toskana sagt Gorčakov zu Beginn des Films zu seiner Übersetzerin Eugenia: „Надоели мне ваши красоты [...]“ „Wie habe ich eure herrlichen Orte satt [...]“ (NOSTALGHIA, 00:04:11).

Doch was hat Domenico's Lektion mit dem Heimweh zu tun? Die Verbindung scheint tatsächlich im Motiv des Zurückkehrens zu liegen. Die Rückführung des Rechnens auf die „1“, auf das *Eine*, bestimmt bei genauem Hinhören auch Domenico's Brandrede auf dem Reiterstandbild Mark Aurels in Rom. Im zweiten Teil der Rede – dazwischengeschnitten ist Gorčakov's Rückkehr nach Bagno Vignoni – ruft Domenico im Ton eines politischen Demonstranten:

La società deve *tornare unita* e non così frammentata. Basterebbe osservare la natura per capire che la vita è *semplice*, e che bisogna tornare al *punto di prima*, in quel punto dove voi avete imboccato la strada sbagliata. Bisogna tornare alle *basi principali* della vita senza sporcare l'acqua.⁴⁰

Gerade durch die Erwähnung des nicht zu „verschmutzenden“ Wassers wird der Bezug zum Tropfenemblem bei Domenico zu Hause deutlich hergestellt. Das „ $1+1=1$ “ ist also sicher mehr als eine bloß irrationalistische Losung.⁴¹ Es wird hier geradezu als Formel des Heimwehs lesbar. Die Formel stellt mit ihrem einprägsamen Schriftbild jene Rückkehr zur Einfachheit dar, die Domenico am Ende öffentlich propagiert. Auf der Resultatenseite der neuen Gleichung steht eine kleinere Größe als auf der Seite der Addition. Zugleich liegt im *geringeren* Resultat nach Domenico die größere Fülle. Sein in der Rede angedeuteter „nuovo patto“ lautet ja genau: „[L]e cose grandi finiscono, sono quelle piccole che durano.“⁴² Das Resultat, in seiner Reduktion auf die *Eins*, widersetzt sich der fortschreitenden Aufrechnung zu etwas Größerem, es hebt den ‚rechnenden‘ Fortschritt aus und setzt sich an seine Stelle.

Eine wesentliche Frage ist damit noch nicht beantwortet. Für wen opfert sich Domenico, für wen verbrennt er sich? Für die anwesenden „Verrückten“, in deren Namen er spricht? Interessanterweise stehen diese während des Spektakels in Rom unbeteiligt, behäbig, ja dekorativ umher (eine Ausnahme ist der winselnde Hund). Man kann also sagen, dass auch hier noch die mehrfach erwähnte Unterscheidung im Spiel ist: die Unterscheidung zwischen einem ‚Vergeistigten‘, der sich als Opfer hingibt (und sich als Narr in Szene setzt, aber sicher kein Verrückter ist), und den ‚anderen‘, den Ahnungslosen, die dank diesem Einzelnen völlig

40 „Die Gesellschaft muss wieder *eins* werden, sie darf nicht so fragmentiert sein. Es würde reichen, die Natur zu beobachten, um zu begreifen, dass das Leben *einfach* ist, und dass es nützt, zu dem *Punkt von zuvor* zurückzukehren, zu jenem Punkt, an dem ihr in die falsche Straße eingebogen seid. Es tut not, zu den *anfänglichen Grundlagen* des Lebens zurückzukehren, ohne das Wasser zu verschmutzen.“ (NOSTALGHIA, 01:44:02–01:44:38, meine Hervorhebungen – Ch. Z.)

41 „Domenico's taunting formula $1+1=1$ is unmistakably a quote from the Underground Man's challenge to reason in his $2+2=5$.“ (Johnson/Petrie 1994, 257)

42 „[D]ie großen Dinge enden, die kleinen [Dinge] sind es, die alles überdauern.“ (NOSTALGHIA, 01:43:55)



Abb. 6: NOSTALGHIA

unspektakulär weiterleben können – womöglich in mehr Einigkeit,⁴³ vielleicht aber nicht einmal das.

Was dabei nicht vergessen werden darf, ist das Schicksal von Gorčakov. Er lässt sich in Rom, obwohl nur ferner Zeuge des Spektakels, als einziger von Domenico quasi *anstecken*; er fährt, schon unterwegs Richtung Flughafen, zurück nach Bagno Vignoni und vollführt das Ritual, das Domenico ihm aufgetragen hatte: eine Kerze vom einen Beckenrand zum anderen zu tragen, ohne dass sie verlöscht. Im dritten Anlauf gelangt Gorčakov an dem Punkt an, an dem er das noch flackernde Kerzchen einsam zum Stehen bringt⁴⁴ (Abb. 6).

43 Vgl. dazu den Satz aus Domenicos Rede: „Se volete che il mondo va davanti, dobbiamo tenerci per mano.“ „Wenn ihr wollt, dass die Welt vorankommt, müssen wir uns die Hände geben.“ (Ibid., 01:39:51)

44 Boris Groys (2006, 29/30) verwendet Gorčakovs dreifachen Gang zur Veranschaulichung dessen, was er als religiöse „Meinungslosigkeit“ bezeichnet: „Die Religion bietet eine andere Lösung: in der Meinungslosigkeit zu verharren [...]. Der Mensch der Religion ist kein Meinungsmensch, kein Vertreter oder Produzent von Meinungen – er ist ein Mensch, der sich selbst als reines Medium begreift. / Als solcher praktiziert er Wiederholung pur, eine Wiederholung, die keine Wiederholung einer bestimmten Meinung mehr ist, sondern ein meinungsleeres Ritual. So beginnt der Held von Tarkowskis Film *Nostalgia*, wenn er in den Zustand totaler Meinungslosigkeit gerät, immer den gleichen Weg hin und zurück zu gehen. Dieser Weg bringt den Helden keineswegs weiter – was auch immer unter ‚weiter‘ verstanden werden mag; vielmehr knüpft der Held dadurch an die Vor-und-Zurück-Bewegung an, die ihn gerade durch radikal einsame, ausweglose Repetitivität als Medium der Meinungslosigkeit offenbart.“ Auffallend ist, dass Groys, um die „Wiederholung pur“ stark zu machen, den Punkt, zu dem Gorčakov am Ende gelangt, ausblenden muss. Groys betont insofern das Ideal einer erfüllten Wiederholung, wie es sich bei Tarkovskij eher mit Otto und Jungchen (*OFFRET*) verbindet, weniger mit seinen opferbereiten Protagonisten.

Das Ritual demonstriert damit noch einmal anders die Formel $1+1=1$. Und von einem „Punkt“ der Rückkehr (zur Natur) spricht Domenico zur gleichen Zeit in seiner Rede. Dabei ist die Vollführung des Rituals gleichbedeutend mit Gorčakovs Ende: Er fällt am Beckenrand tot um, in seine Heimat zurückkehren wird er nicht mehr. Man hat den Eindruck, Domenicos sich selbst profanieren-der Opfergang sei nötig gewesen, um das Erhabene – nämlich wortlose – Opfer Gorčakovs zu ermöglichen.

SCHLUSSBEMERKUNG

Es ist mir darum gegangen, das rekurrente Motiv der Selbstopferung bei Tarkovskij mit dem Zustand der Nostalgie bzw. der Grunddynamik des Zurückkehrens in seinen Filmen zusammenzubringen und zusammenzudenken. Dabei hat sich eine keineswegs selbstverständliche Dimension des Tarkovskij'schen Opfers gezeigt: Es ist nicht so sehr ein Schritt in die ‚Vergeistigung‘, als vielmehr ein Weg zurück in ein erneuertes, neu gewöhnliches Gestern. Allerdings glückt diese Rückkehr in den besprochenen Szenen aus *SOLJARIS*, *ZERKALO*, *STALKER*, *OFFRET* und *NOSTALGHIA* nur bedingt. Denn sie bricht sich an falschen Echtheiten, an Unaufmerksamkeit, Gleichgültigkeit. Und das Opfer, das die Rückkehr erwirken soll, gefährdet diese Rückkehr paradoxerweise zugleich. Was am Ende immer bleibt, ist das Heimweh – jedoch nicht so sehr *im* Film. Tarkovskij und seine sich opfernden Protagonisten überlassen die Nostalgie ganz dem Zuschauer.

FILMOGRAPHIE

The Andrei Tarkovsky Collection, Artificial Eye (508 DVD, 2011).
 UNE JOURNÉE D'ANDREÏ ARSENEVITCH. Frankreich, 2000. Regie: Chris Marker.

BIBLIOGRAPHIE

- Aronson (2014), Oleg: „Kinematografičeskij obraz: èkonomika vremeni“, in: *Novoe literaturnoe obozrenie* 126 (2), S. 59–62.
- Balthasar (1986), Hans Urs von: Was dürfen wir hoffen? – Einsiedeln: Johannes.
- Balthasar (31999), Hans Urs von: „Apokatastasis“, in: ders.: *Kleiner Diskurs über die Hölle. Apokatastasis*. – Einsiedeln/Freiburg: Johannes, S. 71–101.
- Bereś (1987), Stanisław: *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*. – Kraków: Wydawnictwo literackie.
- Bird (2004), Robert: „The Suspended Aesthetic: Slavoj Žižek on Eastern European Film“, in: *Studies in East European Thought* 56, S. 357–382.
- Bird (2008), Robert: *Andrei Tarkovsky. Elements of Cinema*. – London: Reaktion Books.
- Bird (2010), Robert: „Tarkovsky and the Celluloid Icon“, in: *Alter Icons. The Russian Icon and Modernity*. Hg. von Jefferson J. A. Gatrall and Douglas Greenfield. – University Park, PA: The Pennsylvania University Press/ Studies of the Harriman Institute, Columbia University.
- Bird (2013), Robert: „Solaris/ Soliaris“. In: *The Russian Cinema Reader. Volume Two. The Thaw to the Present*. Hg. von Rimgaila Salys. Boston: Academic Studies Press, S. 138–152.
- Braune (2005), Christian: *Feuerzeichen. Warum Menschen sich anzünden*. – Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Burns (2011), Christy L.: „Tarkovsky’s *Nostalghia*: Refusing Modernity, Re-Envisioning Beauty“, in: *Cinema Journal* 50 (2), 104–122.
- Dannowski (1988), Hans W.: „Die Wahrheit ist (nicht) immer schön: Zur Kontroverse über Andrej Tarkovskij“, in: *epd Film* 6, S. 24–27.
- Dell’Agli (1994), Daniele: „Apokatastasis – eine Parallelaktion. Mit Andrej Tarkovskij“, in: *Was heißt „Darstellen“?* Hg. von Christiaan L. Hart Nibbrig. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 511–545.
- Deltcheva (1997), Roumiana/Vlasov, Eduard: „Back to the House II: On the Chronotopic and Ideological Reinterpretation of Lem’s *Solaris* in Tarkovsky’s Film“, in: *Russian Review* 56, S. 532–549.
- Girard (1999), René: *Je vois Satan tomber comme l’éclair*. – Paris: Bernard Grasset.
- Green (1993), Peter: *Andrei Tarkovsky. The Winding Quest*. – Houndmills, Basingstoke, Hampshire/London: The Macmillan Press Ltd.
- Groys (2006), Boris: „Medium Religion“, in: *Lettre International* 75, S. 29–30.

- Hoff (1995), Peter: „Stalker (1979). Eine Reise ins eigene Ich“, in: Unser Jahrhundert in Film- und Fernsehdokumenten. Hg. von Karl Friedrich Reimers, Christiane Hackl, Brigitte Scherer. – München: UVK Medien Ölschläger, S. 185–207.
- Jameson (1992), Frederic: *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. – Bloomington, Indiana: Indiana University Press/London: British Film Institute Publishing 1992.
- Johnson (1994), Vida T./Petrie, Graham: *The Films of Andrei Tarkovsky. A Visual Fugue*. – Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Keutzer (2006), Oliver: *Eine(r) für alle. Selbstopfer und Sündenböcke im Film*. – Remscheid: Gardez! Verlag.
- Lem (1981) „Nachwort“, in: Strugatzki (1981), S. 189–214.
- Lem (1986), Stanisław/Bereś, Stanisław: *Lem über Lem. Gespräche. Aus dem Polnischen von Edda Werfel und Hilde Nürenberger*. – Frankfurt a. M.: Insel Verlag.
- Lévinas (1964), Emmanuel: „La Signification et le Sens“, in: *Revue de Métaphysique et de Morale* 2, S. 125–156.
- Puškin (1969), Aleksandr S.: „Piś'mo Čaadaevu P. Ja., 19 oktjabrja 1836 g. Peterburg“, in: ders.: *Piś'ma poslednich let, 1834–1837*. Hg. von AN SSSR. Institut russkoj literatury (Puškinskij dom). – Leningrad: Nauka. Leningradskoe otdelenie, S. 153–156.
- Pyyhtinen (2014), Olli: *The Gift and its Paradoxes. Beyond Mauss*. – Farnham, Surrey/Burlington, VT: Ashgate.
- Rainsford (2007), Dominic M.: „Tarkovsky and Levinas: Cuts, Mirrors, Triangulations“, in: *Film-Philosophy* 11 (2), S. 122–143.
- Regensburger (2000), Dietmar: „Romantische Lüge oder romaneske Wahrheit. Das Opfer in Andrej Tarkowskijs *Offret* und Lars von Triers *BREAKING THE WAVES*“, in: *GEWALTIGE OPFER. Filmgespräche mit René Girard und Lars von Trier*. Hg. von Leo Karrer, Charles Martig, Eleonore Näf. – Köln: KIM-Verlag (Katholisches Institut für Medieninformation), S. 81–114.
- Rothschild (1987), Thomas: „Glaube, Demut, Hoffnung (Hoffnung?). Zur Kritik des Tarkowskij-Kults“, in: *Medium* 1, S. 59–61.
- Sagert (2004), Dietrich: *Der Spiegel als Kinematograph nach Andrej Tarkowskij*. – Diss. Berlin.
- Salynskij (1989), Dmitrij: „Režisser i mif“, in: *Iskusstvo kino* 12, S. 79–91.
- Schmatloch (2003), Marius: *Andrej Tarkowskijs Filme in philosophischer Betrachtung*. – Sankt Augustin: Gardez! Verlag.
- Strugatzki (1981), Arkadi/Strugatzki, Boris: *Picknick am Wegesrand. Utopische Erzählung. Mit einem Nachwort von Stanisław Lem*. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Strugackij (2001), Arkadij/Strugackij, Boris: *Piknik na obočine*, in: dies.: *Soobranie sočinenij v odinnadcati tomach*. Bd. 6. 1969–1973. – Doneck: „Stal-

- ker“/ Sankt-Peterburg: „Terra Fantastica“ Izdatel'skogo Doma „Corvus“, S. 342–504.
- Tarkovskij (1971), Andrej: „Začem prošloe vstrečaetsja s buduščim? Besedu vedet i kommentiruet O. Evgen'eva“, in: *Iskusstvo kino* 11, S. 96–101.
- Tarkovskij (1987), Andrej: *Opfer*. Filmbuch. Mit Bildern von Sven Nykvist. – München: Schirmer/Mosel.
- Tarkovsky (2006), Andrei: „Faith is the Only Thing that Can Save Man“ [Charles H. de Brantes, orig. in: *France catholique* 2060 (1986)], in: Andrei Tarkovsky. *Interviews*. Hg. von John Gianvito. – Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, S. 178–187.
- Tarkovskij (2012), Andrej: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Aus dem Russischen und mit einem Nachwort von Hans-Joachim Schlegel. Mit einem Vorwort von Dominik Graf. – Berlin/Köln: Alexander Verlag.
- Žižek (1999), Slavoj: „The Thing from Inner Space. On Tarkovsky“, in: *Angelaki: Journal for the Theoretical Humanities* 4 (3), S. 221–231.



Pieter Bruegel der Ältere, DIE JÄGER IM SCHNEE



Andrej Tarkovskij, SOLJARIS



Andrej Tarkovskij, ZERKALO

Оксана Булгакова

Блуждающие цитаты

Скрытые и прямые отсылки и цитаты в фильмах Андрея Тарковского (Бах, Брейгель, Леонардо, Дюрер, Рублев, Достоевский, Гофман, Арсений Тарковский) часто становились предметом анализа. Гораздо более осторожно исследователи обращались с кинематографическими заимствованиями (Бергман, Мидзогути, Вайда). Меня интересует техника не прямых цитат и стратегия специфической адаптации «чужого» в фильмах Тарковского, обнаруживающая структурные общности (перемена кодировок, сдвиг в ассоциативном окружении при переносе образа из одной культуры в другую). Эти атмосферные колебания семантики мне хотелось бы проследить на примере мотивов снега и льда в фильмах Тарковского, в попытке связать буквальное и метафорическое.

25 лет назад в Москве была проведена первая конференция, посвященная Тарковскому. С тех пор произошли не только политические и социальные перемены, изменилось и кино, что ставит фильмы Тарковского в иной контекст. Многие приемы авторского кино – сложные нарративные конструкции, сны, видения, ретроспекции, потерянные связи, перспективы ненадежных рассказчиков (*unreliable narration*) – давно перешли в коммерческое кино, и молодые зрители прекрасно справляются с нарративными странностями Сталкера (что им Сталкер после *MATRIX*, *INSERTION*, *SHUTTER ISLAND*, *LOST*), но они не понимают, почему дрезина должна ехать четыре минуты (00:33:23–00:37:16).¹ Авторское кино меж тем тоже изме-

1 Я опираюсь на версии, представленные YouTube-каналом «Мосфильма».

нилось, и в контексте медленного кино (*slow cinema*) Белы Тарра, Карлоса Рейгадоса, Педро Кошта и Цай Минляна Тарковский кажется просто динамичным режиссером. Средняя дина кадра (ASL) в фильмах Тарковского, если опираться на данные базы Cinematics,² уступают фильмам медленного кино. В Солярисе средняя длина кадра колеблется между 22,9 и 33,1 секундами;³ в Сталкере это 58,4 сек. для первой части и 68,1 сек. для второй;⁴ в NOSTALGIA 58,2 сек., самый длинный кадр длится 525,1 сек.; наконец, ОФФРЕТ достигает планки 72,3 сек. с самым длинным кадром в 544,2 сек.⁵ Но в GOODBYE, DRAGON INN («Прощай, отель «Дракон»», Цай Минлян, Тайвань, 2003) средняя длина кадра 53 сек.; в LIVERPOOL («Ливерпуль», Лисандро Алонсо, Аргентина, 2008) это 63,3 сек.; в JUVENTUDE EM MARCNA («Молодость на марше», Педру Кошта, Португалия, 2008) – 78,9 сек.; в KRISANA («Падение», Фред Келемен, 2005, Латвия, ФРГ) – 150,7 сек.; в последнем фильме Белы Тарра A TORINÓI LÓ («Туринская лошадь», Венгрия, 2011) – средняя длина кадра 229,2 сек.⁶, и эти цифры красноречивы!

Изменились жанры кино и темпы, но что осталось таким же актуальным, как и во времена дебюта Тарковского, это глобальная циркуляция визуальных образов и их свободное перенимание из одного культурного круга в другой. Сегодня мы живем в мире блуждающих кинокультур, расширяющих понятие национальной школы. Мексиканцы Алехандро Гонсалес Иньярриту и Альфонсо Куарон снимают в Голливуде, Каталонии и Африке. Фильмы Белы Тарра не анализируются как чисто венгерское явление, и тем не менее именно Тарр определил новый «экспортируемый» идиом венгерского кино. В этом контексте Тарковский дает поразительно интересные примеры, интересные тем, что он стал одним из первых, кто свободно обратился к «чужому» визуальному наследству и одновременно именно его фильмы создали для запада понятный идиом «национальной» кинокультуры, авторского кино, по которому до сих пор оценивают фильмы из России (хочет Сокуров этого или нет, он воспринимается внутри этого канона как последователь Тарковского). Фильмы Тарковского как бы возродили идею мировой литературы 18-го века, идею Гете, видевшему задачу этой литературы в объяснении ценностей одной культуры другой на языке этой другой культуры, который поэтому и понятен.

2 База данных, созданная Юрием Цивьяном, предлагает исследователям при помощи особой программы измерять длину кадров и вычислять среднюю длину.

3 http://cinematics.lv/movie.php?movie_ID=1117 (33,1 сек.) [15.9.2014].
http://cinematics.lv/movie.php?movie_ID=934 (22,9 сек.) [15.9.2014].

4 <http://unspokencinema.blogspot.de/2007/01/average-shot-length.html> [15.9.2014].

5 http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=8598, данные Mohsen Nasrin [15.9.2014].

6 Я опираюсь на данные Элины Райтере и измерения, которые были проделаны ею для исследования феномена медленного кино в диссертации, подготовленной к защите в Университете Гуттенберга, Майнц, 2015.

Конец девятнадцатого века пытался найти основу этой мировой литературы в компаративном изучении блуждающих сюжетов. В двадцатом веке со смещением доминанты в сторону визуальной культуры возникли идеи блуждающих визуальных образов, и «Атлас» Аби Варбурга – одна из попыток найти для этих образов систему категоризации. Кино, однако, более сложное явление, потому что оно тут же сталкивает нас с вопросом, является ли картина – кинокадр – отражением и интерпретацией мира или она отсылает к возникновению нового мира, который должен быть понят по своим законам. При этом я не имею в виду технический способ создания этой картины – с референтом в реальности или без.

Первые фильмы Тарковского – его диплом Убийцы (1958), стилистически имитирующий американские картины Михаила Ромма (Русский вопрос, 1947), который в свою очередь имитировал фильмы Уильяма Уайлера, и короткометражная картина Сегодня увольнения не будет (1958), сделанная в стилистике советского фильма того времени, никак не предвещали стилистику Тарковского, уходящую и от Голливуда, и от советского кино. Уже в своем втором фильме Тарковский ставит под сомнение модель наследия внутри одной культурной традиции. Во всех новеллах Андрея Рублева, представляющих разные виды искусства, традиция прервана и передача биологически невозможна: разбивается строитель летательного аппарата, зодчим выкалывают глаза, актер замучен, его инструмент разбит; Бориске отец не передал секрет ремесла, и художник Рублев отверг канон Феофана Грека. Тарковский подражал поначалу канону школы, однако потом он говорил на киноязыке, истоки которого в традиции советского звукового кино трудно обнаружить.

Поэтому я хотела бы обратить внимание на стилистические заимствования из японской кинокультуры, которые свидетельствуют с одной стороны о незнании культурных контекстов, а с другой – о тонком понимании, какое воздействие эти приемы оказывают и каким образом они могут обновить русскую визуальную культуру. В этом Тарковский был гораздо ближе Эйзенштейну, анализировавшему секреты выразительности китайского пейзажа, чем предполагал (Eisenstein 1980).

ЯПОНСКИЕ ПРИМЕТЫ

Начать мои размышления мне хотелось бы с роли пейзажа, изменившейся в советском кино в конце пятидесятых годов, и конкретно с пейзажа русского леса и неожиданной близости визуальных решений Бондарчука и Тарковского, режиссеров, ставших в восьмидесятые годы воплощением противоположностей.



Илл. 1: Временная тюрьма в полуразрушенной церкви. СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА

Временная тюрьма, устроенная в полуразрушенной церкви в фильме Бондарчука *Судьба человека* (1957), предвосхищает лагерь в *Ивановом детстве* (1962) и разрушенную церковь в *Андрее Рублеве* (1966–1969) (илл. 1).

В этом интерьере и Андрей Соколов, и Андрей Рублев совершают убийство, оскверняя пространство. У Бондарчука это осквернение усилено предшествующей сценой, которая возвращает зрителям возможно утерянную память: верующий отказывается справить нужду в церкви, требуя, чтобы немцы его выпустили, и принимает смерть скорее, нежели грех осквернения.

Красота поля, в котором неожиданно поднимается ветер, поражает в фильме Бондарчука так же, как она будет поражать во всех фильмах Тарковского, и оба эти режиссера возвращают в русское кино пейзаж – не просто как фон или атмосферный и эмоциональный контрапункт состояния героя, но как высказывание. Пейзаж становится не местом действия, а его частью: он заменяет игру актера, расставляет драматургические акценты и нарративные точки, становится композиционным рефреном, символическим контекстом, материализацией невидимого (бога? бессознательного?). Этот прием обычно приписывается особенностям японской и китайской культуры (поэзии и театра), перенятым в кино (Richie 1971).



Илл. 2: Затопленный водой лес. СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА



Илл. 3: Мертвый лес. ИВАНОВО ДЕТСТВО

Мотив затопленного водой леса возникает в Судьбе человека как рефрен. Он служит и фоном для титров (00:05:26–00:06:36), и рамкой для ретроспекции, перенося нас из прошлого, воскрешенного рассказом Соколова, в настоящее время (00:06:36–00:07:15; 01:15:22–01:15:53; 01:34:35–01:36:40).

Затопленный лес в Ивановом детстве выглядит не как весенний, солнечный у Бондарчука, но как жуткий, зловещий, таящий угрозу остранный пейзаж, и не только потому, что там чувствуют себя как дома только враги. В этом пейзаже нет света, вода не дает рефлексов, с которыми Вадим Юсов работал в Катке и скрипке (1961), это мертвый лес и мертвая вода. Отсылка к фольклорной мертвой и живой воде поддерживает преобразование ландшафта (илл. 2–3).

Лес производит странное впечатление, и странность эту трудно сразу локализовать. На деревьях нет листвы, что в русских смешанных лесах довольно редкое явление. Подобный «лысый» лес использовал Фриц Ланг в *Die Nibelungen* (1924; «Нибелунги»), сделав его из заменителя резины, подчеркивая искусственность мифического пейзажа легенды. В японских фильмах лысый лес – обычное явление. В сказке Кането Шинто о привидениях Куронэко (1968) лес состоит из голых черных стволов бамбука, производящих такое же жуткое впечатление. Этот пейзаж лишь первая визуальная зацепка.

Японский фильм ужасов четко коннотирует определенные знаки. Так дом без крыши, в котором идет дождь или снег, является для зрителей указанием на то, что это место находится во власти привидений. В подобный дом попадает герой Угэцу-моногатари (1953; «Сказки туманной луны после дождя») Кэндзи Мидзогути. Также коннотируются способности фигуры парить в воздухе и неожиданные нарушения пространственной логики. Если герой на экране видит фигуру там, где ее прежде не было и не может быть, то эта фигура – привидение. В Угэцу-моногатари герой возвращается домой после долгого отсутствия, обходит – вместе с камерой и взглядом зрителя – свою пустую лачугу и, возвращаясь к исходной позиции после 360 панорамы, неожиданно видит там, где никого не было, спокойно сидящую у очага, который не горел, жену. Японский зритель тут же понимает, что это призрак умершей жены, о чем пока не догадывается герой. Эти жанровые ориентиры Тарковский, не знакомый с условностями японского кино, воспринимает как знаки поэтические и переносит их в свои фильмы, снабжая новым смыслом. От фильма к фильму он работает все более свободно с нарушением пространственной логики правого и левого. В Андрее Рублеве он остается в рамках японской условности: Андрей разговаривает в разрушенном владимирском храме, в котором летом вдруг идет снег, с призраком Феофана Грека и напоминает нам, зрителям, что это уже призрак (2-я серия, 00:24:24). Но уже в Солярисе в сцене между Сарториусом и Крисом, разворачивающейся в первой серии в ком-

нате Сарториуса на станции, логика правого и левого разрушена без отсылки к привидениям. Камера обводит взглядом комнату несколько раз, и каждый раз в интерьере оказываются вещи, не стоявшие там ранее, пока сам Крис не оказывается там, где он быть не может (2-я серия, 01:06:14). Легкие, чуть заметные замедления, отличающие парящие тела японских привидений, передаются простым телам реальных людей, и в воздухе парят и Хари (что мотивируется невесомостью), и мать в снах ЗЕРКАЛА, и Александр с ведьмой Марией в ОФФРЕТ («Жертвоприношение»). Японские знаки лишаются коннотации, придаваемой им в жанровом кино. Дом без крыши, в котором начинает идти снег, становится поэтическим образом внутреннего видения (угасающего сознания умирающего Горчакова); приметы конвенционального жанра становятся знаками авторского выражения в реалистическом фильме.

«Чужое» появляется как странная цитата; она перенимается, освобожденная от национальных культурных кодировок и на этой «чужом» языке выражаются некие стабильные мотивы «своей» культуры. Это чужое – другое – может выступать как женское, с которым Тарковский никогда не справляется, как Запад, как отражение в зеркале, как распад телесного и зрительно-го опыта. Поэтому правое и левое могут легко поменяться местами.

Подобная практика адаптации не нова. Французские импрессионисты переняли плоское пространство из японских гравюр в европейскую живопись, избавляясь от перспективы, и стали так изображать современный городской ландшафт. Пикассо отрицал влияние африканской скульптуры из коллекции музея Трокадеро на своих LES DEMOISELLES D'AVIGNON (1907; «Девушки из Авиньона»), в то время как историки искусства все время пытались доказать обратное (Bandmann 1965). Эйзенштейн перенял принцип ассоциаций у Джойса и собирался приложить его к экранизации КАПИТАЛА по Марксу. Анджей Вайда просил Збигнева Цибульского копировать телесный язык, жесты и одежду Джеймса Дина. Он снабдил героя RÓGIÓ I DIAMANT (1958; «Пепел и алмаз»), действие которого происходит 8 мая 1945 года, не телесным языком польского романтика из национальной мелодрамы или военного фильма, а современным американским кинотелом. Мизансцену из вестерна – игру со стаканами, при помощи которой крутые ковбои оценивают друг друга, меряясь силами, Вайда использовал как сцену флирта, как начало романса о романтической невозможной любви. Отсылая стаканы скользить по стойке, Мачек зажигал в них водку и превращал эту «игру с предметами» из салуна американского жанрового кино в сакральный ритуал поминовения, указывающий, что герой может перекодировать жест и изменить его эмоциональное наполнение. Андрей Кончаловский рассказывает в своем блоге на ФБ, что Куросава показал ему, как можно снимать киргизскую степь, и что он снял ее в Первом учителе как у Куросавы, и это свидетельство той же тенденции. Фильмы

Куросавы и Мидзогути Кончаловский и Тарковский смотрели вместе в Госфильмофонде.

«Икебана» Тарковского с голыми деревьями, перенос приемов из японской сказки ужасов в русское авторское кино такой же сдвиг. Подобными сдвигами оживлен наш мульти- и интеркультурный модернизм. При этом совсем не обязательно установить, откуда влияния, является ли это заимствованием или цитированием, каким значением прием, образ, жест наполнены в другой национальной культуре. Речь идет об адаптации, освоении и внедрении этих примесей в свой мир. Это «внедрение» в фильмах Тарковского произошло и на более глубинном уровне.

Его картины поражают тем, что форма как бы найдена, но она постоянно грозит раствориться и преобразиться, как исчезающий след от стакана горячего чая в Зеркале (00:49:47–00:49:50), как текущая вода или пролитое молоко, как огонь или океан Соляриса, который все время меняет свою форму. Эти метаморфозы материи в состоянии перехода, понятия как форма, противопоставлены западноевропейским представлениям о форме, понимаемой как структура. Они также могут быть интерпретированы внутри восточноазиатской эстетики. Эйзенштейн пытался объяснить притягательность этого феномена на примере облаков и огня, постоянно меняющих форму, на примере протеевской текучести фигур Диснея, меняющих контур, как обещание полной свободы принять любую форму (Eisenstein 2012). Шигехиса Курияма и Франсуа Жюльен определили этот феномен как основную черту азиатского понимания формы (Kuriyama 1999; Julien 2003).

Анатомия была в Греции основой медицины и живописи. Курияма раскрывает в этой науке пристрастие греков к анализу. Для Леонардо, как и для классической европейской живописи, тело – это прежде всего физическое тело, чьи пропорции, равновесие и распределение масс зависят от строения костей и напряжения мускулов, которым починены законы оптики. Китайцы тем временем не интересуются анатомией, вскрытием трупов и строением скелета. Мир и тело находятся в состоянии транс-формации; поэтому китайское искусство, как и китайская медицина, обращает все свое внимание на эти неопределенные зоны перехода. Искусство пытается передать не установившуюся форму, а мир на пути к этой форме или к возвращению в состояние бесформенности, неразличимости формы и мира, ее растворению в нем.

Франсуа Жюльен, анализируя эти особенности китайской эстетики, считает, что они ведут зрителя к корням видимого, чтобы столкнуть его с невидимым и понять природу на ином уровне. Искусство должно воспитать зрителей, способных воспринимать стадию между формой и бесформенностью или «еще не формой». Кадры текущей воды, движущегося песка, огня, воздуха Тарковского учат видеть это.

Снег – возвращающийся мотив фильмов Тарковского – идеальный элемент неопределенной зоны перехода, находящийся на границе между твердым, принявшим форму, и растворившимся в мире. Обращение с образами снега и льда, однако, указывает, что Тарковский при всем интересе к восточным мотивам, находится полностью внутри западной культуры и ее культурных кодов. Снег в церкви, в которой Рублев совершает убийство, может быть перенят как японский знак, это придает русскому месту действия странную загадочность, но символическое наполнение топоса остается русским. Возвращение греха, стыда и вины, связанных с топосом разрушенной церкви, происходит внутри русской христианской традиции, для которой японские маркировки не важны. Осознание вины должны разделить зрители, не знающие ни условностей японского жанра, ни значения греха, ясное монаху 16-го века.

СНЕЖНЫЕ МЕТАФОРЫ

Символические значения, соединенные в европейской культуре с образами снега и льда, поражают одновременными отсылками к оппозициям – хрупкости и твердости, смерти и вечной жизни, эфемерного, преходящего, и вечного, что связано со способностью материалов к трансформации (из твердого в жидкое), к исчезновению и утрате собственной материальности. Поэтому часто снег и лед соотносили с мистической идеей преодоления телесности. Подобно стеклу лед был трактован мистиками и алхимиками как фильтр спиритуальности, в понимании романтиков он стал источником иллюзии и был связан в воображении символистов с образами меланхолии и смерти. Художники и философы часто видели в кристаллах снежинок и праформу, стоящую между природой и культурой, и сверхформу, воплощение абсолютного идеала. Поскольку оба материала были связаны с исчезновением, их часто сближали с феноменом женской – тоже временной – красоты. Адорно соединил природу снега и льда с идеей прекрасного и эстетического вообще, которое находит свое выражение и сущность в момент собственной преходящести: «Kunst könnte ihren Gehalt nur in ihrer eigenen Vergänglichkeit finden» (Adorno 1971, 13).

Эта парадоксальность сохранена и в понимании видения, порожденно-го снежным ландшафтом. В античности бог света Аполлон был персонификацией совершенного зрения и рационального ума, в его подчинении находились сыны Борея, то есть Северного ветра, и народ гипербореев, живший по ту сторону северных гор. Снежный ландшафт отождествлялся с аполлоновским ясным, трезвым, охватывающим форму и порядок взглядом. Одновременно этот ландшафт лишал ориентиров (далекого и близкого), а драматическая ситуация снежной бури ослепляла и апеллировала к

иному пониманию зрения. Человеческий взгляд, обычно отвлекающийся на несущественные детали, попал в ситуацию совершенного созерцания, в которой внутреннее прозрение и воображение заменяло несовершенное зрение. Довершившийся слепоте герой был готов увидеть сущность. Этот мотив был часто использован в литературе. В непроницаемой мгле, образованной белой вьюгой, писатели сталкивали героев с неконтролируемым фатумом, так Пушкин соединил суженных в Метели, а Сорокин в своей Метели привел героя к своей судьбе.

Обращаясь к концепции рационального видения, отделенного от индивидуального восприятия, просвещение соединило снег с метафорой холодного ума, в то время как символисты предпочли ясности взгляда – слепое провидение. Тогда же способность холода предохранять органическую природу от разложения, связала образ льда с появлением – сохранением – памяти. Однако эфемерная природа льда и снега, способных растаять и улетучиться, отсылала к исчезновению памяти (Menke 2000).

Эти парадоксальные европейские метафоры снега и льда можно обнаружить в фильмах Андрея Тарковского. В Солярисе он сделал зимний пейзаж иконографическим мотивом не только России, но и земной цивилизации. В Зеркале с этим ландшафтом связан образ исторической памяти.

Так, в Солярисе, чтобы объяснить Хари (клон, созданию бесформенного океана мыслящей материи, способного к любой имитации, но не обладающему памятью) нечто, что это существо не может знать – Землю, – Тарковский использует образ снега. Астронавт Крис показывает Хари любительский фильм, запечатлевший костер в снегу. Но она видит лишь изображение, не зная, что такое жар и холод. Подобный зимний ландшафт Хари разглядывает и на картине Питера Брейгеля, копия которой висит в библиотеке космической станции. Картина при этом оживает движением камеры, которая входит в нарисованный ландшафт, словно взгляд неземной цивилизации, пытающийся понять этот знак. Анимизация природы при помощи кинотехники переходит в этот момент и на клон, перенимающего человеческие эмоции вместе с культурной памятью человечества. Это решение можно трактовать как отсылку к популярной гипотезе о том, что человеческая цивилизация началась в ледяной век. Однако в момент, когда искусственное существо одушевляется, оно убивает себя при помощи холодного кислорода. И это решение режиссера можно интерпретировать как отсылку к универсальной коннотации холода, снега и льда как метафорам смерти. Однако особенность льда и снега состоит в том, что они способны к трансформации, и поэтому они занимают место между оппозициями жизнь и смерть. В фильме Хари оттаивает и воскресает, как и северный Христос. В Андрее Рублеве Тарковский работал с мотивом северной Голгофы, инсценируя распятие в снегу (илл. 4). Одновременно Хари можно трактовать и как преобразованное воплощение Спящей – ледяной – красавицы.

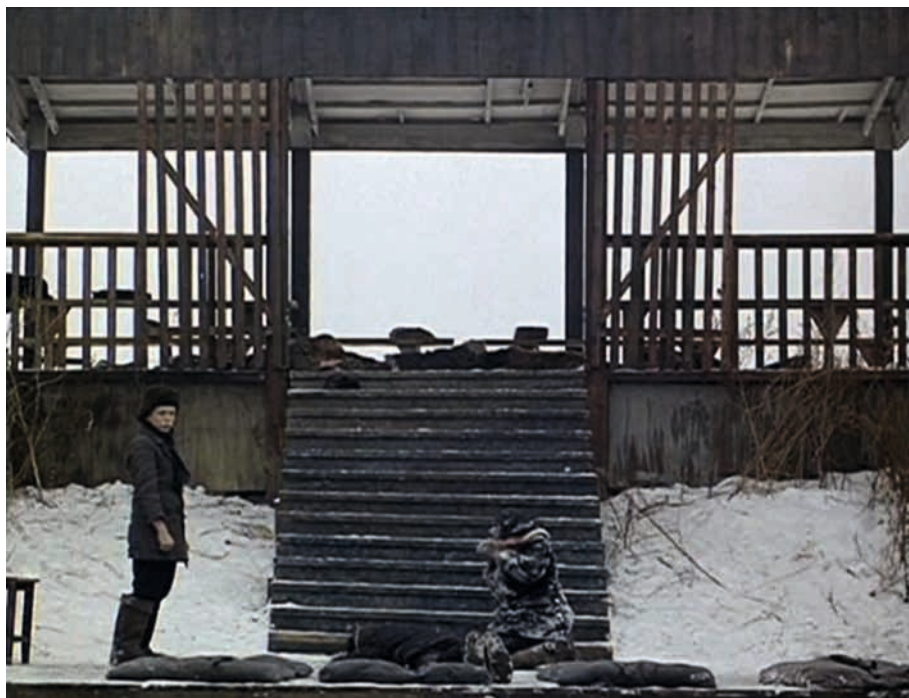


Илл. 4: Северная Голгофа. АНДРЕЙ РУБЛЕВ

Снег, холод и лед ассоциированы здесь со смертью и меланхолией, но в то же время с идеей вечной жизни, нетленного тела. Эта метафорика, связанная с положением снега и льда между оппозициями, распространяется и на понимание памяти. Тот же зимний ландшафт, навеянный картиной Брейгеля, Тарковский находит в природе и использует в своем автобиографическом фильме Зеркало. Этот мотив возникает в тот момент, когда границы между индивидуальным восприятием, индивидуальной и исторической памятью размываются, и снег становится в этом эпизоде метафорой исчезновения и вечного хранения памяти.

Урок военного дела в тылу 1943 года сталкивает двух жертв войны – сироту, маленькое бесчувственное чудовище, обновленную версию Ивана, и инвалида-солдата. Именно этого беспамятного сироту, потерявшего родных в блокадную ленинградскую зиму, то есть не обладающего памятью, укорененной в семейной традиции, и воскрешенного лишь воображением Тарковского, вспоминающего свое детство, режиссер делает носителем исторической памяти человечества. Именно этот ребенок видит в течение нескольких секунд панораму событий, которые произойдут позже – взятие рейхстага, взрыв атомной бомбы, кадры китайской культурной революции, именно он становится медиатором медиальной памяти, созданной при помощи блуждающих визуальных образов.

В этой сцене любопытны культурные сдвиги. Построенная в русском пейзаже декорация тира напоминает сцену Кабуки, и камера находится на низкой позиции, напоминающей положение камеры в фильмах Ясудзиро Одзу (это низкое положение мотивировано в эпизоде тем, что все лежат на полу, обучаясь стрельбе) (илл. 5). Эта отсылка может быть трактована как подготовка к неожиданному скачку из России в Хиросиму. Мы видим сироту в снежном пейзаже Завражья. Композиция кадра имитирует пейзаж Питера Брейгеля, напоминая об ином времени и ином культурном контексте, отсылая и к Голландии 16-го века и к Солярису Тарковского,



Илл. 5: Урок военного дела. ЗЕРКАЛО

где столкнувшись с живописным воображением Брейгеля клон входит в пространство чужой памяти. Также погружается в культурную память человечества сирота из Зеркала (илл. 6). Из зимнего ландшафта режиссер перебрасывает взгляд его и зрителей в пейзаж Крымского перешейка 1943-го года. Мужчины идут по колено в иле морского дна, таща за собой тяжелое оружие. Тарковский признался позже, что выбрал этот кусок документального материала, под который голос его отца читает стихи о бессмертии, смерти и снятии границ между этими состояниями, потому что оператор, снявший его, погиб в тот же день. Ритм монтажа структурирован стихотворным ритмом, текст придает кадрам иной смысл. После этого длинного куска режиссер монтирует в ином ритме – быстром и обрывистом – серию иконических, тут же узнаваемых документальных кадров и фотографий, знакомых по частому воспроизведению: советский танк в европейском городе, советский флаг над рейхстагом, обожженный труп с гитлеровскими усиками, фотография Михаила Ананьева мужчины на костылях, прислонившего к руинам Брестской крепости, и взрыв атомной бомбы. Все эти кадры приписаны визуальной памяти сироты, лишенного семейной памяти, но обретшего взамен – при помощи медиальной памяти – воспоминания о том, что он не пережил. Съемки маоистской демонстрации в Китае и инци-



Илл. 6: Сирота в снежном пейзаже. ЗЕРКАЛО

дента на советско-китайской границе следуют после атомного взрыва. Сирота вспоминает историю человечества, переносясь в будущее. Воспоминания связаны с именами Гитлера, Сталина, Трумена, Мао, которые дали катастрофам лицо отдающего приказ. Индивидуальная смерть становится эквивалентом массового уничтожения, насилие родит насилие, и жертвы – осиротевшие дети – воплощают эту жестокость. Процесс неостановим. Коллаж включает много эпизодов, которые невозможно удержать в памяти, и логика соединений этих картин – также как возможное высказывание или «shared experience» – не однозначны.

Зеркало отходит от передачи опыта (shared experience) при помощи повествования и предлагает автобиографическую матрицу возрастных фаз (детство, отрочество, семейная история) как универсальную рамку. В эту рамку включены цепочки блуждающих образов, соединенных ассоциативными скрепами. В этих эпизодах фильм следует сложной логике ассоциирования. Так в эпизоде с испанскими эмигрантами в Москве доминантой соединения документальных кадров – бомбежек в Мадриде, ставших причиной эвакуации испанских детей, оторванных от Родины; висящих в воздухе фигур у стратостата; встречи челюскинцев, спасенных летчиками, и портрета Леонардо, создателя летальных аппаратов и военных ма-

шин, который завершает цепочку документальных картин, – может быть мотив воздуха, отрыва от земли, последствия которого человек не может предвидеть. В только что описанном эпизоде обретения медиальной памяти у порога тотального атомарного уничтожения режиссер отъединяет историческую память от индивидуальной и оформляет советскую коллективную культурную память (опыт Второй мировой войны и сталинской диктатуры) при помощи образов из «чужого» культурного контекста (Одзу, Брейгель, музыка Баха). При этом он передает эту медиальную конструкцию зрителю как *его* память, как интимное воспоминание, обретенное во время просмотра фильма. Фильм представляет память как собрание картин вне тела и индивидуального сознания, но тело и сознание зрителя наполняет картины эмоциональным содержанием. Так субъективность оказывается в интерсубъективном медиальном пространстве. В этом смысле название ЗЕРКАЛО подразумевает не столько автопортрет режиссера или удвоение героев и их историй в другом поколении, но и предложение зрителю принять киноизображение как свой опыт и одновременно культурный опыт человечества. Медиатором – фигурой хранителя памяти человечества – выбирается ребенок без памяти, прототип потенциального идеального зрителя фильма. Именно он может вспомнить непережитое прошлое и увидеть будущее во всех интеркультурных и интермедиальных связях между музыкой, живописью, фотографией и кино.

Метафорически насыщенные сцены этих двух фильмов отсылают к принятым коннотациям холода и снега в европейском воображении. Они воплощены режиссером, который объявил целью своего искусства «запечатление» исчезающего интимного времени и был воспринят на Западе как представитель авторского сознания, спасающий индивидуальную точку зрения, эмансипирующуюся из канона коллективного, установленного в русской соборной культуре и советском кино. Однако кино в своем языке принципиально интерсубъективно. Взгляд камеры, при всей имитации индивидуального видения, шире границ субъективного восприятия; эту диалектику подробно анализировал Жиль Делез (Deleuze 1996). Свет и звук в кино следуют той же логике, снимая индивидуальное в интерсубъективном. Фильмы Тарковского – идеальный предмет анализа этого феномена: художник, связанный с эмансипацией субъективного сознания в определенный момент развития советского общества, реализовал это квази-субъективное сознание в особом интерсубъективном медиуме кино, которое, как и беспамятный сирота, выбранный как универсальный медиатор памяти, подчеркивает парадоксальность ситуации.

СПИСОК УПОМИНАЕМЫХ ФИЛЬМОВ

- ПЕРВЫЙ УЧИТЕЛЬ, P.: Андрей Михалков-Кончаловский, СССР 1965.
 РУССКИЙ ВОПРОС, P.: Михаил Ромм, СССР 1947.
 СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА, P.: Сергей Бондарчук, СССР 1957.
 A TORINÓI LÓ, R.: Béla Tarr, H/F/D/CH 2011.
 GOODBYE, DRAGON INN, R.: Tsai Ming-Liang, Taiwan 2003.
 INCEPTION, R.: Christopher Nolan, USA/GB 2010.
 JUVENTUDE EM MARCHA, R.: Pedro Costa, Portugal 2008.
 KRISANA, R.: Fred Kelemen, Le/D 2005.
 KURONEKO, R.: Kaneto Shindo, J 1968.
 LIVERPOOL, R.: Lisandro Alonso, A 2008.
 LOST, R.: J. J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon Lindelof, USA 2004–2010.
 THE MATRIX (Idem), R.: Lana Wachowski/ Andy Wachowski, USA/AU 1999.
 DIE NIBELUNGEN, R.: Fritz Lang, D 1924.
 ΡΟΙΩΛ I DIAMENT, R.: Andrzej Wajda, Polen 1958.
 SHUTTER ISLAND, R.: Martin Scorsese, USA 2010.
 UGETSU MONOGOTARI, R.: Kenji Mizogushi, J 1953.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Adorno (1970), Theodor W.: Ästhetische Theorien. – Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 Bandmann (1965), Günter: Pablo Picasso – Les Demoiselles d’Avignon. – Stuttgart: Reclam.
 Deleuze (1996), Gilles: Das Zeit-Bild: Kino 2. 6. Auflage. – Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 Eisenstein (1980), Sergej: Eine nicht gleichmütige Natur (= Teils.; dt.), übs. Regine Kühn, hsg. v. Rosemarie Heise. – Berlin: Henschel.
 Eisenstein (2012), Sergej: Disney, hsg. v. Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth. – Berlin: PotemkinPress.
 Julien (2003), Francois: Das Wesen der Nacktheit über das Wesen der westlichen und chinesischen Ästhetik. – Zürich/Berlin: Diaphanes.
 Kuriyama (1999), Shigehisa: The Expressiveness of the Body and the Divergence of Greek and Chinese Medicine. – New York: Zone Books.
 Menke (2000), Bettina: „Die Polargebiete der Bibliothek: Über eine metapoetische Metapher“, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Nr. 4, S. 545–597.
 Richie (1971), Donald: Japanese Cinema: Film Style and National Character. 2. Auflage. – New York: Anchor Books.

Ekaterina Vassilieva

Schwarz-Weiß als Gestaltungsprinzip in ANDREJ RUBLEV und DAS SIEBENTE SIEGEL

Eine Schachpartie zwischen Tarkovskij und Bergman

EINE MITTELALTERLICHE MODERNE

Die gegenseitige Bewunderung, die Andrej Tarkovskij und Ingmar Bergman verband (vgl. Bergman 1988, 73; Tarkovskij 1985, 170 ff.), hat zugleich etwas Asymmetrisches, denn Bergman, als Tarkovskijs älterer Zeitgenosse, scheint viel deutlichere Spuren in der Ästhetik seines russischen Kollegen hinterlassen zu haben als umgekehrt. Bergmans konstantes Interesse an metaphysischen Fragestellungen, die bei ihm stets mit Bezug auf die christliche Religion verhandelt werden, und das ‚natürliche‘ Vordringen in die unsichtbare Region des menschlichen Geistes faszinierten Tarkovskij¹ und ließen wohl eine Verwandtschaft mit seinen eigenen Visionen erkennen. Vor allem das Verständnis des künstlerischen Aktes, und ganz konkret des Filmemachens, als einer sakralen Handlung vereint beide Regisseure und erweitert die religiöse Dimension ihrer Werke, die die Glaubensfragen nicht einfach für den Zuschauer erörtern, sondern gleichsam eine Art Ritual zelebrieren, das sich direkt an eine transzendente Instanz wendet (vgl. Bergman 1960, 8; Dalle Vacche 1996, 135).

Diese Position ist bewusst unmodern gewählt, ermöglicht aber scheinbar eine nahtlose Anknüpfung an die Tradition. Im Vorwort zur englischen Ausgabe des

1 Vgl.: „Bergman stößt mit einem fast biologischen Naturalismus zu einer im geistigen Sinne menschlichen Wahrheit vor, die für ihn wichtig ist“ (Tarkovskij 1985, 174).

Drehbuchs zu *DET SJUNDE INSEGLET* („Das Siebente Siegel“) erklärt Bergman, dass er die Identifikation mit einem anonymen Künstler aus den vergangenen Epochen anstrebt, der zusammen mit den anderen am Bau einer Kathedrale arbeitet (vgl. Bergman 1960, 9). Der Widerspruch ist dabei nicht zu übersehen, stammen doch diese Worte von einem der persönlichsten Regisseure der Filmgeschichte, deren unverwechselbare Handschrift gerade Tarkovskij an ihm hervorhebt, indem er Bergman in einer Reihe mit den herausragenden Autorenfilmern wie Bresson, Antonioni, Fellini u. a. erwähnt, die für ihn eine Vorbildfunktion erfüllen (vgl. Tarkovskij 1985, 175). Möglicherweise gab aber gerade dieser Konflikt – zwischen der Verpflichtung zur Individualität eines modernen Auteurs und dem utopischen Wunsch, restlos in einer kollektiven Schöpfung aufzugehen, deren Wert durch die Befolgung der Regel eines unhinterfragbaren Kanons garantiert ist – Bergman den Anstoß, *DET SJUNDE INSEGLET* (1957) zu drehen und die unmögliche Flucht in die mittelalterlichen Verhältnisse filmisch zu reflektieren. Obwohl Bergman diese Überlegungen noch vor der Entstehungszeit von *ANDREJ RUBLEV* (1966) formuliert, offenbaren sie bemerkenswerte Parallelen zu Tarkovskijs Ideen- und Bilderwelt, denn auch Tarkovskij konfrontiert seine als Individuen im modernen Sinne agierenden Protagonisten mit der vermeintlichen ‚Anonymität‘ des Mittelalters, wobei die Gestaltung der Kathedrale – sei es durch die Wandmalereien oder durch das Gießen und Anbringen einer Glocke – zur wichtigsten Bewährungsprobe und zugleich einem der zentralen Leitmotive wird.

In dieser Hinsicht ist bemerkenswert, dass der visuelle Impuls zu *DET SJUNDE INSEGLET* (und wohl auch zum Einakter *TRÄMÅLNING*, aus dem später das Drehbuch zum Film entstand), nach Bergmans Angaben, noch in seiner Kindheit bei der Betrachtung mittelalterlicher Malereien in kleinen Dorfkirchen aufkam (vgl. Bergman 1963, 7). Einige seiner markantesten Filmbilder (wie der Tod, der mit dem Ritter Schach spielt oder den letzten Tanz in die Finsternis anführt) habe er bereits dort vorgefunden (vgl. Bergman 1963, 8). Im Vorwort zur deutschen Ausgabe des Drehbuchs nimmt er einen expliziten Vergleich zwischen seiner Filmkunst und der Malerei vor: „Mit meinen Filmen wollte ich malen wie ein mittelalterlicher Maler, mit demselben objektiven Engagement, derselben Einfühlung und derselben Freude“ (Bergman 1963, 8). Diese Interaktion zwischen den beiden visuellen Medien ist auch für *ANDREJ RUBLEV* von zentraler Bedeutung, wobei sie auf der inhaltlichen Ebene noch weiter getrieben wird, indem der historische Ikonenmaler – für Tarkovskij zweifellos der Inbegriff des Künstlers überhaupt und eine Projektion seiner selbst – den Mittelpunkt des Interesses bildet.

Bevor wir zum Vergleich der zur Diskussion gestellten Filme übergehen und Tarkovskijs Auseinandersetzung mit Bergman genauer erläutern, sei hier noch auf eine Textquelle hingewiesen, die eine Brücke zwischen diesen zwei Werken schlägt. Es geht um die Aufzeichnung der Rede, die Tarkovskij 1984 in London aus Anlass seiner Retrospektive gehalten hat und die 1989 unter dem Titel *SLOVO OB APOKALIPSISE* („Ein Wort über die Apokalypse“) publiziert wurde. Darin

greift er das Thema der Endzeit auf, das einerseits schon Tarkovskijs nächstes (und zugleich letztes), in Schweden realisiertes Filmprojekt OFFRET („Das Opfer“) vorwegnimmt, andererseits aber auch sein ganzes bisheriges Werk in eine eschatologische Perspektive stellt. Obwohl weder Bergman noch DET SJUNDE INSEGLET in dieser Rede explizit vorkommen, knüpft Tarkovskij unmittelbar an die Problematik an, die sein geschätzter schwedischer Kollege fast dreißig Jahre zuvor sehr prägnant auf die Leinwand brachte, als der Kalte Krieg gerade in Eskalation begriffen war. Mitte der 1980er erreichte er nun, nach einer kurzen Entspannung in den 1970ern, wieder einen Höhepunkt, was dem Apokalypse-Gedanken eine neue Aktualität verlieh.

Bemerkenswert ist aber, dass Tarkovskij in dieser Rede jeden tagespolitischen Bezug vermeidet, denn gerade die Offenbarung des Johannes liefert aus seiner Sicht jene bildliche Sprache, die von den akuten Bedrohungen in überzeitlichen Termini sprechen lässt. Er stellt dieses biblische Buch als ein vollkommenes Kunstwerk dar, das genau das erzeugt, was Tarkovskij von der Kunst im allgemeinen erwartet – den Kontakt mit dem Transzendenten, der durch die Vermittlung des Gefühls für den prophezeiten Einbruch des Jenseitigen zustande kommt. Um dies zu illustrieren, zitiert Tarkovskij denjenigen Vers der Offenbarung, der DET SJUNDE INSEGLET eröffnet und am Ende, durch anschließende Verse erweitert, wiederaufgenommen wird: „Als das Lamm das siebte Siegel öffnete, trat im Himmel Stille ein, etwa eine halbe Stunde lang“ (Offb 8:1). Er fügt folgenden Kommentar hinzu: „Наступает тишина. Это невероятно! Это отсутствие образа в данном случае является самым сильным образом, который только можно себе вообразить. Какое-то чудо!“ (Tarkovskij 1989, 99).

Die markante Setzung dieses Verses in Bergmans Film – bildet er doch eine Art Klammer um das ganze Filmgeschehen – lässt keinen Zweifel daran, dass auch der schwedische Regisseur ihm eine ausgesprochene Bedeutung beigemessen hat. Birgitta Steene merkt dazu an: „Bergman’s film can be regarded as a visualization of that half hour during which man may prepare himself for the ultimate truth“ (Steene 1972, 92). So enthält DET SJUNDE INSEGLET bereits eine Quintessenz dessen, was Tarkovskij rückblickend als den Angelpunkt seines gesamten Schaffens betrachtet: die Markierung der Grenze zwischen der sichtbaren Welt und ihrer Vollendung im (noch) Unsichtbaren.

WEISS GEGEN SCHWARZ

Die Grenze bzw. die Gegenüberstellung der Polaritäten fungiert in Bergmans Film grundsätzlich als ein wichtiges Gestaltungsprinzip, das sich sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der visuellen Ebene entfaltet. Damit scheint der Regisseur einen ironischen Tribut an das historische Setting zu zahlen und einen Anschluss an das mittelalterliche Weltbild zu versuchen, das, im Gegensatz zur

Moderne, von klaren Oppositionen, wie zum Beispiel Gut und Böse, männliche und weibliche Sphäre, Fastenzeiten und Fastnacht usw., bestimmt wird. Die Ironie besteht hier darin, dass gerade das für den Film zentrale Oppositionspaar, Leben und Tod, in der Moderne nicht nur fortbesteht, sondern sich sogar verschärft, da der Glaube an das Jenseits nicht mehr aufrechterhalten werden kann. Bergman spürt also denjenigen Phantasmen eines modernen Menschen nach, die ihn in das starre, sich den Ambivalenzen versperrende Denken des Mittelalters zurückwerfen.² Zu diesem Zweck greift er auf das mittelalterliche Bildrepertoire zurück, das für ihn durch Unmittelbarkeit und extreme Kontraste gekennzeichnet ist (vgl. Bergman 1963, 8).

Bei der ‚Übertragung‘ dieser Bilder in einen (schwarz-weißen) Film stützt sich Bergman vor allem auf zwei relevante Verfahren. Zum Einen setzt er den Akzent auf die ‚flache‘ Bildkomposition, indem er Personen bevorzugt vor einem kulissenhaften Hintergrund agieren lässt und die Zentralperspektive weitgehend vermeidet. Zum Anderen vermittelt er eine von den scharfen Gegensätzen geprägte mittelalterliche Atmosphäre durch betonte Kontrastierung von Schwarz und Weiß. Diese Kontrastierung ist sehr markant bereits im Leitmotiv des Schachspiels zwischen dem Tod und dem Ritter vorgegeben, wobei der Tod bezeichnenderweise mit schwarzen Figuren spielt. Zu beachten sind aber auch andere wichtige Schwarz-Weiß- bzw. Hell-Dunkel-Kontrastbeziehungen: zwischen dem klaren Himmel und den ihn überziehenden Wolken (zur Wiedergabe der apokalyptischen Stimmung), zwischen der Bergklippe bzw. dem Hügel und dem Himmel (in den Schlüsselszenen der Erscheinung des Todes am Anfang und des Totentanzes am Ende des Films), zwischen dem Kapuzenmantel des Todes und seinem bleichen Gesicht, im Muster des Gitterschattens, das auf die Kirchenwand während der Beichte des Ritters fällt, sowie in den Beinkleidern der Schauspieler, die durch ein dunkles und ein helles Bein wie zweigeteilt wirken.

Meine These ist, dass Tarkovskij genau an dieser Dichotomie von Schwarz und Weiß seine Polemik mit Bergmans Film ansetzt, denn ANDREJ RUBLEV kann man als eine Umkehrung von DET SJUNDE INSEGLET sehen, gleichsam sein Negativ, das sich eher als das Positiv versteht, da es in der von den apokalyptischen Ereignissen erschütterten Welt eine Ordnung wiederherzustellen versucht.³ Mit anderen Worten: Tarkovskij nimmt die ästhetische Herausforderung, vor die ihn Bergman mit seinem mittelalterlichem Tableau gestellt hat, an, indem er sich in seinem zum überwiegenden Teil auch in Schwarz-Weiß gedrehten Film auf eine Art Schachpartie einlässt, in der er, ähnlich dem verzweifelten

2 Vgl.: „Although Ingmar Bergman’s *The Seventh Seal* is set in medieval Sweden, nothing could be more modern than its author’s conception of death as the crucial reality of man’s existence“ (Sarris 1972, 81).

3 Vgl. dazu auch: „Bergman’s history film works as a post-mortem on the world of ideals – all ideals. Yet a decade later Tarkovsky’s film is the opposite“ (Orr 2014, 49).

skandinavischen Ritter, mit Weiß gegen Bergmans prägnante Inszenierung des schwarzen Todes spielt und Gewinnstrategien erprobt.

DIE DUNKLE AUFKLÄRUNG

Schon im Vorspann von Tarkovskijs Film wird die Polemik angedeutet.⁴ Während in *DET SJUNDE INSEGLET* die weiße Schrift vor dem schwarzen Hintergrund erscheint, ist es bei Tarkovskij genau umgekehrt, wobei der Hintergrund die Materialität einer Wand besitzt, die für ein Gemälde vorbereitet wurde. Das Weiß erfährt also in *ANDREJ RUBLEV* von Anfang an eine starke semantische Bedeutung und bekommt zudem durch einen festen Träger eine Stabilität, was sein Potenzial als Widerpart der dunklen Mächte erhöht. Es ist relevant, dass im Russischen die Wörter *темнота* bzw. *мрак* sowohl für ‚Dunkelheit‘ bzw. ‚Finsternis‘ als auch für ‚Unwissenheit‘ bzw. ‚Rückständigkeit‘ stehen können. In diesem zweiten Sinne werden sie wiederholt in Tarkovskijs Film ausgesprochen, wodurch die Opposition zwischen ‚Hell‘ und ‚Dunkel‘ auf die verbale Ebene übergreift und zugleich einen Deutungsversuch auf der diegetischen Ebene erfährt. So weist Kirill das Kompliment seiner Belesenheit, das er von Feofan Grek (Theophanes dem Griechen) bekommt, mit der folgenden Bemerkung zurück: „А хорошо ли это? Может, лучше во мраке неразумия велению сердца своего следовать?“⁵ Diese Fragen deuten bereits eine Ambivalenz in der Behandlung von Hell und Dunkel bzw. Weiß und Schwarz im Film an: Die Bücher können zwar einer ‚Aufklärung‘ dienen, also die Finsternis der Unwissenheit vertreiben, doch bergen sie gleichzeitig die Gefahr, das Gute, das der Mensch von Natur aus in seinem Inneren trägt, ‚zu verdunkeln‘.

Auch Rublev stellt in einem späteren Gespräch mit Feofan Grek die heil- bzw. *hellbringende* Funktion des aus den Büchern entnommenen Wissens massiv in Frage, indem er den Pharisäern den Missbrauch ihres gelehrten Status vorwirft: „А фарисеи эти на обман мастера. Грамотные, хитроумные. Они и грамоте-то учились, чтобы к власти прийти, темнотою воспользовавшись.“⁶ Das Wissen, das durch keine aufrichtige Herzensgüte ‚erhellt‘ wird, vermehrt nur noch die durch das Unwissen verursachte ‚Dunkelheit‘⁷, während das Unwissen

4 Wenn nicht anders vermerkt, bezieht sich die Analyse auf die 186-Minuten-Version von *ANDREJ RUBLEV*, die sich als die Standardfassung durchgesetzt hat.

5 „Aber ist das gut? Wäre es vielleicht besser, in der Finsternis der Unvernunft dem Gebot des Herzens zu folgen?“ [Alle Übersetzungen sind, wenn nicht anders vermerkt, meine – L. V.]

6 „Und diese Pharisäer sind Meister des Betrugs. Gebildet, schlau. Das Lesen und Schreiben haben sie nur deshalb gelernt, um die Unwissenden auszutricksen und an die Macht zu kommen.“

7 Vgl. hierzu auch das Zitat aus dem ersten Paulusbrief an die Korinther später im Film: „Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, — то я ничто.“ – „Und wenn ich prophetisch

an sich durchaus helle, erbauliche Seiten offenbaren kann, wie Rublev weiter ausführt: „Разве не простит таким [dem einfachen Volk] Всевышний темноты их? Сам ведь знаешь, не получается что-нибудь или устал, намучился и вдруг с чьим-то взглядом в толпе встретишься, с человеческим, и словно причастился и всё легче сразу“.⁸ ‚Hell‘ und ‚Dunkel‘ treten in solchen Äußerungen in ein dialektisches Verhältnis, wobei es stets um die moralische Beurteilung geht, also um die Frage, ob das wahrhaft Gute letztendlich von den sündhaften Verunreinigungen ‚reingewaschen‘ werden und in seinem vollkommenen Glanz erstrahlen kann.

Die bestehende Spannung manifestiert sich auch auf der visuellen Ebene: Wenn Foma etwa die geschwollene Backe zur Behandlung mit schwarzer Erde anreibt, dann ist das ein sichtbares Zeichen, das an sein Vergehen gemahnt. Bezeichnenderweise beinhaltet es, ähnlich wie bei den Pharisäern, die Unaufrichtigkeit, also das Lügen (Foma belog seinen Meister Rublev, indem er vorgab, ins Andronnikov-Kloster zu gehen, tatsächlich aber in der Imkerei war, wo er offenbar von Bienen gestochen wurde). Die Analogie zwischen Reinheit und Ehrlichkeit wird auch im Dialog von Rublev und Daniil in der Episode „Das Jüngste Gericht“ suggeriert, wo Daniil seinen Kollegen und ehemaligen Schüler beschuldigt, ‚unsauber‘ (нечисто) im Sinne von ‚unehrlich‘, ‚unaufrichtig‘ zu handeln, da jener den angenommenen Auftrag für die Ausmalung der Kathedrale in Vladimir nicht mehr erfüllen will. Rublev geht auf diese Vermischung der Begriffe ein, indem er gereizt antwortet: „Ну, какой есть! Не сумел, видно, чистоту во мне воспитать!“⁹ Dabei ist dem Zuschauer (und vermutlich auch Daniil) klar, dass Rublevs Zögern, mit der Arbeit zu beginnen, gerade von seiner kompromisslosen Ehrlichkeit – sich selbst und den anderen gegenüber – herrührt. Tarkovskij zwingt uns also wieder, das Weiße im vermeintlich Schwarzen zu erkennen, aber nicht um Ambivalenzen zuzulassen, sondern, umgekehrt, um eine Trennung auf höherer Ebene zu vollziehen und das Gute von oberflächlichen ‚Verfärbungen‘ zu befreien.¹⁰ Ein ähnliches Verfahren wird von Rublev selbst angewandt, als er im neuen Palast des Großfürsten eine Ikone mit der Abbildung des Heiligen Georg, des Patrons der Krieger reinigt, und damit die Ehre der russischen Armee wieder ‚freilegt‘, die durch die blutigen Taten der beiden verfeindeten Fürsten befleckt wurde.

reden könnte und alle Geheimnisse wüßte und alle Erkenntnis hätte; wenn ich alle Glaubenskraft besäße und Berge damit versetzen könnte, hätte aber die Liebe nicht, wäre ich nichts“ (1 Kor 13,2).

- 8 „Wird denn solchen Menschen der Allmächtige ihre Unwissenheit nicht verzeihen? Weißt du doch selber: Etwas geht nicht oder du bist müde, abgearbeitet, und plötzlich begegnet dir ein menschlicher Blick in der Menge, und es ist so, als ob du die heilige Kommunion erhalten hättest, und auf einmal ist alles leichter“.
- 9 „So bin ich nun eben! Du hast wohl nicht geschafft, mir die Sauberkeit beizubringen!“
- 10 Vgl. auch die Stelle aus dem Buch ЈЕСАЈА, die der Geist von Feofan Grek in der Episode DER ÜBERFALL zitiert: „Если будут грехи ваши, как багряное, – как снег убелю“ – „Wären eure Sünden auch rot wie Scharlach, sie sollen weiß werden wie Schnee“ (Jes 1,18).

REINIGUNG IN WEISS

Die Idee der Reinigung kulminiert bei Tarkovskij im Bild des Regens, das sich leitmotivisch durch den ganzen Film hindurchzieht: von der ersten Episode DER SKOMOROCH bis zum Epilog. Der Regen ist dabei stets hell ausgeleuchtet, was besonders in den Szenen auffällt, wo er durch einen Türspalt bzw. das Fenster beobachtet wird und in einem Kontrast zum dunkleren Innenraum steht. Auf der Ebene der Handlung ist der Regen in ANDREJ RUBLEV immer mit hoffnungsvollen Ereignissen oder Erscheinungen verbunden: die Wanderung der drei Mönche Richtung Moskau in Erwartung neuer künstlerischer Herausforderungen; die anmutige Gestalt des Skomorochs, der nach der erfolgreichen Darbietung die kühlen Strahlen auf seinem Körper genießt; das Ankommen der Närrin in der Kirche; die glückliche Auffindung des ‚richtigen‘ Lehms für die Herstellung der Glocke.

In Bergmans Film ist der Regen dagegen ein Bestandteil des apokalyptischen Gewitters, das am Ende den Tod fast aller bis dahin noch verbliebenen Charaktere (mit Ausnahme von Mia, Jof und ihrem Kind) ankündigt und vor dem Hintergrund des dunklen Himmels und den vom Sturm bewegten Bäumen kaum in seiner flüssigen Substanz wahrnehmbar ist. Sein zerstörerischer Charakter wird zusätzlich durch den eine Bedrohung suggerierenden Choral auf der Tonspur verdeutlicht. Erst ganz am Ende, als das Gewitter abzieht, lichtet sich die Szenerie auf: Die Reinigung hat stattgefunden, aber um den schrecklichen Preis einer Katastrophe, die zwar apokalyptische Züge trägt, aber keine Verwandlung der Erde im Sinne der Offenbarung mit sich bringt. Der Tod lässt sich im Moment noch von Mia und Jof fernhalten, er ist jedoch nicht in einem Erlösungsakt überwunden worden.

Tarkovskijs Film entwickelt sich dagegen konsequent zu einer Erlösung hin, die sich in großen Kunstwerken insofern verwirklicht, als sie die Begrenzungen der irdischen Existenz aufheben und der Menschheit einen Ausweg in den vom Tod nicht bedrohten Bereich des Transzendenten weisen. Die letzte Einstellung des in Farbe gedrehten Epilogs zeigt vier friedlich grasende Pferde, die vom sich verstärkenden Regen allmählich fast verdeckt werden. Robert Bird deutet dieses Finale als „a benign apocalypse“ (Bird 2004, 80), wobei die vier Pferde an die vier strafenden apokalyptischen Reiter erinnern sollen, die nun verschwunden sind bzw. durch die reinigende Kraft der weißen Regenwand ‚weggespült‘ wurden. Man kann darin also das Bild einer ‚neuen Erde‘ sehen, die die Apokalypse bereits hinter sich hat und in einen Zustand der ewigen Glückseligkeit eingetreten ist.¹¹

11 Vgl.: „Dann sah ich einen neuen Himmel und eine neue Erde; denn der erste Himmel und die erste Erde sind vergangen, auch das Meer ist nicht mehr“ (Offb 21:1); „Er [Gott] wird alle Tränen von ihren Augen abwischen: Der Tod wird nicht mehr sein, keine Trauer, keine Klage,

Auch der Schnee, als eine dem Regen verwandte Wettererscheinung, die eine Art ‚natürliche Invasion‘ von Weiß auf die Erde darstellt, trägt in sich das reinigende Potenzial. Der Schnee kommt aber eher in den Zusammenhängen vor, die die Hoffnung auf eine harte Probe stellen und eine Reinigung erst in ferner Zukunft erahnen lassen. Genauso wie der Schnee Zeit braucht, bis er (wieder) zum Wasser wird, muss die Menschheit sich gedulden, bis alle Verheißungen erfüllt werden, die sich aus der Passion Christi ergeben, deren Vision Tarkovskij in der schneebedeckten Landschaft (re)inszeniert.

In der Episode DER ÜBERFALL ist der Schnee, der durch das zerstörte Gewölbe der Kathedrale in das Innere fällt, ebenfalls als ein visionäres Element zu deuten, denn der Niederschlag folgt auf die Erscheinung des toten Feofan Grek und ereignet sich darüber hinaus offenbar mitten im Sommer. Rublev ist über dieses (vermutlich imaginierte) Vorkommnis sichtbar erschüttert, da dies bedeutet, dass das Gotteshaus entweiht wurde. Allerdings wird dadurch auch vorwegnehmend auf seinen Entschluss hingewiesen, die Sünde des Totschlags durch ein Schweigegelübde zu sühnen und sich somit einer spirituellen Reinigung zu unterziehen, die die bevorstehenden künstlerischen Leistungen erst möglich macht.¹² Dieser Schneefall stellt zugleich die Verbindung zur nächsten Episode, DAS SCHWEIGEN, her, die im tiefsten Winter auf dem verschneiten Hof des Andronnikov-Klosters spielt und Rublev während seiner Bußezeit zeigt. Der Pappelflaum, der in Rublevs Rückblende von Draußen in den Großfürstenpalast hineinfällt, ist als ‚falscher Schnee‘ dagegen ein Hinweis auf die trügerischen Hoffnungen und geheuchelte Reinheit, die die grausamsten Taten der Machthaber – wie die Blendung der Steinmetzen – verschleiern sollen.

DER (UN)BEDECKTE KOPF

Ein weiteres wichtiges Motiv in Bezug auf das spannungsreiche Verhältnis von Schwarz und Weiß in ANDREJ RUBLEV ist der *klobuk*, die charakteristische Kopfbedeckung der russischen Mönche. Im Gegensatz zu anderen Kleidungsstücken, die im Film von Mönchen getragen werden und zum Teil auch in helleren Tönen gehalten sein können, bleibt der Klobuk immer pechschwarz, was ihn zu einem markanten Akzent innerhalb des Frame macht. Dadurch offenbaren die Mönche in ihrem Äußeren eine deutliche Verwandtschaft mit der Personi-

keine Mühsal. Denn was früher war, ist vergangen.“ (Offb 21:4).

12 Das Motiv des Schnees ‚zu falscher Jahreszeit‘ geht bei Tarkovskij aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls auf Bergman zurück, und zwar: auf den Film JUNGFRUKÄLLAN („Die Jungfrauenquelle“) von 1959 (vgl. dazu Tarkovskij 1985, 237–238). Auch in diesem Film ist der plötzliche Schneefall in den Kontext der Schändung einer (Jung)Frau eingebunden, die bei Tarkovskij um den Preis des Lebens des Angreifers abgewendet werden kann, bei Bergman jedoch vollzogen wird und mit dem Tod des Mädchens endet.

fikation des Todes aus *DET SJUNDE INSEGLET*, die sich den Menschen in einen schwarzen Kapuzenmantel verhüllt zeigt. Melvyn Bragg weist darauf hin, dass der Tod bei Bergman nicht nur wie ein Mönch aussieht, sondern dem Ritter in der Kirche tatsächlich die Beichte abnimmt (Bragg 1993, 25). Darüber hinaus scheint er mit den Klerikern durchaus eine Allianz einzugehen, indem er ihnen durch die Seuche das schlagende Argument für die Bekehrung der Ungläubigen liefert und an ihrer Seite zufrieden der Hexenverbrennung beiwohnt. Wenn er sich unerkannt für einen Geistlichen ausgeben will, dann versteckt er sein Gesicht unter der Kapuze. Wenn er aber vor dem Ritter in seiner wahren Identität erscheint, um ihn mitzunehmen, dann öffnet er sein weiß geschminktes Gesicht und zwingt den Todgeweihten (sowie den Zuschauer) zu einer direkten Konfrontation. Dieser Anblick hat etwas Erschreckendes und Befreiendes zugleich, denn der Tod besitzt die Macht, vom irdischen Leiden zu erlösen (ohne freilich dafür die himmlischen Wonnen anzubieten). Vor allem aber steht das Weiß seines Gesichts emblematisch für die Ehrlichkeit, mit der er letztendlich die Menschen behandelt.

Auch die orthodoxen Mönche in *ANDREJ RUBLEV* sind, wie Bergmans Tod, Träger widersprüchlicher Eigenschaften. Doch im Gegensatz zum „gestrengen Herrn“ aus *DET SJUNDE INSEGLET*, der seinen Kapuzenmantel nie vollständig ablegt, können sie einen inneren Kampf austragen, den die Veränderungen in ihrer Kleidung widerspiegeln. So zeigt sich eine der düstersten Gestalten des Films, Kirill, meist komplett in Schwarz gehüllt oder mit einer tief in die Augen gesetzten schwarzen Mütze, was auf die extremen Beschränkungen seiner Weltsicht und schwere Laster, wie Eifersucht oder Neigung zu Wutausbrüchen, hinweist. Wenn er sich jedoch in seiner Zelle durch die Heilige Schrift zu „reinigen“ versucht (die Off-Stimme trägt eine erbauliche Stelle aus dem biblischen Buch *KOHELET* vor) oder nach jahrelangem Herumirren reumütig ins Kloster zurückkehrt, sehen wir ihn ganz ohne Kopfbedeckung, wobei das helle Haar zum Vorschein kommt.

Rublev selbst wird im ersten Teil des Film überwiegend mit unbedecktem blonden Haar dargestellt, insbesondere wenn er sich als hoffnungsvoller, aufgeweckter und idealistischer jünger Künstler präsentiert, vor allem in den Episoden *DER SKOMOROKH* und *DIE PASSION NACH ANDREJ*. Der Umbruch beginnt in der Episode *DAS FEST*, in der er zum ersten Mal mit einer ernststen Versuchung konfrontiert wird und vermutlich der fleischlichen Lust erliegt. Schon am Anfang der Episode, als die Mönche aus seinem Artel eine nächtliche Rast am Fluss vorbereiten, ist Rublev in extremer Unruhe gezeigt, die ihn überempfindlich gegen potenziell gefährliche Reize von Außen macht. Es liegt nahe zu vermuten, dass er von sexuellen Begierden geplagt wird, noch bevor es zur Begegnung mit der verführerischen Heidin kommt. Der schwarze Klobuk, den er dabei trägt und der mit dem hellen Gewand kontrastiert, deutet auf den inneren Zwiespalt hin, der seinen Seelenfrieden stört. Als er sich allerdings in den Wald vertieft, um das heidnische Ritual zu beobachten, und dessen unschuldige Schönheit erkennt,

wird die sexuelle Perspektive auf den nackten Körper vorübergehend durch eine ästhetische verdrängt. Der abgenommene Klobuk drückt die Veränderung in der Befindlichkeit des Protagonisten aus, der in diesem Moment tatsächlich eine Art Reinigung durch die Sublimierung erlebt. Als es jedoch zur unmittelbaren Konfrontation mit der heidnischen Frau kommt, schlägt die Situation erneut um: Die durch sie provozierte körperliche Nähe lässt die sexuellen Triebe wieder in den Vordergrund treten. Der in der Position eines Gekreuzigten gefesselte Rublev kann der Verführung nicht widerstehen. Die Frau setzt ihm selbst den schwarzen Klobuk auf, bevor sie den Mönch leidenschaftlich küsst und ihn somit der Sünde – im christlichen Weltbild eine Metonymie des Todes – preisgibt.

Die Sexualität ist bei Tarkovskij jedoch ein zu komplexes Thema, als dass sie, sogar in einem von den christlichen Motiven dominierten Film, eindeutig im Bereich des Sündhaften verortet werden könnte. Vielmehr hat sie auch das Potenzial zur Erlösung¹³, denn es geht dabei um menschliche Nähe – einen Aspekt, den die geschlechtliche Liebe mit der christlichen Nächstenliebe teilt. So bringt die Szene, die unmittelbar an die Verführung anschließt und vermutlich als poetisches Substitut für den im Off vollzogenen sexuellen Akt zwischen Rublev und der heidnischen Frau fungiert, sowohl die Zeichen des Todes als auch Lebens zusammen: Die nackten Heiden lassen ein schmales, sargähnliches Boot mit einer Puppe, die eine Leiche imitiert, im Fluss treiben, wobei es auf ein weißes Pferd zusteuert, das mit dem vorderen Bein aufgeregt auf das Wasser schlägt.¹⁴ In der sexuellen Vereinigung kommen also das Leben und der Tod einander gefährlich nahe, was auch in der darauffolgenden Filmsequenz, die den sichtbar erschütterten Rublev ohne Klobuk in großer Aufregung im dunklen Wald herumirrend zeigt, suggeriert wird.

Am Morgen darauf ist jedoch der Zauber der ungeahnten Gefühle vorbei und die Konsequenzen des Fehltritts zeichnen sich mit schonungsloser Klarheit ab. Wir sehen nun Rublev, wieder mit dem schwarzen Klobuk auf dem Kopf, seine Kameraden aufsuchen und sogleich eine neue Sünde begehen, die die erstere vertuschen soll: Nach den Gründen seiner langen Abwesenheit gefragt, klagt er über die Undurchdringlichkeit der Wälder, wobei er sich, ähnlich wie Foma in der vorigen Episode, durch die Lüge ‚verunreinigt‘, worauf auch die dunkel hervortre-

13 Vgl. OFFRET, wo das Ende der Welt nur durch den sexuellen Akt zwischen Alexander und Maria verhindert werden kann.

14 Die Färbung der Pferde (hell oder dunkel) scheint grundsätzlich ein signifikantes Zeichen im visuellen System von ANDREJ RUBLEV zu sein. Während schwarze Pferde im allgemeinen für den Tod oder das Unheil stehen (das sich in der Erde wälzende Pferd in der Szene des tödlichen Sturzes von Efim oder das Pferd, das in die verwüstete Kathedrale läuft), kann die Gegenüberstellung des weißen und schwarzen Pferdes auch den verborgenen Antagonismus anzeigen, wie in der Szene der Zusammenkunft des jüngeren Fürsten mit dem tatarischen Anführer. Ein weißes Pferd unter schwarzen ist darüber hinaus ein Hinweis auf Einsamkeit und innere Abspaltung des Reiters.

tenden Kratzer auf seinem Gesicht hinweisen.¹⁵ In der folgenden Szene der Jagd der Soldaten auf die Heiden kontrastiert der schwarze Klobuk Rublevs mit der weißen Haut der Frau, die sich nackt zu retten versucht. Schwarz ist hier nicht nur die Farbe der Sünde, die Rublev auf sich geladen hat, sondern auch der Entfremdung gegenüber der Welt, deren Grausamkeit er nicht versteht und von der er sich nun innerlich abgrenzt. Die Frau befindet sich dagegen in einem ganz anderen Paradigma, das, von der Naivität geprägt, an den paradiesischen Zustand erinnert und noch keine Sünde im christlichen Sinne kennt. Sie kommuniziert mit der Welt, auch angesichts der Bedrohungen, auf eine unmittelbare, offene Weise, die auf Rublev einerseits faszinierend wirkt, ihn aber gleichzeitig abstößt, da er als Künstler nicht den Rückfall in die animalische Natürlichkeit, sondern jene Harmonie anstrebt, die nur durch die höhere spirituelle Erkenntnis zu erreichen ist. So markiert Schwarz jene notwendige Phase der Abgrenzung, die der Erleuchtung und der vollen Entfaltung der künstlerischen Kraft vorausgeht.

In der darauffolgenden Episode, DAS JÜNGSTE GERICHT, sehen wir Rublev durchgehend ohne Kopfbedeckung, was darauf hinweist, dass er sich momentan in einem ganz anderen Seelenzustand befindet, und zwar dem einer maximalen Öffnung und Empfänglichkeit gegenüber der Außenwelt. Auch seine Zweifel, die er in Bezug auf den ikonographischen Kanon und sogar auf die Überlieferung der Heiligen Schrift hat, versucht er den Mitmenschen, allen voran Daniil, auf eine direkte Art mitzuteilen. Insofern er sich von den fremden Einflüssen und den Zwängen der Auftragsarbeit frei macht, gleicht er selbst der weißen Wandoberfläche, die als ein markantes visuelles Zeichen die ganze Episode dominiert und das unbegrenzte Potential der Kunst andeutet. Dass diese Aufgeschlossenheit auch eine extreme Verletzbarkeit bedeutet, offenbart sich in der Rückblende, die einen glücklichen Tag im Großfürstenpalast, voll unschuldiger Zerstreuungen und unbeschwerter Arbeit, zeigt, der dann eine katastrophale Wendung mit der furchterregenden Blendung der Steinmetzen nimmt, was Rublev offenbar nachhaltig traumatisiert.¹⁶ Die weiße Wand in der Kathedrale, die Rublev in seiner Verzweiflung mit der dunklen Farbe beschmiert, veranschaulicht, wie schutzlos ein aufrichtiges, empfindsames Individuum den verunreinigenden Einwirkungen ausgeliefert ist. Doch macht genau diese Haltung ihn für eventuelle Reinigung zugänglich: Am Ende der Episode begibt sich der barköpfige Rublev unter den Regen, der sich weiß durch den Türspalt abzeichnet (und vor allem auf der Tonspur sehr intensiv vernehmbar ist), womit eine Parallele zur ersten Episode

15 Die Parallele zu Fomas Vergehen wird auch durch die erotische Konnotation des Motivs des Honigdiebstahls suggeriert, das auf die IDYLLEN von Theokrit zurückgeht, wo der von Eros gestohlene Honig als Metapher des (verbotenen) sexuellen Genießens fungiert.

16 Rublev ist zwar während des Vorfalles nicht anwesend, er versetzt sich jedoch in die Perspektive von Sergej hinein, der als einziger der Verstümmelung entkommen und sein Augenlicht erhalten kann, zugleich aber ein durch die Bilder des Verbrechens verursachtes ‚visuelles Trauma‘ davonträgt.

hergestellt wird, in der der Skomoroch – ein Inbegriff des selbstentblößenden Künstlers – sich auf eine ähnliche Weise eine Erfrischung gönnt.

In der nächsten Episode, DER ÜBERFALL, sehen wir Rublev, der zusammen mit den anderen Stadtbewohnern den Schutz in der Kathedrale sucht, ebenfalls ohne Kopfbedeckung, was zum Zustand der völligen Ausgeliefertheit an das Grauen der Welt passt, von dem er sich als humanistisch denkender Künstler emotional nicht zu distanzieren vermag. Der Totschlag, dessen Rublev sich schuldig macht, um die Närrin vor der Vergewaltigung zu retten, und von dem vermutlich blutige Spuren auf seinem Gesicht stammen, ist ebenfalls eine Folge dieser Aufgeschlossenheit, die er in der nächsten Episode, DAS SCHWEIGEN, wenn nicht völlig zu überwinden, so doch erheblich einzuschränken versucht. Dies macht eine gewisse innere Distanzierung von der Umwelt und den eigenen Gefühlen nötig, die durch das Schweigegelübde erreicht werden soll. In den Szenen, die den in seinem Schweigen verharrenden und sich von der künstlerischen Arbeit fernhaltenden Rublev zeigen (also in der Episode DAS SCHWEIGEN und in der ersten Hälfte der Episode DIE GLOCKE), ist er im Klobuk zu sehen, der sich markant gegen den Schnee oder den Himmel abzeichnet, besonders wenn der Mönch das Gesicht von der Kamera abwendet.

Als jedoch die Arbeiten an der Herstellung der Glocke, die Rublev aufmerksam und mitfühlend beobachtet, in ein fortgeschrittenes Stadium treten, erscheint er zum ersten Mal nach dem Ablegen des Gelübdes wieder barhäuptig und jetzt sogar glatzköpfig im Bild. Zwar wird er, auf diese Weise ‚bloßgestellt‘, sofort in eine höchst unangenehme und gefährliche Situation verwickelt (der aus dem Gefängnis entlassene Skomoroch erkennt ihn und hält ihn für seinen Denunzianten), aber, im Gegensatz zum immer noch von Eifersucht und Selbsthass geplagten Kirill, hüllt er sich nicht mehr in Schwarz, sondern fasst nun den Mut, der Welt wieder schutzlos zu begegnen. Darin bestärkt ihn offenbar das Verlangen, das Schöne, das er durch die von Boriska geschaffene Glocke repräsentiert sieht, auf eine unmittelbare Weise zu erleben, was keine Distanzierungsstrategien zulässt. Als die Glocke endlich ertönt, ist er tatsächlich kein unbeteiligter Beobachter mehr: Er schließt den weinenden Boriska in seine Arme in einer Einstellung, die als eine Reminiszenz an die Pietà interpretiert werden kann (vgl. Skakov 2012, 68), noch mehr aber an den Gnadenstuhl (eine Darstellung des Gottvaters mit Jesus auf dem Schoß) erinnert.

Seine geistige Wiedergeburt besiegelt Rublev dadurch, dass er die ersten Worte seit Jahren spricht und sich nun wieder in den Dienst der Menschheit stellt. Dieser Dienst geht jedoch, wie Tarkovskij uns mit der grandiosen Schau von Rublevs Gemälden im farbigen Epilog suggeriert, weit über das vom ikonographischen Kanon Geforderte hinaus. Vielmehr muss der Künstler, um die Leistungen zu vollbringen, die ein Erlösungspotenzial haben, sich über das normative Denken des Kanons hinwegsetzen. Deswegen ist die ‚ordentliche‘ Mönchskleidung, die die Idee der Entsagung (sowohl den eigenen Begierden als auch den Möglichkei-

ten der Entwicklung gegenüber) in sich trägt und somit eine enge Verwandtschaft mit dem Gewand des Todes aus Bergmans Film aufweist, an dieser Stelle nicht mehr angebracht. Das Verschwinden des schwarzen Klobuks im Finale weist auf den Triumph über den Tod hin, den Rublev bald mit seiner Kunst erlangen wird.

DIE ERINNERTE MILCH

Den markantesten ästhetischen Bezug auf Bergman innerhalb von Tarkovskijs Film stellt das Motiv der Milch dar, das ebenfalls im Rahmen der Schwarz-Weiß-Problematik zu betrachten ist. In *DET SJUNDE INSEGLET* kommt die Milch in der Szene des friedlichen Ausruhens im Freien vor, in der der Ritter und sein Knappe mit dem von ihm geretteten schweigsamen Mädchen einerseits und die Familie von Mia und Jof andererseits zum ersten Mal zusammenkommen. Das ist wohl der versöhnlichste und heiterste Moment im ganzen Film, der einen prägnanten Kontrapunkt zur ansonsten vorherrschenden Stimmung der Verunsicherung und Bedrohung bildet. Mia bietet dem Ritter herzlich die bescheidene Mahlzeit an, die aus frisch gepflückten Erdbeeren¹⁷ und ebenfalls frisch gemolkener Milch besteht. Der Ritter, der sichtbare Mühe hat, seine Sorgen auch nur für diesen ruhigen Augenblick abzulegen, ist nichtsdestotrotz von der Atmosphäre dieser Zusammenkunft gerührt, was er durch die folgenden Worte ausdrückt:

An diese Stunde werde ich mich erinnern, an die Stille, die Dämmerung, die Schale mit den Erdbeeren, die Schale mit der Milch und an eure Gesichter im Dämmerlicht. An den schlafenden Michael und an Jof mit seinem Saitenspiel. Ich werde versuchen, mich zu erinnern, worüber wir gesprochen haben. Ich werde diese Erinnerung ebenso vorsichtig in den Händen halten wie eine Schale, die bis zum Rande voll frischgemolkener Milch ist. Die soll mir ein Zeichen und eine große Entschädigung sein. (Bergman 1963, 49)

Die Milch wird also zum Vehikel der (idealisierten) Erinnerung erhoben, das jederzeit in Gang gesetzt werden und die Mühen des Daseins abmildern kann, was jedoch im Laufe des Films nie passiert, denn der Ritter hat nur noch bis zum Morgengrauen zu leben und die Konfrontation mit dem herannahenden Tod erfordert so viel Konzentration, dass keine Zeit für idyllische Träumereien bleibt. Tarkovskij hingegen nimmt Bergmans Ritter beim Wort und entlehnt die von ihm vorgestellte Gedächtnisstütze für seinen Film, um die Möglichkeiten und Grenzen einer regenerierenden Erinnerung zu erkunden.

17 Zur Symbolik von wilden Erdbeeren bei Bergman siehe z. B. Steene 1972, 95 und Cowie 1972, 101.

In der Episode *DAS JÜNGSTE GERICHT* wird die ausgedehnte Rückblende, in der sich Rublev an einen scheinbar sorglosen Tag im Großfürstenpalast erinnert, auf visueller Ebene durch die weiße Wandfläche in der Kathedrale eingeführt, der sich der Künstler, verzweifelt über sein Unvermögen, richtige Bilder zu finden, zuwendet. Innerhalb der Rückblende wird das ‚unfertige‘, ‚rohe‘ Weiß der Kathedrale durch das ‚vollkommene‘, mit kunstvollen Schnitzereien verzierte Weiß der Palastwände ersetzt, das, in Rublevs eigenen Worten, Schönheit und Leichtigkeit besitzt. Er spielt mit der kleinen Fürstentochter, die ihn übermütig mit Milch bespritzt, wobei sich die Milchtropfen auf seiner Kleidung in der Rückblende mit den Tropfen der weißen Farbe in der Handlungsgegenwart reimen. Die Milch funktioniert hier offenbar als ein Zeichen, das, ähnlich wie bei Bergman, an eine idyllische Zusammenkunft erinnert, die um so erfüllender wirkt, als sie die Vertreter unterschiedlicher Stände und Altersgruppen (den Fürsten und die Künstler, die erwachsenen Männer und die kleinen Kinder) scheinbar problemlos miteinander vereint. An dieses emotional hoch aufgeladene Zeichen klammert sich vermutlich Rublevs Gedächtnis, als er sich, um der Trostlosigkeit der gegenwärtigen Situation zu entkommen, nach einer glücklichen Erinnerung sehnt. Somit wird die von Bergman vorgegebene Formel einer ‚Entschädigung‘ für die unbefriedigende Gegenwart durch das ehemals erlebte Glück angewandt und auf die Probe gestellt.

Das Ergebnis ist höchst ambivalent, denn der Übergang zwischen der glücklichen Erinnerung des einen und der Horrorvision des anderen ist, wie Tarkovskij in dieser Rückblende deutlich macht, buchstäblich fließend. Und was hier fließt, ist bezeichnenderweise wieder die Milch, die die Steinmetzen, die ihre Arbeit beim Großfürsten abgeschlossen haben, für die Wanderung nach Vladimir mitnehmen. Als sie auf dem Weg von den großfürstlichen Schergen brutal überfallen und geblendet – also zur ewigen Dunkelheit verdammt – werden, sehen wir die Milch aus einer Flasche ins Wasser auslaufen, wobei sich das Wasser langsam weiß färbt. Diese Einstellung beendet die Rückblende. Das nächste Bild zeigt wieder die weiße Wand der Kathedrale, die von Rublev mit der dunklen Farbe beworfen wird, die auch ein Verweis auf das Blut ist, das nach der Blendung aus den Augen eines der Steinmetzen herausströmt. Das (Rück)Besinnen auf das einfache irdische Glück, das bei Bergman die einzige – freilich vorübergehende – Alternative zur Hingabe an den Tod ist, hat also nicht funktioniert, was Tarkovskij Skepsis gegenüber allen nichttranszendenten Modellen der Erlösung offenbart. Jedes, auch das heiterste menschliche Erlebnis kann durch die Ahnung der Qualen, die in diesem Moment die anderen erleiden, ‚besudelt‘ bzw. durchgestrichen werden.

Etwas anders verhält es sich mit Visionen, die aus einer Art kollektivem Erinnerungsreservoir schöpfen und auf die Bilder zugreifen können, die überindividuelle Relevanz besitzen. In der 205-minütigen Version des Films folgt in der Episode *DIE PASSION NACH ANDREJ* auf die Einstellung, in der Foma im Wald

einen toten weißen Vogel findet, eine aus der Vogelperspektive aufgenommene Sequenz, die die durch Fomas Einfühlungsvermögen rekonstruierte Erinnerung des Vogels oder des im Prolog nach seinem kurzen Ballonflug gestürzten Efim veranschaulichen könnte. Diese Vision, die mit einem hell ausgeleuchteten Flachlandpanorama endet, wird durch das Bild Fomas, der die weiße Farbe aus den Pinseln im Fluss auswäscht, abgelöst, wobei Fomas Kleidung, die bei der Auffindung des toten Vogels beinahe schwarz wirkte, jetzt viel heller erscheint.

Die Vogelflugvision erklärt sich in ihrer Gestaltung und Funktion nur aus der Verbindung mit einer anderen Vision, die einige Minuten später aus dem Gespräch zwischen Rublev und Feofan entsteht und auch als Evokation einer kollektiven Erinnerung an das traumatische Ereignis der (Heils)Geschichte verstanden werden kann. Diese Vision, die sich auf die Evangelien bezieht, wird ebenfalls mit einem weißen Objekt, und zwar einem Tuch, das im Flusswasser schwimmt, eingeleitet. Der Fluss ist eine Verbindung zur Handlungsgegenwart, doch schon in den nächsten Einstellungen wird es klar, dass der Ort und die Zeit andere sind: Wir befinden uns in einer Winterlandschaft und beobachten ‚den russischen Jesus‘ auf seinem Kreuzweg. Als wir dann wieder in die Gegenwart zurückkehren, werden wir mit dem in höchster Aufmerksamkeit erstarrten Blick von Foma konfrontiert, dessen Hände, wie im Traum, die weiß verfärbten Pinsel reiben und ins Wasser tauchen. Die sich über die Wasseroberfläche verbreitende Farbwolke nimmt einerseits das Motiv der Milch, das erst in der Episode DAS JÜNGSTE GERICHT vorkommt, vorweg und schafft andererseits in der Unfestigkeit ihrer Form eine Verbindung zu anderen (leblosen) weißen Gegenständen, die am Übergang von der Realität zur Vision stehen, wie der tote Vogel, dessen Körper durch keine Muskelspannung mehr zusammengehalten wird, oder das vom Flusswasser getriebene und gewendete Tuch. Das Weiß – mehr im Sinne einer in Auflösung begriffenen Substanz als eines konkreten Objekts genommen – scheint jedenfalls wie eine Antriebskraft zu funktionieren, die die Gedanken der Figuren von der Gegenwart abschweifen lässt.¹⁸ Der Unterschied zwischen einer individuellen Erinnerung und einer Vision, die sich den Zugang zum kollektiven Gedächtnis verschafft, ist dabei gravierend. Im ersteren Fall werden Isolation und Verzweiflung des Protagonisten nur noch weiter verstärkt, während er im zweiten Fall eine Erleichterung verspürt, die aus der Einsicht in die eigene Teilhabe am allumfassenden spirituellen Kreislauf der Welt resultiert.

Eine ins Allgemeine weisende Vision kann aber auch Elemente einer privaten Erinnerung enthalten, wie in der Episode DIE GLOCKE, als Rublev, von Boriskas aufopfernder Haltung zutiefst berührt, eine Szene imaginiert, die chronologisch

18 In der Episode DER ÜBERFALL erscheint eine weiße Wolke im Flusswasser, in das der von einem Pfeil tödlich getroffene Foma hineinfällt, was die grenzüberschreitende Funktion der milchähnlichen Substanz verdeutlicht, wobei es hier offenbar um die Grenze zwischen Dies- und Jenseits geht.

zur ersten Episode mit drei Mönchen auf dem Weg nach Moskau gehört. Diese Erinnerung wird durch den Nebel eröffnet, der sich wie ein weißer Schleier über das Bild legt und die Funktion von Bergmans Milch erfüllt, die die Spuren der Vergangenheit für die Gegenwart retten soll. Doch fixiert diese „Milch“ hier nicht primär das individuelle Glückserlebnis, sie fungiert vielmehr als ein Medium, das das Erinnerte verformt und somit das Private mit dem Allgemeinen versöhnt: Die Vision endet damit, dass zwei Männer den schlafenden Boriska an den sich unter dem Baum vor dem Regen versteckenden Mönchen vorbeitragen, was die Beziehung zwischen der Vergangenheit und Gegenwart herstellt und darüber hinaus verschiedene Künstlerschicksale (von Rublev selbst, von Boriska sowie vom Skomoroch, der in der ersten Episode von zwei Soldaten aus der Hütte geschleppt und ohnmächtig auf das Pferd geworfen wird) miteinander verbindet. Nur auf diese Weise kann die Erinnerung, die Bergmans Ritter für die Zukunft aufbewahren will, ‚ein Zeichen und eine große Entschädigung‘ werden.

DIE ‚UNMÖGLICHE‘ FARBE

Als Bergman 1957 *DET SJUNDE INSEGLET* gedreht hat, war die Wahl des schwarz-weißen Filmmaterials noch eine naheliegende Lösung. Im Laufe der 1960er Jahre setzte sich der Farbfilm jedoch immer mehr durch, so dass der Rückgriff auf das Schwarz-weiß zunehmend eine zusätzliche ästhetische Überlegung erforderte und eine Abgrenzung gegenüber der farbigen Alternative miteinschloss. Gerade der farbige Epilog von *ANDREJ RUBLEV* zeigt, dass die Farbe eigentlich von Anfang an schon da war, und zwar als eine Möglichkeit, die, in der Textur des Films bereits angelegt, nur noch auf ihre Realisierung wartete.

Der späte Eintritt der farbigen Gestaltung in Tarkovskijs Film markiert das Überschreiten jener Grenze, die jenseits der von Bergman entworfenen, sich aus dem Zusammenspiel von Licht und Schatten erschließenden Welt liegt. In dieser Welt, in der das sinnliche Erleben – sei es aus ästhetischen oder technischen Gründen – reduziert ist, kann man sich nach einer höheren Instanz nur sehnen und ihre vermeintliche Abwesenheit beklagen, wie es der Ritter Mia gegenüber ausdrückt: „Der Glaube ist ein schweres Leiden, weißt du das? Es ist, als liebe man jemanden, der draußen im Dunkel ist, sich aber niemals zeigt, so sehr man auch rufen mag“ (Bergman 1963, 48–49). Was Bergmans Protagonisten fehlt, ist offenbar ein Organ, das die göttliche Präsenz wahrnimmt.

Die Idee der Ungreifbarkeit Gottes ist das, was Tarkovskij aus Bergmans Film übernimmt, zugleich aber auch zum Ausgangspunkt für die weitere Spurensuche macht, die nun gerade aus dem Unmöglichen neue Möglichkeiten schöpfen soll. Gott, darin stimmt Tarkovskij mit Bergman überein, ist sowohl der Vernunft als auch der normalen sinnlichen Wahrnehmung des Menschen unzugänglich. Um so wichtiger erscheint es ihm, die Grenzen dieser Wahrnehmung zu hinterfragen

und auf ihre potenzielle Erweiterung durch die Kunst zu verweisen. Denn die Kunst, wie sie in ANDREJ RUBLEV thematisiert wird, ist ständig damit befasst, neue Sichtweisen auf die Realität zu kreieren, die in besonders glücklichen Fällen einen Durchbruch zum Transzendenten ermöglichen. Die Inspiration ist dabei genauso wichtig wie der souveräne Umgang mit den technischen Möglichkeiten des Mediums und die Bereitschaft, an ihrer Weiterentwicklung mitzuwirken. So gibt sich Boriska bei der Herstellung der Glocke nicht damit zufrieden, allein auf die Erfahrung und routinierte Kenntnisse der älteren Gießer zu vertrauen. Stattdessen sucht er nach eigenen Strategien der Lehmgewinnung und setzt sich über die gewohnten Verfahren hinweg, wenn sein Ziel dies erfordert.

Auch Rublev ist ein Künstler, der sich gegen die kanonische Malweise wendet, indem er unter anderem ein neues Verhältnis zur Farbgebung entwickelt. Der eifersüchtige, aber auch von Rublevs Talent beeindruckte Kirill betont im Gespräch mit Feofan Grek Andrejs besondere Meisterschaft im Auftragen von Farben, also gerade darin, was dem schwarz-weißen Film offenbar fehlt. Dieser koloristischen Sensibilität, die zukunftsweisend ist und eine Verbindung zwischen Rublev und den Malern der europäischen Renaissance impliziert, stellt Kirill jedoch die byzantinische Tradition der Ikonenmalerei gegenüber, die in ihrer Wirkung nicht auf die farblichen Nuancen angewiesen ist, das heißt im Grunde ‚schwarz-weiß‘ bleibt.¹⁹ Die ehrfurchtvolle Angst, die sie dem Betrachter zur Kirills Befriedigung einflößen, ergibt sich vor allem aus den dramatischen Schattierungen und kantigen Umrissen, was im Film eindrucksvoll durch die Großaufnahme einer Ikone in Feofans Werkstatt veranschaulicht wird. Diese Ikone stellt das Antlitz Gottes dar, das starr und gleichgültig wirkt, womit auch der Bezug zur mittelalterlichen Kunst, wie sie in *DET SJUNDE INSEGLET* vorkommt, hergestellt ist: Der hölzerne Jesus, zu dem der Ritter vergeblich in der Kirche betet und der dann später von der Prozession der Flagellanten herumgetragen wird, sowie die Wandmalereien, die Gottesplagen schildern, – dies alles bleibt auch ohne Farbe verständlich, da dieser Kunst ein auf den strengen Polaritäten beruhendes Weltbild zugrunde liegt.

Rublevs Malereien leben dagegen von der farblichen Gestaltung und sind daher dem auf das schwarz-weiße reduzierten Sehen versperrt. Der Zuschauer muss sich also bis zum Ende des Films gedulden, bevor sie ihre volle Wirkung entfalten. Dabei geht es um viel mehr als um eine einfache Umstellung von Schwarz-weiß auf Farbe: Die neue Kunst, die bis an die Grenzen ihrer Möglichkeiten geht, braucht auch eine neu ausgerichtete Wahrnehmung, die Rublevs Zeitgenossen, obwohl sie seine Werke innerhalb der Filmhandlung natürlich in Farbe erleben, noch fehlt. Besonders bedeutsam ist in dieser Hinsicht die Episode *DER ÜBERFALL*, die die Verwüstung der Stadt Vladimir und ihrer Kathedrale zeigt, die von

19 Kirill lobt Feofans Malerei, indem er sie, im Gegensatz zu Rublevs Kunst, wie folgt charakterisiert: „Простота без пестроты“.

Rublev gerade frisch bemalt wurde. Die Kamera erlaubt uns einen flüchtigen Blick auf seine Malereien, die, von den Eindringlingen kaum bemerkt, zum Hintergrund von barbarischen Handlungen werden. Sie sind also noch nicht imstande, zur menschlichen Vervollkommnung beizutragen, wie es sowohl Tarkovskij als auch seinem Protagonisten vorschwebt, welcher sich nach diesem Erlebnis von der Malerei abwendet.

Damit die Kunst ihr Versprechen einlöst, muss nicht nur der Künstler selbst, sondern auch der Betrachter einen Reifungsprozess durchlaufen und sein Auge sowie seinen Geist schulen. Erst dann ist er für eine neue Erkenntnisstufe bereit, die ihn die Gottesnähe erfahren lässt und eine Ahnung von der (post)apokalyptischen Verwandlung der Erde vermittelt. In diesem Sinne ist auch Tarkovskijs Entscheidung zum späten Einsatz der Farbe zu verstehen, der den Zuschauer aus der schwarzweißen Filmrealität hinausführt und ihn quasi zum ‚unmöglichen‘ Sehen ermächtigt, das sich, wie eine Erleuchtung, aus der Filmsichtung ergeben soll. Die Farbigkeit als solche, die zunächst durch extreme Fragmentierung der Gemälde, von der figürlichen Darstellung fast abgelöst, in den Vordergrund tritt, fungiert als ein Zeichen für die Möglichkeiten einer radikalen Umstellung der Wahrnehmung, die den transzendenten Durchbruch erst ermöglicht und die bei Bergman ausbleibt.

Der Übergang zum farbigen Epilog erfolgt bemerkenswerterweise durch die Großaufnahme des verkohlten Holzscheits zu Füßen des weinenden Boriska. Die Farbe entfaltet sich also aus der maximalen Konzentration des Schwarzen, genauso wie sie sich in der letzten Einstellung im Weißen des Regens wieder verliert. Auf diese Weise werden Schwarz und Weiß, deren Gegenüberstellung die Bildgestaltung sowohl in *DET SJUNDE INSEGLET* als auch in *ANDREJ RUBLEV* bestimmt, radikal voneinander getrennt. Mit seinem letzten Zug bzw. Bild lässt Tarkovskij das Weiß siegen, denn das Schwarz, von der Farbe verdrängt, kehrt als ein gleichwertiges Element nicht mehr ins Bild zurück.²⁰

20 Nach der letzten Einstellung wird zwar noch *Конец фильма* Weiß auf Schwarz eingeblendet, doch gehört die Einblendung, meiner Ansicht nach, nicht mehr zum ästhetischen Programm des Films. ‚Ende des Films‘ bedeutet hier buchstäblich, dass wir den Rahmen des Films bereits verlassen haben.

FILMOGRAPHIE

- DET SJUNDE INSEGLET („Das Siebente Siegel“). Schweden, 1957. Regie: Ingmar Bergman.
JUNGFRUKÄLLAN („Die Jungfrauenquelle“). Schweden, 1959. Regie: Ingmar Bergman.

BIBLIOGRAPHIE

- Bergman (1960), Ingmar: *The Seventh Seal*. A Film by Ingmar Bergman. Second print. – New York: Simon and Schuster.
Bergman (1963), Ingmar: *Das Siebente Siegel*. Drehbuch. – Hamburg: Marion von Schröder Verlag. (=Cinemathek 7)
Bergman (1988), Ingmar: *The Magic Lantern*. An Autobiography. – New York: Penguin Books.
Bird (2004), Robert: *Andrei Rublev*. – London: BFI publishing. (= BFI Film Classics)
Bragg (1993), Melvyn: *The Seventh Seal*. – London: BFI publishing. (= BFI Film Classics)
Cowie (1972), Peter: „Ingmar Bergman: The Middle Period“, in: Steene, Birgitta (Hg.): *Focus on the Seventh Seal*. – Englewood Cliffs (NJ): Prentice Hall Trade, p. 100–109.
Dalle Vacche (1996), Angela: *How Art is Used in Film*. – London: Athlone.
Orr (2014), John: *The Demons of Modernity*. Ingmar Bergman and European Cinema. – New York: Berghahn.
Sarris (1972), Andrew: „The Seventh Seal“, in: Steene, Birgitta (Hg.): *Focus on the Seventh Seal*. – Englewood Cliffs (NJ): Prentice Hall Trade, pp. 81–91.
Skakov (2012), Nariman: *The Cinema of Tarkovsky*. Labyrinths of Space and Time. – London: I. B. Tauris.
Steene (1972), Birgitta: „The Seventh Seal: An Existential Vision“, in: Steene, Birgitta (Hg.): *Focus on the Seventh Seal*. – Englewood Cliffs (NJ): Prentice Hall Trade, pp. 92–99.
Tarkowski (1986), Andrei: *Die versiegelte Zeit*. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films. 2. Neuauflage. – Berlin: Ullstein.
Tarkovskij (1989), Andrej: „Slovo ob Apokalipsise“, in: *Iskusstvo kino*, Nr. 2, S. 95–100.

Vladimir Paperny

Andrej Tarkovskij and Andrej Končalovskij

Lives, Films, Culture

In 1957, a 24-year old architect-turned-poet Andrej Voznesenskij published a poem POŽAR V ARCHITEKTURNOM INSTITUTE („Fire in the Architectural Institute“). Two stanzas from this poem express the prevailing mood of that period. The first one could be seen as a poetic interpretation of Nikita Chruščev’s 1954 speech¹ denouncing excessive ornamentation of Stalinist architecture:

Прощай, архитектура!
Пылайте широко,
коровники в амурах,
райклубы в рококо!

The last stanza is even more telling:

Все выгорело начисто.
Милиции полно.
Все – кончено!
Все – начато!
Айда в кино!²

-
- 1 At the „All-Union Conference of Builders, Architects and Workers of the Industry of Building Materials, Building and Road Engineering, Design and Research Organizations“, 30 November 1954.
 - 2 „Farewell my architecture! / Let flames engulf all those / cowsheds with painted cupids, / ro-coco workers’ clubs! [...] All burned into the ground. / Militiamen abound. / All finished! All started! / Let’s go to the movies!“ (All translations are mine unless indicated otherwise – V. P.)

This is, perhaps, the most concise manifestation of feelings of liberation, renewal and rebirth shared by creative young people of the *thaw* generation. The last word of the poem, *movies*, is not accidental either. For a few years, during the *thaw*, filmmaking seemed to have a leading role in dismantling Stalinist aesthetics.

Four years later, a 29-year old doctor-turned-writer Vasilij Aksenov published a short novel *ZVĚZDNYJ BILET* („Ticket to the Stars“). The hero, a ne'er-do-well teenager, discovered sudden liberating excitement in demolition work:

Может быть, вот оно – бить ломом в старые стены? В те стены, в которых нет никакого смысла? Бить, бить и вставать над их прахом?³
(Aksenov 2014, 411)

A year earlier, in 1960, a 28-year old artist-turned-filmmaker Andrej Tarkovskij made a short film *КАТОК I СКРИПКА* („The Steamroller and the Violin“) where *hitting old walls* was shown in full color and blasting sound. This time the walls were hit with a demolition ball rather than a crowbar.

Obviously, there were quite a few creative young people of the *thaw* era eager to help *melting* of the Stalinist culture with fire, crowbars and demolition balls. To understand creative and intellectual development of the two directors we have to look at what was happening in the Soviet Union after Stalin's death.

CHRONOLOGY OF THE *THAW*

Stalin died on March 5, 1953,⁴ and dramatic changes started to occur almost immediately. The infamous fabricated *Doctors' plot*⁵ collapsed, torturous interrogations stopped, doctors were acquitted and released. At the same time, prisoners started returning from the GULag. Some labor camps were closed.

Eleven days after the announcement of Stalin's death, Georgij Malenkov, Stalin's *heir apparent*, already was making overtures to the West: „At the present time there is no disputed or unresolved question that cannot be resolved by peaceful means, on the basis of mutual agreement [...] States interested in preserving peace may be assured, both now and in the future, of the firm peaceful policy of the Soviet Union“ (Malenkov 1953). The US State Department was suspicious:

-
- 3 „Maybe that's it – hit old walls with a crowbar? Those walls, which make no sense? Hit, hit and rise over their ashes?“
 - 4 The official date of Stalin's death. The actual date is unknown, he most likely died a few days earlier.
 - 5 A group of prominent Moscow (mostly Jewish) doctors was accused of conspiring to assassinate Soviet leaders.

The purpose for such campaign is painfully obvious: by this method the Communists hope to crack the wall of resistance which the West has been constructing, and to bring about an eventual slowing-down of the armaments program of the Free World. (Osgood 2006, 62)

The year Stalin died, Dwight D. Eisenhower became president, replacing Harry S. Truman who, a few weeks before his departure, announced that the United States had developed a hydrogen bomb. Eisenhower's emphasis was on psychology rather than on military power alone. „Psychological warfare“, he said during his election campaign, „is the struggle for the minds and wills of men“ (Osgood 2006, 64). The most important weapon of the Cold War became culture, and one of the most powerful warrior to wield this weapon became the United States Information Agency (USIA), created in 1953 and secretly financed by the CIA. Creation of this agency and shifting of the Cold War into the realm of culture directly affected lives of both Andrejs.

In 1962, the German film magazine *FILMKRITIK*, speaking about Tarkovskij's *IVANOVO DETSTVO* („Ivan's Childhood“), was at a loss to understand „why would USSR send a debut film to Venice, especially so groundbreaking“, while local distribution was so limited. The possible answer is that during the Cold War, the leadership of the Soviet Union considered getting *Leone d'Oro* in Venice or *Palme d'Or* in Cannes as trophies for cultural victories over the West.

Meanwhile, the carefully constructed Stalinist system of control continued to disintegrate. In November 1953, marriages between Soviet citizens and foreigners, banned since 1947, were permitted again. In May 1954, Il'ja Ėrenburg's short novel *ОТТЕПЕЛ'* („The Thaw“) was published – the title eventually giving name to the whole era. In November 1955, abortions, criminalized since 1936, became free and legal. In 1956, the French singer and actor Yves Montand toured the USSR singing to overwhelmed crowds, while Muscovites formed several-blocks-long lines to Pablo Picasso's exhibition. The same year Nikita Chruščev shook the world by denouncing Stalin's crimes at the 20th party Congress. „Only after the 20th Congress,“ Tarkovskij would say later, „filmmakers were able to free themselves and to release their locked up energies“ (Tarkovskij 2006, 4).

In 1956, Marlen Chuciev's *VESNA NA ZAREČNOJ ULICE* („Spring on Zarečnaja Street“) was released, one of the first films of the *thaw*. The popular song from this film was about the hero's „love for his street“ rather than for his fatherland – a seemingly minor detail showing a more human scale compared to the Stalin era. It was also, perhaps, the first Soviet film with a love scene shot in bed – between a married couple, of course, and with only faces visible. This same year, Tarkovskij with his friend (and later brother-in-law) Aleksandr Gordon made a short student film *УБИЙЦЫ* („The Killers“) based on Hemingway's stories, partly imitating the American Western's style. Years later, Tarkovskij will be talking about Hollywood and American movies with disdain.

In 1956, the French director Albert Lamorisse received *Palme d'Or* in Cannes for his short film about a boy – LE BALLON ROUGE. This event generated an international avalanche of short films about boys⁶, including Andrej Tarkovskij's KATOK I SKRIPKA („The Steamroller and the Violin“, 1960), Georgij Danelija and Igor' Talankin's SEREŽA (1960), Andrej Končalovskij's MALČIK I GOLUB' („The Boy and the Dove“, 1961), Michail Kalik's ČELOVEK IDĚT ZA SOLNCEM („The Man Who Follows the Sun“, 1961) and many others.

In July 1957, the 6th World Festival of Youth and Students opened in Moscow. Just a few years earlier, any unauthorized contact with a foreigner could result in arrest, imprisonment and, possibly, death. This time, the streets of Moscow were flooded with millions of people from all over the world, all kinds of unauthorized contacts flourished, resulting, among other things, in quite a few newly-permitted interstate marriages. In October, the first *Sputnik* was launched.

The same year, Michail Kalatozov's LETJAT ŽURAVLI („Cranes are Flying“, 1957) received *Palme d'Or* in Cannes – something neither Tarkovskij nor Končalovskij nor any other Russian director ever achieved afterwards. In no small part the award was due to Sergej Urusevskij's innovative camera work. His famous shot of rotating tree tops was subsequently copied by many DPs including Vadim Jusov in Tarkovskij's IVANOVO DETSTVO („Ivan's Childhood“, 1962).

In 1958, a young American pianist Van Cliburn unexpectedly (and against the wishes of the Central Committee of the party) won the the Čajkovskij Competition in Moscow. In that year, Andrej Tarkovskij & Aleksandr Gordon made their second student film SEGODNJA UVOL'NENIJA NE BUDET („There Will Be No Leave Today“, 1958), possibly influenced by Henri-Georges Clouzot's LE SALAIRE DE LA PEUR (1953 – awards in Berlin, London and Cannes) with Yves Montand in the lead role. Both films' plots deal with *playing with death*.

On September 10, 1958, Chruščev and Eisenhower signed an agreement for the national exhibitions exchange to open 10 months later.

On July 24, 1959, the USIA-produced and the CIA-financed, American National Exhibition opened in Moscow producing a stir. American Abstract Expressionism, the CIA weapon of choice, tested in many previous international exhibitions, was almost universally hated by the Soviet public, just as it was in the US. The exception was a group young Soviet artists who saw in this artistic movement new possibilities for themselves, and soon the „Underground Soviet Art“ was born.

Soviet film students from the VGIK (Cinema Institute in Moscow) had access to pirated black-and-white copies of major foreign films, so for them the Ameri-

6 Film critic Maya Turovskaya made a similar observation: „It's quite possible that the child-based plot of Tarkovskij's film was somehow related to filmmakers' universal infatuation with Albert Lamorisse' *The Red Ball* in these years. The same motive will appear in Končalovskij's *The Boy and the Dove*“ (Turovskaja 1991, 29).

can exhibition did present any revelations. The revolutionary seven-screen film show by Charles and Ray Eames *GLIMPSES OF THE USA* did not have any noticeable influence on the work of Tarkovskij and Končalovskij, as it did on other artists and filmmakers (such as Jurij Nolev-Sobolev and Aleksandr Šejn).

On April 12, 1961, Gagarin left the Earth to travel into space. On June 16, dancer Rudol'f Nuriev defected to the West. That same year, Stalin's body was removed from Lenin's Mausoleum, cremated and buried in the Kremlin wall.

In 1962, Tarkovskij's *IVANOVO DETSTVO* („Ivan's Childhood“) won the *Leone d'Oro* in Venice and the *Golden Gate Award* in San Francisco. Končalovskij co-authored the screenplay but did not get credits.⁷ In November, another Ivan, *Ivan Denisovič* (the protagonist of a story of one day of a peasant in a GULag) which brought its author, Aleksandr Solženicyn, the Nobel Prize in Literature in 1970, dealt Stalinism a much harder blow than any of the previous *thaw* creations. Chruščev, who personally authorized publication of Solženicyn's short novel, soon started backpedaling. In December, Chruščev denounced the exhibition of Soviet unofficial art, in almost the same terms as *Entartete Kunst* (*Degenerate Art*) was denounced by the Nazis in 1933. Chruščev was calling the artists who strayed from the party line *homosexuals*. Considering that homosexual behavior was criminalized in the USSR from 1933 to 1993, that was a serious accusation.

The *thaw* started to move, to use Lenin's expression, one step forward and two steps backward. In 1963, Chruščev continued his attack on creative people whose art did not conform to the Soviet ideology. Among the victims were filmmaker Marlen Chuciev and poet Andrej Voznesenskij. Meanwhile, Fellini's 8 ½ received the First Prize at the Moscow Film Festival and Larisa Šepit'ko's *ZNOJ* („Heat“, 1963) was shot in Kirgizija where, two years later, Končalovskij would shoot his first film *PERVYJ UČITEL'* („The First Teacher“, 1965). Also in 1965, Sergej Paradžanov, an Armenian from Tbilisi, would shoot his *TENI ZABYTYCH PREDKOV* („Shadows of the Forgotten Ancestors“, 1965) in Ukraine. Periphery was becoming the place where creative experiments were possible.

In 1965, in the same mode of *one-step-forward-two-steps-backward*, Michail Romm's *OBYKNOVENNYJ FAŠIZM* („Ordinary Fascism“, 1965)⁸ documentary the Nazi film propaganda was released. Soviet intellectuals, trained in reading between the lines, saw the film as an allusion to the Stalinist epoch. At the same time, the Sinjavskij-Daniël' affair resulted in imprisonment of both writers who risked publishing their literary works in the West.

In 1966, *ANDREJ RUBLEV*, Tarkovskij's first fully mature work, with the script co-authored by Končalovskij (this time with credits) was finished.⁹ This same

7 „*Ivan's Childhood* Andrei and I wrote in two and a half weeks. I participated as a full-fledged co-author, but was not credited“ (Končalovskij, 2014, 122).

8 Also known as *Triumph Over Violence*. Screenplay by Maya Turovskaya and Yuri Khanyutin.

9 A real premiere of the restored film took place only in 1987.

year Susan Sontag published her famous book *Against Interpretation*. „Interpretation,“ she argued, „had become the intellect’s revenge upon art“. If Tarkovskij had access to this book, he would wholeheartedly agree.

THE TWO FAMILIES

Both Andrejs were sons of poets, both studied music before turning to filmmaking, both were students of Michail Romm at VGIK, both listed the same names as sources of inspiration: Bergman, Bresson, Buñuel, Dovženko, Fellini, Kurosawa.¹⁰

Andrej Tarkovskij and his father Arsenij always insisted that they were related to the *Shamkhal* (ruler) of Tarki, an urban settlement in Dagestan, and that the name Tarkovskij was derived from Tarki.¹¹ Andrej’s sister Marina, however, disputed this claim saying that both the father and the son had made up the Tarki story and enjoyed the mystification. In fact, she said, they were descendent of Polish nobility (Tarkovskaja 2006, 10).

In 1921, according to a legend, Arsenij and a group of his friends were arrested (and later released) for publishing a poem, which contained an acrostic saying nasty things about Lenin.¹² Because of this incident (or, more likely, regardless of it), Arsenij never became an „official Soviet poet“. His first book of poetry *PERED SNEGOM* („Before Snowfall“) was published only in 1962, the same year his son received *Leone d’Oro* in Venice for *IVANOVO DETSTVO* („Ivan’s Childhood“).

Andrej Končalovskij’s father, Sergej Michalkov, was the most ‚official‘ of Soviet writers. His ancestors belonged to the Russian nobility and included admirals, governors, and princes. His major poetic achievement was the text of the Soviet/Russian anthem, which he had written three times. The 1943 version (co-authored with Gabriël’ Ėl’-Registan) mentioned Lenin and Stalin; in the 1977 version Stalin disappeared but Lenin remained, and in the 2000 Russian anthem, both Lenin and Stalin were replaced by „God“. Sergej Michalkov’s career is best understood through numerous awards he received from the government. Multiple Orders of Lenin, Red Star, Red Banner, Hero of Socialist Labor, Lenin and Stalin prizes give way, in the 1990s, to Orders of St. Sergij, St. Andrej, St. Dmitrij Donskoj and the like.

Through his mother, poet Natalija Končalovskaja, Andrej is a great grandson of the famous artist Vasilij Surikov (1848–1916) and a grandson of no less famous artist Pëtr Končalovskij (1876–1956).

10 Both lists kept changing over time but this core usually remained intact.

11 For arguments for this version see Volkova (2013, 26).

12 The story was confirmed to me by Marina Tarkovskaja. The actual text of the poem unknown.

TARKOVSKIJ AND KONČALOVSKIJ: FILM AND WORDS

The *thaw* in Soviet filmmaking started with reviving some ideas of the *Russian Formalism* of the 1920s, specifically, the idea of liberating each art of extraneous elements. In the words of David Arkin, „verbal creation is freeing itself from music; music, from painterly and literary elements; theater, in its turn, from literature and music and painting, etc.“ (Arkin, 1921, 13). According to Jurij Tynjanov, „film has slowly liberated itself from its captivity to neighboring art forms – painting and theater, now it has to liberate itself from literature“ (Tynjanov 1977, 323).

The Stalin epoch turned this idea inside out. The Soviet encyclopedia of 1953 lamented the *wordless* status of films of the 1920s: „В 20-х годах кино было еще немым, лишенным слова – главного средства выражения мысли художника“¹³ (BSĚ 1953, v. 21, 19). From the mid-1930s, the content of any creation, from film to architecture, had to be expressed in words. For example, Boris Iofan’s design for the Soviet pavilion at 1939 New York Expo was explained this way: „A calm and composed but at the same time upward striving building, crowned with the figure of a worker: a model of the Soviet working class, indicating to the world the path to the future; sculptural groups of workers having achieved power and having built socialism under the leadership of Lenin and Stalin; and bas-reliefs of the republics possessing equal rights – everything blends into a single expressive form“ (ARCHSSSR 1929, 8–9).

In 1938, a resolution of the Council of People’s Commissars informed film studios that film directors were not allowed to change a single word in an approved screenplay „without the approval, of the president of the Committee for the Affairs of Cinematography“ (SPIRP, 1938, 13, 82). From 1938 to 1953, full content of any film had to be expressed through sound, by dialogues and monologues of the characters. Images on the screen were only to illustrate the words.

This was exactly what Tarkovskij and Končalovskij were fighting with in the 1950–60s, consciously or unconsciously harking back to the *Russian Formalism* of the 1920s. „I do not believe“, said Tarkovskij in an interview in 1962, „in the literary-theatrical principle of dramatic development. In my opinion, this has nothing in common with the specific nature of cinema“ (Gianvito, xii). Elsewhere he added: „I don’t follow a strict narrative development and logical connections. I don’t like looking for justifications for the protagonist’s actions. One of the reasons why I became involved in cinema is because I saw too many films that didn’t correspond to what I expected from *cinematic language*“ (Bureau 1962, 4. Emphasis added). Later he reiterated: „Настало время, когда необходимо наконец отделить литературу от кинематографа“¹⁴ (Tarkovskij 1989, 15).

13 „Films were silent, deprived of the word, of the primary means for expressing the artist’s thoughts.“

14 „The time has come for literature to be separated, once and for all, from cinema.“

Končalovskij, although not specifically calling for purging film of words,¹⁵ was, nevertheless, rejecting word-based Stalinist aesthetics:

Нам казалось, что мы знаем, как делать настоящее кино. Главная правда – в фактуре, чтобы было видно, что все подлинное – камень, песок, пот, трещины в стене. Не должно быть грима, штукатурки, скрывающей живую фактуру кожи. Костюмы должны быть неглаженные, нестиранные. Мы не признавали голливудскую или, что было для нас тоже, сталинскую эстетику.¹⁶ (Končalovskij 2014, 122)

TARKOVSKIJ AND KONČALOVSKIJ: TRUTH AND DOCUMENTS

Stalinist culture was suspicious of documents of any kind. All statistical offices in the USSR were closed in 1930 (SZIRRKП, 1930, 6, 74). In the same year, Stalin publicly attacked A. G. Sluckij's article for overestimating the role of *documents*: „Какие ему нужны еще документы? [...] Кто же, кроме безнадежных бюрократов, может полагаться на одни лишь бумажные документы?”¹⁷ (PR, 1931, 102).

As we could see above, both Tarkovskij and Končalovskij were fighting *for documents and real life*. Tarkovskij wrote: „Время в форме факта! Я снова напоминаю об этом. Идеальным кинематографом мне представляется хроника: в ней я вижу не способ съемки, а способ восстановления, воссоздания жизни”¹⁸ (Tarkovskij 1989, 64–65). He was proud when some people took real documentary clips in ZERKALO for made up ones: „Я не раз слышал мнения о том, что хроникальные куски, вставленные мною в ‚Зеркало‘, на самом деле никакая не хроника, а просто сняты мною ‚под хронику‘, подделаны”¹⁹ (ibid., 130).

Both directors expressed a similar ‚documentary‘ dream. Tarkovskij:

Идеальный случай работы над фильмом рисуется мне следующим образом. Автор берет миллионы метров пленки, на которой после-

15 Especially, having written 34 film scripts.

16 „We thought we knew how to make real cinema. The main truth – is in the texture, to make it clear that all is authentic – stone, sand, sweat, cracks in the wall. There must be no make-up, concealing living texture of the skin. Costumes should be un-ironed, unwashed. We did not accept the Hollywood or (what for us was the same) the Stalinist aesthetics.”

17 „What additional documents he needs? [...] Who, except hopeless bureaucrats, can rely on nothing but paper documents?”

18 „Time in the form of fact: again I come back to it. I see chronicle as the ultimate cinema; for me it is not a way of filming but a way of reconstructing, of recreating life.”

19 „I have more than once heard people say that they thought the newsreels were reconstructions, deliberately made to give the impression of actual newsreels: the documentary had become an organic part of the film.”

довательно, секунда за секундой, день за днем и год за годом прослежена и зафиксирована, например, жизнь человека от рождения до самой смерти, и из всего этого в результате монтажа получаешь две с половиной тысячи метров, то есть около полутора часов экранного времени.²⁰ (Ibid., 65)

Končalovskij:

Мы с Андреем Тарковским много думали о принципах изложения сюжета. Нельзя ли просто хроникально зафиксировать жизнь человека в каждый момент его жизни, ничего не отбирая, а потом смонтировать, отжав все неинтересное на монтажном столе?²¹ (Končalovskij 2014, 456)

Tarkovskij never attempted to realize this dream. Končalovskij tried to do it in *BELYE NOČI POČTAĻONA ALEKSEJA TRJAPICYNA* („The Postman’s White Nights“, 2014).

The two directors, while expressing similar desires for authenticity, in their films acted quite differently. Andrej Končalovskij, true to his declarations, in both his first films *PERVYJ UČITEL’* („The First Teacher“, 1966) and *ISTORIJA ASI KLJAČINOJ* („The Story of Asya Klyachina“, 1966) as well as in *BELYE NOČI POČTAĻONA ALEKSEJA TRJAPICYNA* used mostly non-professional actors and relied on improvising during shooting. Andrej Tarkovskij never felt obligated to follow his theoretical statements. Desire for authenticity somehow coexisted with his desire for a full control of the set.

TWO FATES

The two directors, who started as like-minded friends and collaborators, later went completely different paths, both politically and artistically.

Končalovskij, who in the early 1960s, „was attracted to foreigners“ and considered them some sort of „chosen people“, had „one passionate desire – to get rid of it all. Leave. Get out. Get rid of the Soviet passport. To live with it was shameful“ (Končalovskij 2014, 519). After spending some time in France, he returned to the

20 „This is how I conceive an ideal piece of filming: the author takes millions of meters of film, on which systematically, second by second, day by day and year by year, a man’s life, for instance, from birth to death, is followed and recorded, and out of all that come two and a half thousand meters, or an hour and a half of screen time.“

21 „Andrej Tarkovskij and I thought about the principles of telling a story. Could we just record human life at every moment, not selecting anything, and then edit by removing all uninteresting stuff?“

Soviet Union to make a pseudo-poetic, politically loyal ROMANS O VLJUBLENYCH („A Lover's Romance“, 1974), to which Tarkovskij reacted with disdain, noting its „взвинченная псевдо-поэтическая интонация [...] какой холодностью, какой непереносимой выпренности и фальшью веет от этого фильма“²² (Tarkovskij 1989, 149).

Končalovskij later paid back by calling Tarkovskij's last films NOSTAL'GIA and OFFRET („Sacrifice“, 1985/86) pretentious: „Считал, что он больше занят поиском себя самого, чем истины. [...] Членораздельный режиссерский язык стал уступать место мычанию“²³ (Končalovskij, 2014, 508).

Tarkovskij, despite his keen interest in the West and frequent fights with Soviet authorities, (Tarkovskij 2008, 27.01.1973) was more patriotic than Končalovskij, at least in his diaries: „прекрасно чувствовал себя в России в своем деревенском доме, отделенный от Москвы тремя сотнями километров“²⁴ (Tarkovskij 1989, 212). And a few years later: „Если бы границы не существовало, мы (Россия) бы победили безбрежно. Не ради строя. Ради идеи. Ибо мы уважаем идеи. Живем ради идеи“²⁵ (Tarkovskij 2008, 10.05.1976). Regardless of his feelings for Russia (ibid., 8.11.1984),²⁶ he asked for a political asylum and died in the West.

In conclusion, despite Andrej Tarkovskij's notoriously difficult personality (he managed to offend everybody who worked with him) and elements of self-indulgence in his last films, his best work, such as ANDREIJ RUBLJEV and ZERKALO („The Mirror“, 1974/75), will probably survive, if not forever, but at least for as long as there are film archives and film schools. Andrej Končalovskij, on the other hand, who has always been friendly and generous with all members of his crews, with all his intelligence and professionalism, has not produced work of lasting value, neither in Russia nor in the West. His best film, ISTORIJA ASI KLJAČINOJ (1966), made half a century ago, was banned by the Soviet authorities for a long time for reasons that are still not quite clear. Even his omnipotent father Sergej Michalkov, Hero of Socialist Labor and multiple Lenin and Stalin Prizes winner, was not able to un-ban the film despite all his highest-level connections. It was an important film for its time but not many films, however good, can survive decades of being hidden from the public. The

22 „High-key, pseudo-poetic tone. [...] Everything about the film is cold, intolerably high-flown, and corny.“

23 „I believed that he was busy searching for himself rather than for truth. [...] Articulate directorial language gave way to mooing.“

24 „I felt wonderful in Russia when I was in my country house, with three hundred kilometers between Moscow and myself.“

25 „If the borders did not exist, we (Russia) would have won boundlessly. Not because of the political system. Because of the idea. Because we respect ideas. We live for the sake of an idea.“

26 „Today I had a terribly sad dream. Again, I saw a northern (I think) lake somewhere in Russia, the dawn. On the opposite bank there are two Russian Orthodox monasteries with cathedrals and walls of extraordinary beauty. And I felt so sad! It hurts so much!“

same happened with Marlen Chuciev's ZASTAVA IL'ČA („Ilyich's Gate“, 1964), and quite a few others.

If not for these unfortunate circumstances, Andrej Končalovskij's creative biography could have taken a completely different turn.

APPENDIX

Интервью автора с Андреем Кончаловским, 5 ноября 2014 г. (сокращенная версия). For the full video version see: <https://vimeo.com/112624235> (27.05.2015).

ВП: Вы много писали, какое впечатление на вас в 1960-х годах производили иностранцы: они были людьми из другого мира, и вам очень хотелось в тот мир. Тарковский наоборот, если читаешь его дневники, все время хотел уехать к себе в деревню Мясное, писал, где бы найти денег, чтобы построить крышу, и вообще, подальше из Москвы, но туда – а вам туда. В результате он оказался невозвращенцем, остался и умер на Западе, а вы оказались возвращенцем. Как объяснить такой парадокс?

АК: Это не соответствует действительности. Тарковский мечтал уехать в деревню, потому что он не мог уехать на Запад. Если бы он мог свободно уехать на Запад, он бы сразу уехал. Как только у него возникла возможность снимать картину в Италии, он всеми правдами и неправдами... и я ему помогал, чтоб этот выезд состоялся. Он состоялся, потому что включилась итальянская компартия и так далее. Тарковский, как и я, мечтал о Западе, и мы первый раз вместе попали в Венецию. И вообще «Андрей Рублев» он писал с расчетом на Венецианский фестиваль, там есть иностранцы, и все они говорят по-итальянски. Если бы он думал о Каннах, то там с великим князем были бы французы.

Италия обожгла нас обоих, он мечтал туда уехать, и я мечтал уехать. Он уехал раньше, официально, а я уехал, потому что был женат на французке. Он умер на Западе, потому что он боялся вернуться. И зря боялся. А если бы он дожил до моего возраста, он бы наверняка тоже вернулся. Он бы вернулся раньше, чем я! Потому что я умел снимать картины по заказу. Я мог снимать в Голливуде. Я профессионал, а не художник. Особенно в то время считал себя просто профессионалом. Он же был художником, и ему было очень сложно. Если бы не шведы, он вряд ли смог что-нибудь снять. С его идеями ему было бы очень трудно, особенно в девяностые годы, когда все менялось, и картины для взрослых перестали сниматься. А он снимал картины для взрослых, причем для читающих взрослых.

ВП: Что вас заставило вернуться?

АК: Ничего не заставило. Я захотел. Я приехал в Голливуд, когда картины делались за небольшие деньги, снималось много картин и разных. В то время Голливуд был местом паломничества европейских режиссеров. Оттуда только что уехал Куросава, там Феллини обломал себе рога, Лив Ульман, там многие пытались. Но к 90-м годам Голливуд стал *an extension of Wall Street*. Большие деньги обратили внимание на Голливуд после *Star Wars*. Лукас сделал картину чуть ли не за 10 миллионов долларов, но все игрушки, весь *merchandizing*, оставил себе, и они заработали чуть ли не четверть миллиарда на игрушках. Голливуд понял, что это колоссальная *money-making* машина, и что надо делать картины для тинэйджеров, и с этого момента Голливуд стал делать картины для тинэйджеров.

Потом стали повышаться цены, картины стали стоить от 70 до 300 миллионов, а чем дороже картины, тем меньше картин выходит, и так далее. Сейчас в Голливуде снимается очень мало картин, как при Сталине. Мне там нечего делать. Я хочу снимать картины без денег, быть абсолютно свободным и писать камерой роман, а в Голливуде надо не снимать камерой роман, а выполнять точные инструкции, как рецепт Макдональдса – он уникален и универсален, в любом Макдональдсе один и тот же рецепт.

ВП: Майя Туровская рассказывала мне, что она вас как-то встретила, когда вы вернулись из Голливуда, и спросила: „Скажи мне одним словом, чему ты там научился“. И вы ответили: „Смирению“. Вы помните этот эпизод?

АК: Нет, не помню. Я много чего не помню.

ВП: Но это правдоподобно?

АК: Абсолютно.

ВП: Что вы имели в виду?

АК: В Америке я научился, во-первых, слушать, а во-вторых, понял, что надо уметь продавать свой талант. Нас никогда этому не учили. Нескольким лет я ходил по Лос-Анджелесу и никак не мог понять, почему никто не хочет со мной кино снимать. Надо уметь продавать свой талант, а это значит надо уметь соглашаться со всем, что тебе говорят и стараться делать по-своему. И потом учишься тому, что тобой руководят люди, как правило, ниже тебя по культурному уровню. Намного.

ВП: Но в чем-то, наверно, выше, в понимании бизнеса, например?

АК: В понимании бизнеса безусловно. Но понимание бизнеса сейчас сводится к чему? Чтобы как можно больше людей посмотрели твою картину. А это значит продукт. Художник выпускать продукт, конечно может, но не в серийном качестве.

ВП: Вы много писали, и кстати Тарковский говорил то же самое, что вы хотите запечатлеть неприхотливое течение жизни на пленку. Тарковский вообще говорил, что хроника это идеальная форма кино. Мне кажется идея, что можно снимать „как есть“ несколько наивная. Любая фотография это выбор – точки, кадры и так далее. И даже Тарковский, который говорил, что надо снимать без грима...

АК: То, что Андрюша говорил, и то, что он делал, не совпадало. Его часто заносило в мыслях в небеса, а потом он сталкивался с реальностью. Это естественно, у каждого художника есть свои идеалы, а когда он пытается их осуществить, у него чего-то для этого не хватает. Андрей писал сценарии, а как только пишется сценарий, хроника кончается. В его картинах, особенно в Зеркале, движение камеры – это абсолютно продуманная вещь. Когда камера продуманно движется, это уже не хроника.

ВП: Меня поразило интервью Тарковского с журналисткой по имени Ирена Брезна. Он говорит ей, что женщины – неполноценные существа, что женщина может себе реализовать только через отношения с мужчиной, женщина, у которой карьера – это катастрофа. Вдруг такой шовинистический патриархальный поток. Как это объяснить?

АК: Да, никак. Андрей – ребенок. Сегодня одно, завтра другое. У него был друг такой, Артур Макаров, приемный сын Тамары Макаровой. Он был *misogune*, считал, что женщина должна служить мужчине.²⁷ Андрей был человеком впечатлительным и, я бы сказал, не очень сильным. Очень неуверенным, отсюда его метания. Отсюда он испугался КГБ. Я ему говорил: „вернись, тебя отпустят обратно, ты же не *rocket scientist*“. Потом он сказал, что я работаю в КГБ. Он был очень впечатлительный, нервный, и это его погубило. Если бы он был поспокойнее, и Володя

27 Ср. про Артура Макарова: „Андрей без преувеличения боготворил его, называя исключительно ‚Арчиком‘, в то время как Лариса рисовала его мне подлинным исчадием ада. Она рассказывала, что его содержат какие-то проститутки, одна из которых стала его женой, о садомазохистском поведении“ (Surkova, 2002, 114).

Максимов не выдернул бы его с Канн. Это было на моих глазах. Володя говорил: „сейчас увезем его, устроим пресс-конференцию“. Несчастный Андрей.

ВП: Последний вопрос: что происходит в России? Бежать надо отсюда?

АК: Зачем? Куда бежать? Кто хочет тот бежит, кто не хочет, не бежит.

ВП: Что будет происходить в ближайшие пять лет?

АК: Я не знаю. Я только знаю, что в России идет очень активный исторический поток, колоссальной интенсивности. Все вместе – деньги, русский темперамент. Мы живем во времена Медичи. Это мощный поток, который гораздо интереснее, чем устоявшаяся идея политической корректности, которая сковала *члены* западным странам. Я поездил, мне там очень нравится, но мне трудно себе представить, что я могу делать сейчас на Западе. Если бы я был ученым или компьютерщиком, то да, но мне как личности и как художнику Россия бесконечно интересна. Идет огромная смена вех, очередная „Смена вех“. Кончается целый период иллюзий относительно того, что мир устоялся, фашизм невозможен, демократия везде неизбежна и *do it our way*. Все это кончилось. Идея европоцентризма кончилась. Кончилась идея, что европейские идеалы прав человека, демократии, политической корректности, толерантности, все это возобладает. Это стало своего рода религией идиотов. Эта религия пытается научно продолжить Христианство, только в позитивистском смысле.

ВП: Вы имеете ввиду Френсиса Фукуяму и *конец истории*?

АК: Нет, я имею ввиду все вместе, идею, что либеральная мысль восторжествует, что демократия ведет к процветанию, и так далее. Эти все мысли сейчас главенствуют в Европейском союзе, и они не знают как из этого вылезти, повторяют уже как попугаи, хотя видно, что все идет наоборот. Этот *influx*, который идет из Северной Африки – они не знают, куда деваться. А куда деваться? Интересно. Посмотрим, что будет происходить в Европе.

FILMOGRAPHY

- 8 ½ („Achteinhalb“). Italien, 1963. R.: Federico Fellini.
- BELYE NOČI POČTAL'ONA ALEKSEJA TRJAPICYNA („The Postman's White Nights“). Russ., 2014. R.: Andrej Končalovskij.
- ČELOVEK IDET ZA SOLNCEM („The Man Who Follows the Sun“). UdSSR, 1961. R.: Michail Kalik.
- GLIMPSES OF THE USA. USA, 1959. R.: Charles and Ray Eames.
- ISTORIJA ASI KLJAČINOJ („The Story of Asya Klyachina“). UdSSR, 1966. R.: Andrej Končalovskij.
- LE BALLON ROUGE. France 1956. R.: Albert Lamorisse.
- LE SALAIRE DE LA PEUR („The Wages of Fear“). France, 1953. R.: Henri-Georges Clouzot.
- LETJAT ŽURAVLI („Cranes are Flying“). UdSSR, 1957. R.: Michail Kalatozov.
- MALČIK I GOLUB' („The Boy and the Dove“). UdSSR, 1961. R.: Andrej Končalovskij.
- OBYKNOVENNYI FAŠIZM („Ordinary Fascism“). UdSSR, 1965. R.: Michail Romm.
- PERVYJ UČITEL' („The First Teacher“). UdSSR, 1965. R.: Andrej Končalovskij.
- ROMANS O VLJUBLennyCH („A Lover's Romance“). UdSSR, 1974. R.: Andrej Končalovskij.
- SEGODNJA UVOL'NENIJA NE BUDET („There Will Be No Leave Today“), UdSSR, 1958. R.: Aleksandr Gordon and Andrej Tarkovskij.
- SEREŽA (1960). R.: Georgij Danelija and Igor' Talankin.
- TENI ZABYTYCH PREDKOV („Shadows of the Forgotten Ancestors“). UdSSR, 1965. R.: Sergej Paradžanov.
- UBIJCY („The Killers“), UdSSR, 1956. R.: Andrej Tarkovskij and Aleksandr Gordon.
- VESNA NA ZAREČNOJ ULICE („Spring on Zarečnaja Street“). USSR, 1956. R.: Marlen Chuciev.
- ZASTAVA IL'ČA (1964; „Ilyich's Gate“) UdSSR, 1964. R.: Marlen Chuciev.
- ZNOJ („Heat“). UdSSR, 1963. R.: Larisa Šepit'ko.

WORKS CITED

- ARCHSSSR, 1939, Red.: Arhitektura SSSR, № 4.
- Aksenov (2014), Vasilij: Zvezdnyj bilet. – Moskva: Ėksmo.
- Arkin (1921), D. E.: „Izobrazitel'noe iskusstvo i material'naja kul'tura“, in: Iskusstvo v proizvodstve. – Moskva: Narkompros.
- BSĖ (1953), Red.: Bol'shaja sovetskaja énciklopedija, 2-oe izd., t. 21.

- Bureau (2006), Patric: „Andrei Tarkovsky: I am for a Poetic Cinema (1962)“, in: Andrei Tarkovsky: Interviews, ed. Gianvito, John. – Jackson: Univ. Press, pp. 3–5 (MI).
- Gianvito (2006), John: „Introduction,“ in: Idem (ed.): Andrej Tarkovskij: Interviews. Jackson: University Press of Mississippi.
- Končalovskij (2014), Andrej: Nizkie istiny: Vozvyšajuščij obman. – Moskva.
- Malenkov (1953), Georgij: „Zasedanie Verchovnogo Soveta Sojuza SSR“, in: Pravda, March 16, 1953.
- Osgood (2006), Kenneth: Total Cold War: Eisenhower’s Secret Propaganda Battle at Home and Abroad. – Lawrence: University Press of Kansas, 2006, pp. 62 ff.: „DOS memorandum, April 8, 1953“.
- PR (1931), Red.: Proletarskaja Revoljucija, № 6 (113).
- SPIRP (1938), Red.: Sobranie postanovlenij i rasporjaženij pravitel’sтва SSSR.
- SZIRRKП (1930), Red.: Sobranie zakonov i rasporjaženij raboče-krest’janskogo pravitel’sтва SSSR.
- Surkova (2002), Ol’ga: Tarkovskij i ja. Dnevnik pionerki. – Moskva: Zebra.
- Tarkovskaja (2006), Marina: Oskolki zerkala. – Moskva: Vagrius.
- Tarkovskij (o. A.), Andrej: Zapečatlënoe vremja, in: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html> (04.06.2015).
- Tarkovskij (2008), Andrej: Martirolog. Dnevniki 1973. – Firenze: Meždunarodnyj Institut imeni Andreja Tarkovskogo.
- Tarkovskij (1989), Andrej: Sculpting in Time. – University of Texas Press.
- Turovskaja (1991), Majja: 7½ ili fil’mы Andreja Tarkovskogo. – Moskva: Iskusstvo.
- Tynjanov (1977), Jurij: Poëtika, istorija literatury, kino. – Moskva: Nauka.
- Volkova (2013), Paola: Cena „nostos“ – žizn’. – Moskva: Zebra.
- Voznesenskij (1983), Andrej: „Požar v Architekturnom institute (1957)“, in: Idem: Sobranie sočinenij v trech tomach. Tom I – Moskva: Chud. Lit., 1983, p. 22.

Christine Engel

Aleksej Balabanovs Dialog mit Andrej Tarkovskij

Der russische Regisseur Aleksej Balabanov (1959–2013) hat in seinem Filmschaffen mehrere verschiedene Wege beschritten. Aufgebrochen ist er als künstlerisch engagierter Autorenfilmer, wofür der Spielfilm *PRO URODOV I LJUDEJ* (1998) als Beispiel genannt werden kann. Mit seinen *BRAT*-Filmen (1997, 2000) und mit *VOJNA* (2002) versuchte er sich dagegen im Genrefilm und kam dabei dem mainstream-Publikumsgeschmack sehr entgegen. Zugleich wird mit *BRAT-2* (2000) aber auch die Richtung seiner künftigen Filme deutlich: Der Regisseur wendet sich von der postmodernen Ideologie- und Zeichenkritik ab und sucht stattdessen nach Formen der Identitätsstiftung. Solche findet er nicht nur im christlichen Glauben, sondern auch in einem allumfassenden Reduktionismus, der einen Ausweg aus der komplexen und kaum mehr zu durchdringenden gesellschaftlichen Realität bieten soll: Einfachheit und Beschränkung auf Grundbedürfnisse und archetypische Formen, Ablehnung von Eigentum und kapitalistischen Strukturen sowie Aufsuchen einer Art von menschlicher Nähe, die auf Vertrauen baut und mit einem Minimum an Worten das Auslangen findet. Einen Negativbefund für den Zustand der russischen Gesellschaft und ihren moralischen Verfall lieferte er mit seinen Filmen *GRUZ 200* (2007) und *KOČEGAR* (2010).

In seinem letzten Film *JA TOŽE CHOČU* (2012), den man auch als ein Vermächtnis des Regisseurs sehen kann, bleibt Balabanov diesen Prinzipien treu, wobei inhaltlich Fragen um den Tod und das Leben danach im Zentrum stehen. Während der Dreharbeiten war Balabanov schon schwer krank und verstarb am 18. Mai 2013. In diesem Film lassen sich mehrere Bezüge zu Tarkovskij ausmachen, die man sowohl auf der formalen als auch auf der weltanschaulichen Ebene verfolgen kann.

KOMPOSITION DES SPIELFILMS JA TOŽE CHOČU

Den Film JA TOŽE CHOČU, der von der Kritik sehr verhalten aufgenommen wurde, kann man als ein Road-Movie interpretieren, das in einer Art Pilgerreise vom Diesseits ins Jenseits führt. Das Setting ist die Stadt Sankt Petersburg sowie Örtlichkeiten im alten russischen Kernland. Angereichert wird diese quasi-realistische Ebene durch märchenhafte und phantastische Elemente und erfährt durch Andeutungen auf ein extraterrestrisches Leben, auf die biblische Apokalypse sowie auf verschiedene Auferstehungsszenarien eine zusätzliche Aufladung.

Auf der Handlungsebene machen sich ein Bandit, genauer gesagt, ein Killer, ein Rockmusiker und ein Alkoholiker in einem schwarzen Landcruiser auf den Weg zu einem mysteriösen Glockenturm der Glückseligkeit. Der befindet sich, wie man munkelt, zwischen Sankt Petersburg und Uglič in einer radioaktiv verseuchten Zone des ewigen Winters. Man habe gehört, dass aus der Zone noch nie jemand lebend zurückgekehrt sei, und dass der Glockenturm zur Auffahrt in die Glückseligkeit nicht jedermann akzeptiere. Auf ihre Reise nehmen die drei auch noch den betagten, dementen Vater des Alkoholikers mit sowie eine Autostopperin, die sie unterwegs zusteigen lassen. Die junge Frau outet sich als Prostituierte mit einem Universitätsabschluss in Philosophie, der ihr aber nichts nütze, wie sie sagt, da es leichter sei für den Hintern Arbeit zu finden als für den Kopf. Völlig erschöpft und angewidert von ihrem Leben schließt sie sich dem gemeinsamen Ziel an, und zwar mit den titelgebenden Worten des Films „Ja tože choču“, die auch von den anderen Protagonisten bereits zu hören waren. Nachdem das Auto die Schranke zur Zone mitsamt den Wachposten ohne Schwierigkeiten passiert hat, taucht es in die eisige, schneebedeckte Zone ein, wo Leichen, Industrieruinen, verfallene russische Holzhäuser und Kirchenruinen den Weg säumen.

Noch bevor die Pilger den Turm erreichen, bricht die Nacht herein, und sie versammeln sich um ein Lagerfeuer. Diese Szene ist für den Film zentral, denn hier sind alle Protagonisten als Gemeinschaft vereint und teilen Speis und Trank, wobei die Allusionen zur christlichen Kommunionfeier evident sind. Ab dann gehen die Schicksale der Protagonisten auseinander: Der Alkoholiker legt sich neben seinen in der Nacht verstorbenen Vater in das eisige Grab. Er verzichtet auf jegliche Auffahrt, denn für ihn liegt das Glück in der Verbindung zur russischen Erde und zu den Generationen vor ihm. Den anderen dreien bietet sich der Glockenturm im Licht der aufgehenden Sonne inmitten von glitzerndem Schnee und Eis dar (Abb. 1). Allerdings strahlt das gleißende Licht eine große Kälte aus; und die sogenannte Auffahrt des Rockmusikers und der Frau, die vom Turm angenommen werden, gestaltet sich völlig unspektakulär als das Verpuffen eines kleinen, weißen Rauchwölkchens. Der Bandit wiederum, der vom Turm nicht akzeptiert wird, kann auch durch den Besuch der angrenzenden Kirchenruine an diesem Umstand nichts ändern, und muss, wie man interpretieren kann, als Wiedergeburt noch eine weitere Runde auf der Erde zurücklegen.



Abb. 1: Der Glockenturm. JA TOŽE CHOČU

Die Reise der Figuren ist im limitrophen Raum des Sterbens angesiedelt, wobei der erste Teil des Films aus dem Leben hinausführt, und die Schranke, die kein wesentliches Hindernis darstellt, das Ableben indiziert. Der zweite Teil spielt in der Zeit unmittelbar nach dem Tod, wo die Seele der christlichen Glaubenslehre nach noch vierzig Tage auf der Erde weilt. Dieser Teil dient im Film dazu, um mehrere Varianten des bevorstehenden postmortalen Daseins anzusprechen. Dabei steht allerdings weniger das Fortleben des Individuums im Zentrum als vielmehr der Energieerhalt des Weltalls, des Planeten Erde und der Heimat Russland. Balabanov nimmt diesbezüglich Anleihen bei den russischen Kosmisten und bei Lev Gumilëv, die die christliche Glaubenslehre in diese Richtung erweiterten.

DISPUT UM DIE „VERWANDTSCHAFT“ ZU TARKOVSKIJS FILM STALKER

Die Zone als solche war der unmittelbare Anlass, dass JA TOŽE CHOČU von der Filmkritik häufig als eine direkte Replik auf Andrej Tarkovskijs Film STALKER (1978/79) wahrgenommen wurde.

Das Problem der Kritiken besteht jedoch darin, dass der Bezug zu Tarkovskij als eine Art Inkantation bemüht wird, ohne dies je zu präzisieren, so, als ob damit schon alles gesagt wäre: „Сюжет фильма составляет дорога к этой самой колокольне – совсем как в *Сталкере* Тарковского“ (Pavljučik 2012).

Die Parallelen werden dabei vor allem auf der Handlungsebene gesehen:

У Балабанова все совсем просто, никаких закавык. Это в „Сталкере“ надо было прятаться от охраны, петлять, соблюдать ритуалы, гайки

кидать и цитировать Лао-цзы. А в балабановской Зоне проезжаешь блокпост, валишь напрямиком и находишь все, что русскому человеку привычно, – снег и водку. (Zincov 2012)

Nicht viel anders klingen die englischen Rezensionen, die nach der Vorführung beim 69. Filmfestival in Venedig (6.9.2012) erschienen sind, wie z. B.: „*Me Too's* story itself is a very obvious riffing on Andrey Tarkovsky's *Stalker* (1979), with the land of permanent winter standing in for the Zone, and the Bell Tower of Happiness another version of the room“ (Bleasdale 2012). Ähnlich klingt eine Rezension des australischen Filmfestivals „Russian Resurrection“: „The film boasts a storyline similar to Tarkovsky's [sic] *Stalker* that features a group of disparate men going into a physically and spiritually dangerous ‚zone‘“ (Russian Resurrection 2013).

Generell tat sich sowohl die internationale als auch die russische Kritik mit dem Film sehr schwer, was bisweilen einer regelrechten Kapitulation gleichkam: „Allusions to Tarkovsky's *Stalker* are obvious, but beyond that, the point's not clear“ (Felperin 2012); oder Leonid Pavlučik:

В картине есть какой-то непонятный, не поддающийся здравому объяснению магнетизм, который заставил меня высидеть весь этот внешне тягостный и внутренне, как мне показалось, весьма незамысловатый фильм. (Pavljučik 2012)

Über eine knappe Inhaltsangabe hinausgehend wird in den wenigen ausführlicheren Analysen wie der von Zara Abdullaeva auch die Frage angesprochen, wie sich die Figuren unterscheiden, und was sie vom Zimmer der Wunscherfüllung beziehungsweise vom Glockenturm des Heils letztlich erwarten:

На первый – обманчивый – взгляд „Я тоже хочу“ – реплика „Сталкеру“. Однако Балабанов подрывает даже фабульную ассоциацию. Зона в „Сталкере“ – место после ядерного взрыва или падения метеорита. В зоне есть комната, где якобы исполняются желания. Разница большая: у Тарковского и Стругацких люди жаждут счастья для жизни земной, но это желание должно быть сокровенным, а не практического толка. Однако сокровенные желания мало кому даны. Да, Тарковский называет персонажей Писателем, Профессором, а Балабанов – Бандитом, Музыкантом. Но у Тарковского они – рефлексующие интеллигенты, решившие в комнату не входить и ее не взрывать (чтобы какие-нибудь диктаторы не получили власть над миром, если такое их желание исполнится). Нереклексивные герои Балабанова простецки, от всей души хотят счастья, иначе говоря, спасения, даже если об этом не догадываются, не подозревают, в чем оно заключается. (Abdullaeva 2012)



Abb. 2: Blick auf die Zone. JA TOŽE CHOČU



Abb. 3: Die Grenze. JA TOŽE CHOČU



Abb. 4: Die Grenze. STALKER

Anders als die Figurenkonstellation, die in den Rezensionen zumindest ansatzweise erwähnt wird, bleibt die völlig unterschiedliche Funktion der Zone außer Acht: Bei Tarkovskij ist sie der Ausdruck für das Unbewusste, zu dem der Zugang erschwert, ja kaum möglich ist. Gelingt es dennoch, die Grenze zu überwinden und diesen Raum zu betreten, dann kommen die innersten Wünsche zutage, deren Realisierung für die Welt jedoch große Gefahren birgt. Dem entspricht auch die bildliche Gestaltung der Grenze: Sie ist schwer bewacht und man kann sie nur unter Gefahr überwinden (Abb. 4). Bei Balabanov markieren die Grenze und der Grenzbalken, wie erwähnt, den Tod, der als ein natürlicher Teil des Lebens aufgefasst wird, sodass der Grenzübertritt entspannt ist (Abb. 2). Beiden Filmen gemeinsam ist, dass die jeweilige Reise ins Ungewisse führt, was ästhetisch auf ähnliche Weise umgesetzt wird: Die Straße bzw. die Schienen verlieren sich nach der Grenze im Nebel (Abb. 3, 4).

In der Rezension von Abdullaeva klingen auch berechtigte Zweifel an, ob der Film *STALKER* in der Tat einen Schlüssel für das Verhältnis Balabanovs zu Tarkovskij bietet. Verstärkt werden solche Zweifel aber vor allem durch Aussagen

von Balabanov selbst, der in mehreren Interviews jegliche „Verwandtschaft“ mit diesem Film brüsk in Abrede stellte:

- Ничего, конечно, общего со „Сталкером“; этот фильм у Тарковского, на мой взгляд, очень глупый. Люди ходят, гайки какие-то бросают, разговаривают на псевдофилософские темы. Единственный, кто мне там нравится, – это герой Кайдановского, он был моим товарищем.
- *Тогда можно предположить, что ваш фильм полемичен по отношению к „Сталкеру“: Вы закладывали в картину эту внутреннюю полемику?*
- Об этом я не думал вообще. Мне нравится у Тарковского два фильма – „Иваново детство“ и „Андрей Рублев“. Два гениальных фильма, а другие его картины мне не нравятся. (Balabanov 2012)

Um derartige Aussagen von Balabanov richtig einschätzen zu können, muss man vorausschicken, dass er seine Gesprächspartner in den Interviews oft bewusst provozierte, ja vor den Kopf stieß, um sie aus den üblichen Frageroutinen herauszulockern. Davon abgesehen kann man jedoch derartige Äußerungen nicht einfach ignorieren. Man sollte wohl Balabanovs Einwände am ehesten so verstehen, dass die Auseinandersetzung mit STALKER für ihn nicht die oberste Priorität hat, sondern dass andere Aspekte im Vordergrund stehen. Diesen Versuch habe ich mit einer eingehenden semiotischen Analyse von *JA TOŽE CHOČU* unternommen, in der ich das zugrundeliegende Narrativ, Balabanovs Verständnis von einem phantastischen Realismus und vor allem die Idee der Überwindung des Todes mit ihren ideologischen Bezügen zu den Kosmisten und zu Lev Gumilëv, herausgearbeitet habe (Engel 2015). Im vorliegenden Beitrag soll nun jedoch die Art der Bezugnahme zu Tarkovskij im Zentrum stehen, die Balabanov ja mit der visuellen Gestaltung des Eintritts in die Zone offensichtlich bewusst evoziert: Seine Protagonisten erblicken an der Grenze ein Terrain, das ähnlich wie die Zone in STALKER in ein milchiges Weiß getaucht ist, und dessen Telegrafmasten ein Kreuzzeichen indizieren (Abb. 2, 5).

Im Folgenden sollen nun auf der Basis von Korrespondenzen in Motivwahl und Bildkomposition Gemeinsamkeiten in der Thematik der beiden Regisseure angesprochen werden. Diesbezüglich bieten sich als erstes die Elemente Feuer und Wasser an, die als archetypische Formen eine prominente Rolle spielen und in mehreren Filmen vorkommen (Abb. 6, 7, 20, 21). Dass bei Balabanov Wasser häufig den Aggregatzustand von Schnee und Eis hat (vgl. Abb. 1, 2, 3, 24, 25), ist insofern erwähnenswert, als er seine Zone bewusst als eine typisch russische Landschaft gestaltet, was bei Tarkovskij ja keineswegs der Fall ist – ein Umstand, der mit ein Grund sein mag für den Unmut Balabanovs. Dessen Konzeption beruht auf einer Überhöhung Russlands, genauer gesagt der russischen Erde, als einer Be-



Abb. 5: Blick auf die Zone. STALKER



Abb. 6: Archetypische Formen. JA TOŽE CHOČU



Abb. 7: Archetypische Formen. STALKER

wahrerin der echten Werte.¹ Dies mag zwar, so wie er es sieht, derzeit verschüttet sein, da sich das Land in einem katastrophalen Zustand befinde, aber eine Rückbesinnung auf die *russkost*⁷ würde das zum Gedeihlichen wenden. Für Tarkovskij ist im Gegensatz dazu Russland eine Art von Heimat, in der Erinnerungen verortet und aufbewahrt sind, die aber durch eine voranschreitende Sowjetisierung sich selbst entfremdet wird. Eine darüber hinausgehende emotionale Aufladung und eine Gegenposition zum Westen erfährt Russland erst mit dem Film *NOSTALGHIA* (1983), also zu einer Zeit, als Tarkovskij der Sowjetunion den Rücken kehrte.

1 Bei Balabanov ging die „russkost“ so weit, dass er bisweilen offen chauvinistische Statements von sich gab und Juden, Negern und Kaukasiern empfahl, dort zu bleiben, wo sie herkommen (vgl. z. B. Balabanov 2013).

Insgesamt kann man sagen, dass das Verhältnis von Balabanov zu Tarkovskij keineswegs das eines bewundernden Schülers oder Adepten ist. Es ist eher davon auszugehen, dass die Übereinstimmungen, die auf der weltanschaulichen Ebene zweifellos bestehen, von Balabanov zum Anlass genommen werden, um sich kritisch, bisweilen auch ironisch, von Tarkovskij abzusetzen. Solche Reibflächen bieten die Themenkomplexe Zeit und Moderne sowie das Christentum mitsamt dem damit verbundenen Konzept von Weiblichkeit und schließlich die Vorstellungen zur Errettung beziehungsweise Erlösung der Welt.

ZEIT UND MODERNE

Tarkovskij geht davon aus, dass Film eine Art der versiegelten Zeit ist: „Die Grundidee von Film als Kunst ist die in ihren faktischen Formen und Phänomenen festgehaltene Zeit [kursiv im Original]“ (Tarkovskij 1985, 70). Beleuchtet man die „faktischen Formen und Phänomene“ näher, dann kann man mit Majja Turowskaja festhalten, dass im Ergebnis ganz spezifische Chronotope entstehen, „in deren besonderer Raum-Zeit-Relation Vergangenes und Zukünftiges ebenso gleichberechtigt nebeneinander existieren wie Phantasiertes und Reales: Alles erscheint in gleichem Grade konkret und gegenwärtig“ (Turowskaja 1981, 79). Das betrifft natürlich in erster Linie die inneren Bilder, die damit angesprochen werden, darüber hinaus aber auch Bilder von kulturellen Zeitschichten, die in ihrer gleichzeitigen Präsenz festgehalten werden.



Abb. 8: Vorrücken der Natur. JA TOŽE CHOČU



Abb. 9: Vorrücken der Natur. STALKER



Abb. 10: Verfall von Baulichkeit. JA TOŽE CHOČU



Abb. 11: Verfall von Baulichkeit. STALKER

Diesen Grundgedanken verfolgt auch Balabanov, was man zum Beispiel an seinen Stadtaufnahmen von Sankt Petersburg nachvollziehen kann. Er hält die Stadt auf eine Weise fest, dass die historischen Zeitschichten ineinander übergehen, sodass ein Gefühl der Zeitenthobenheit entsteht. Hinzu kommt, dass die Kamera häufig auch den Zerfall von Baulichkeit, sei es von Wegen, Straßen, Mauern oder Gebäuden, festhält. Damit verbunden sind Bilder vom erneuten Vorrücken der Natur, die die Grenzziehung zur Kultur zu ihren Gunsten verschiebt – ein Thema, das auch Tarkovskij beschäftigt (Abb. 8, 9).

Die öden und heruntergekommenen Gegenden, die als Nebenschauplätze in den beiden Filmen vorkommen (Abb. 10, 11), zeugen von diesem Verfall der Baulichkeit, was auf der semiotischen Ebene zugleich einen Zivilisationszerfall indiziert, von dessen unaufhörlichem Fortschreiten beide Regisseure überzeugt sind.

Als Ausgangspunkt für den Verfall sehen beide die Moderne, die als eine Abkehr vom ursprünglichen Russischen und damit eine Abkehr vom ehemals Ganzheitlichen interpretiert wird. Tarkovskijs Ablehnung richtet sich dabei vor allem gegen die Modernisierungspolitik der Sowjetzeit, während Balabanov unmittelbar den Einfluss des Westens als Ursprung des Übels sieht. In beiden Fällen führt das bisweilen zu einer ähnlichen Ikonografie, wie zum Beispiel zu den Bildern einer völlig leeren Stadtautobahn, die als überdimensionierte Betonwüste jeglichen Bezug zum menschlichen Maß verloren hat (Abb. 12, 13).



Abb. 12: Stadt als Betonwüste. JA TOŽE CHOČU



Abb. 13: Stadt als Betonwüste. SOLJARIS

Übereinstimmend sehen beide Regisseure Technik und Wissenschaft als ein zentrales Instrumentarium der Moderne, das mit seiner Forcierung des analytischen, zerteilenden Denkens den Weg zur Katastrophe ebnet. Dementsprechend ist bei beiden die Zone – neben allem, was sie sonst noch konnotiert – der negative Endpunkt einer technisierten Industrialisierung, die das Wohl der Menschheit völlig aus den Augen verloren hat und ihre Vernichtung billigend in Kauf nimmt. Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die übereinstimmenden Bilder von Atommeilern (Abb. 14, 15) und verfallenen Industrieanlagen (Abb. 16, 17), die durch mannigfaltigen Industrieschrott, seien es Landwirtschaftsmaschinen (Abb. 18) oder militärisches Gerät (Abb. 19), ergänzt werden.



Abb. 14: Atommeiler. JA TOŽE CHOČU



Abb. 15: Atommeiler. STALKER



Abb. 16: Verfallene Industrieanlagen. JA TOŽE CHOČU



Abb. 17: Verfallene Industrieanlagen. STALKER



Abb. 18: Industrieschrott. JA TOŽE CHOČU



Abb. 19: Industrieschrott. STALKER

CHRISTENTUM UND DAS WEIBLICHE ELEMENT

Als weitere Folgen der Moderne sehen beide Regisseure die drohende Gefahr, dass sich das Individuum und die Gesellschaft als solche in eine falsche Richtung entwickeln, indem sie den Verlockungen materieller Güter und Errungenschaften erliegen und dafür Verluste im Bereich des Immateriellen auf sich nehmen, sodass das folgende Zitat von Tarkovskij auch für Balabanov gelten kann:

Vorläufig sind wir lediglich Zeugen einer sterbenden Geistigkeit. Das rein Materielle hat dagegen schon sein System fest etabliert, ist zur Grundlage unseres Lebens geworden, das an Sklerose erkrankt und von Paralyse bedroht ist. Allen ist klar, dass der materielle Fortschritt den Menschen

kein Glück bringt. Dennoch vergrößern wir wie Besessene seine ‚Errungenschaften‘. Auf diese Weise haben wir es dahin gebracht, daß die Gegenwart eigentlich schon mit der Zukunft zusammenfällt, wie es im *Stalker* heißt. Das bedeutet, in der Gegenwart sind bereits alle Voraussetzungen für eine unabwendbare Katastrophe in naher Zukunft gelegt. Wir spüren das alle, sind aber dennoch nicht in der Lage, dem entscheidend Einhalt zu gebieten (Tarkovskij 1985, 243).

Die Suche nach einer Verankerung dieses Immateriellen führt unweigerlich zu einer Auseinandersetzung mit dem Christentum, dem beide Regisseure auch in ihrer persönlichen Überzeugung nahestehen. Die Bilderwelt von Tarkovskijs Filmen ist voll von Symbolen des christlichen Glaubens, seien es Ikonen, Kreuze, Glocken, Kirchen, Kirchenruinen oder Kirchenfresken. Dasselbe trifft auch auf *JA TOŽE CHOČU* zu, wo noch dazu in verschlüsselter Form eine Sequenz der Spendung der heiligen Sakramente gewidmet ist. Das Kiefernöl, das der Rockmusiker in der Apotheke ersteht, sowie der Zweig, den er in einer Plastiktüte mit sich trägt, sind Attribute für den Besuch in der Banja, wo die einschlägigen Baderituale zugleich eine Metapher für Taufe und Krankensalbung sind. Unter den zahlreichen Indices auf das Christentum sind auch solche, die eine Allusion auf Tarkovskij erkennen lassen. Dies betrifft nicht nur die bereits erwähnten Telegrafmasten am Eingang der Zone, sondern auch so bemerkenswerte kompositionelle Übereinstimmungen wie die Gruppe der drei Männer, die in *JA TOŽE CHOČU* und in *STALKER* mit Speis und Trank jeweils so um das Feuer gruppiert sind, dass man das Bild unschwer als einen Akt der christlichen Kommunion interpretieren kann (Abb. 20, 21) – sei es gelingend, wie das in Balabanovs Film konnotiert wird, oder misslingend wie in *STALKER*.



Abb. 20: Kommunion. *JA TOŽE CHOČU*



Abb. 21: Kommunion. *STALKER*

Auffallend ist auch die Ähnlichkeit von Bildkompositionen und Perspektiven, die Kirchenruinen und Kirchenfresken in den Kamerablick nehmen. Als ein Beispiel soll der kerzenbeleuchtete Kirchenraum angeführt werden (Abb. 22, 23), den man bei Tarkovskij in dieser Form nicht nur in *NOSTALGHIA* findet, sondern auch in *ANDREJ RUBLĚV* in der Szene nach dem Gemetzel in der Kirche (Teil 2, 19:28).



Abb. 22: Kirchenraum. JA TOŽE CHOČU



Abb. 23: Kirchenraum. NOSTALGHIA

In der Auffassung vom christlichen Glauben bestehen zwischen den beiden Regisseuren allerdings einige Unterschiede. So sieht Tarkovskij vor allem Prüfungen und Leiden als Weg zur Vervollkommnung, während Balabanov es eher mit Beichte und Absolution hält. Ungeachtet der irdischen Sünden, zu denen auch Mord und Totschlag gehören, entlässt Balabanov seine Protagonisten ja, wie erwähnt, mit allen Sakramenten versehen und diesbezüglich wohlversorgt in den postmortalen Zustand. Darüber hinaus gibt sich Balabanov mit einer eher bescheidenen Variante von Glückseligkeit zufrieden: Es muss nicht das himmlische Paradies sein, es reicht ein Planet mit Wasser, Leben und Glück, wie einer der Protagonisten im Film (0:1:10) und fast wortgleich Balabanov im Interview äußert:

Говорят, что оно [счастье] где-то есть, а какое оно, никто не знает. Люди устали, им надоело здесь, и надо либо самоубийством жизнь закончить, либо к счастью полететь. [...] Просто желание счастья. Не рай. Планета, где есть вода, жизнь, счастье. Может, и не планета. Мы не знаем. [...] Да, я верю в Господа. И в то, что не умру. Куда я попаду, не знаю. (Solnceva 2012)

In seinen Jenseitsvorstellungen, also in dem, was die Protagonisten nach Ablauf der vierzig Tage erwartet, zeigt sich Balabanov dementsprechend offen, denn Gedanken einer Wiedergeburt stehen neben solchen von Nikolaj Fëdorov, der eine Vereinigung mit den Vorvätern und deren massenweise physische Auferstehung als Zukunftsvision sieht. Es liegt sogar nahe, das verpuffende Rauchwölkchen beim Glockenturm der Glückseligkeit als einen ironischen Seitenhieb auf Jenseitsvorstellungen zu sehen, die eine „Auffahrt in den Himmel“ buchstäblich als „Entrückung“ bei der Wiederkunft Christi herbeisehnen. Wie Anna Nieman in ihrer differenzierten Rezension ausführt, hat für Balabanov die Idee einer allumfassenden Bruderschaft im Sinne einer verbindenden Gemeinschaftlichkeit ein ganz besonderes Gewicht: „Balabanov follows in the philosophical footsteps of both Dostoevsky and Fedorov in his understanding of character development, not as a separate, individualist development, but rather as part of

the ‚brotherhood‘: the destiny of an individual lies precisely in the unique ‚all-human, all-uniting‘ Russian Universality“ (Nieman 2013). Der Akzent auf der Gemeinschaftlichkeit bedeutet zugleich eine Absage und ein Gegenkonzept zu Tarkovskijs Innerlichkeit und seiner Art von Spiritualität. Von daher rührt auch der Unterschied zwischen den Figuren in *Stalker* und in *JA TOŽE CHOČU*, auf den Abdullaeva in ihrer Rezension hinweist: Balabanovs Typen sind ganz bewusst als gewöhnliche Vertreter des russischen Menschen stilisiert, die auf Gedeih und Verderb zusammenhalten und mit den introvertierten, in ihrem Gedankengebäude vereinzelt Intellektuellen Tarkovskijs nichts gemein haben sollen.

Ein weiterer Berührungspunkt ist die Auseinandersetzung mit der in der christlichen Glaubenslehre gängigen Dichotomie des Weiblichen, die in der Überhöhung der Frau zur Heiligen und ihrer gleichzeitigen Erniedrigung zur Hure ihren Ausdruck findet – ein Bild, das ja auch in der russischen Literatur des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts intensiv gepflegt wurde. Balabanovs zentrales Argument geht davon aus, dass diese Dichotomie letztlich zu einer Verkümmernng des weiblichen Prinzips geführt hat, was mit ein Grund für den derzeitigen desolaten Zustand Russlands ist. Dementsprechend dekonstruiert er in seinem Film das Hurenbild als eine Projektion des männlichen Blicks, das vor allem der Absicherung eines männlichen Überlegenheitsgefühls dient.² Er zeigt die junge Frau, die als Autostopperin mitgenommen wird, als Opfer einer solchen Haltung, denn sie legt den Weg durch die Zone nackt zurück, und zwar deshalb, weil ihr der Bandit – seiner Meinung nach im Scherz – einredet, dass Frauen nur so eine Chance hätten, vom Glockenturm mitgenommen zu werden. In der Bildkomposition zitiert Balabanov dabei die junge Frau aus *ANDREJ RUBLĚV* (Abb. 24, 25), die von fanatisierten Christen ob ihrer Teilnahme an den heidnischen Riten zur Sonnenwende verfolgt wird und sich nur mit Not schwimmend retten kann.



Abb. 24: Frau als Heilige und Hure. *JA TOŽE CHOČU*

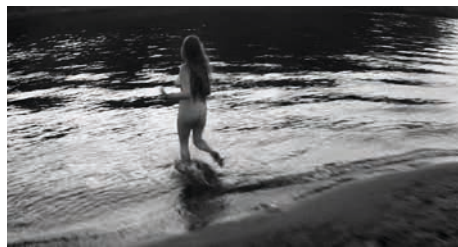


Abb. 25: Frau als Heilige und Hure. *ANDREJ RUBLĚV*

Wesentlich eindeutiger als Tarkovskij, der sich von der Dichotomie des Weiblichen nie ganz löst, vertritt Balabanov pointiert eine Restituierung des

2 Vgl. dazu auch Balabanovs Film *GRUZ* 200.

Weiblichkeitsprinzips als notwendige Voraussetzung für den richtigen Weg Russlands. Im Film wird das so realisiert, dass die junge Frau nicht nur in die Runde der männlichen Dreifaltigkeit aufgenommen, sondern sogar als Königin inthronisiert wird. Als sie zitternd vor Kälte beim Lagerfeuer ankommt, erheben sich die Männer, als ob sie einer Erscheinung ansichtig würden. Der Rockmusiker setzt ihr seine Pelzkappe wie eine Krone auf, und der Bandit legt ihr einen weiten Mantel um, kniet nieder und zieht ihr Stiefel an. Schließlich sitzt die Frau in der Mitte wie eine Muttergottes, und der Bandit reicht ihr Wodka und Trockenfisch – interpretierbar als Leib und Blut Christi (0:57:44 f.).³ Als ironische Replik auf Tarkovskij interpretiert, der ja vor allem Muttergottesabbildungen bekannter Künstler favorisiert, fände damit auch die gejagte Frau in *ANDREJ RUBLĚV*, die in einer langen Einstellung in den Fluss hinausschwimmt (Teil 1, 1:00:43 f.), sozusagen als ganz gewöhnliche Frau ihren würdigen Platz als Muttergottes am anderen Ufer.

ERRETTUNG UND ERLÖSUNG DER WELT

Die abschließende Frage, auf welche Weise denn die Welt gerettet werden könnte, wird von den beiden Regisseuren auf unterschiedliche Weise beantwortet. Tarkovskij sieht diese Möglichkeit vor allem in der Kunst und im Künstler und folgt damit der Konzeption der Romantik, die im Künstler ja nicht nur den Propheten sieht, der mit der Gabe zu tieferen Einsichten ausgestattet ist, sondern auch denjenigen, der Unvorstellbares und Erhabenes hervorbringen kann. Diese Fähigkeit ist für Tarkovskij zugleich mit einem Menschentyp verbunden, der seine Schwäche in die Waagschale wirft, um so dem Anpassungsdruck der pragmatischen Wirklichkeit entgegenzuwirken:

In *Nostalgia* kam es mir darauf an, mein Thema des schwachen Menschen fortzusetzen, der von seinen äußeren Merkmalen her kein Kämpfer, für mich aber dennoch ein Sieger in diesem Leben ist. Bereits Stalker hält einen Monolog, in dem er die Schwäche als den einzigen wirklichen Wert und die Hoffnung des Lebens verteidigt. Ich finde immer wieder Gefallen an Menschen, die sich der pragmatischen Wirklichkeit nicht anzupassen vermögen. (Tarkovskij, 1985, 232)

3 Mit dieser Auffassung von Weiblichkeit zeigt Balabanov frappante Übereinstimmungen mit dem Buch *ROZA MIRA* (1991) von Daniil Andreev. In dieser spekulativen historiosophischen Kosmologie, die in Russland breiten Anklang findet, strebt Andreev die Wiedereinsetzung des „Ewig Weiblichen“ als angestammte Hypostase der Heiligen Trinität an – sozusagen als Wiedergutmachung ihrer unrechtmäßigen Verdrängung durch den (männlichen) heiligen Geist, und als Wiederherstellung Gottes in seiner Doppelgeschlechtlichkeit.

Auch Balabanovs Hoffnungsträger will keinesfalls dem Anpassungsdruck nachgeben, setzt jedoch nicht auf Schwäche, sondern auf Stärke, und entstammt nicht dem Neuen Testament, sondern dem Gedankengebäude Gumilëvs. Dessen Überzeugung nach hängt der Energieerhalt eines Ethnos⁴ von der Anzahl der „passionary“ ab, das heißt von Menschen, die einen Überschuss an Bioenergie haben (vgl. Gumilëv 2014, 48). Nur solche Typen wollen und können die Welt verändern, denn nur sie ergreifen Initiative. Unabhängig von ethischen Überlegungen können das laut Gumilëv sowohl Revolutionäre, Propheten oder Verbrecher sein – ausgeschlossen davon sind einzig und allein die Gleichgültigen. In *JA TOŽE CHOČU* wird eine Reihe solcher Charismatiker anschaulich vor Augen geführt: Bei einem Verkaufsstand vor der Kirche hängen Plakate und Kalender mit Bildern von Jesus, Che Guevara, Albert Einstein und von zwei Rockgruppen einträchtig nebeneinander (0:05:47).

Balabanovs Figur des Rockmusikers kann jedoch nichts dergleichen bieten, denn er ist so erschöpft wie die anderen Protagonisten, und das einzige Lied, das er anstimmt, ist eher ein Aufschrei mit Gitarrenbegleitung.⁵ Die einzige Figur, die noch Energie hat, ist der Bandit, der zwar deutlich als „passionary“ markiert ist, als ehemaliger Killer jedoch eine widersprüchliche Figur bleibt, und auch derjenige ist, dem der Glockenturm der Glückseligkeit die Aufnahme verweigert. Im Film findet sich aber mit der Pel'schen Apotheke, die der Rockmusiker auf seinem Weg in die Banja betritt (0:03:12), ein Hinweis auf eine ausschließlich positiv besetzte Art der „passionarnost“. Diese Apotheke, die auch in der außerfilmischen Wirklichkeit in Sankt Petersburg auf der Vasilij-Insel existiert und damit für Balabanov das überaus wichtige Kriterium einer realen Verbindung zwischen Film und Wirklichkeit erfüllt, wurde vom 18. Jahrhundert bis zur Oktoberrevolution von Dr. Pel' und seinen Nachkommen betrieben. Diese Familie widmete sich der Erforschung, Entwicklung und Verbreitung von qualitativ hochwertigen Arzneimitteln in Russland und vertritt, aus der Logik Balabanovs betrachtet, daher eine Art von Wissenschaft, die – anders als bei Technik und Industrialisierung – nicht das Zerlegende und Zerstörende, sondern das Ganzheitliche und Heilende als Prinzip verfolgt. Dass sich rund um diese Apotheke ein ganzes Bündel an Stadtlegenden rankt, die auch kosmistische Ideen bedient, kann Balabanov in diesem Zusammenhang nur recht sein.

4 Darunter versteht Gumilëv weder Gesellschaft noch Volk oder Rasse, sondern die Gemeinschaft von Menschen, die über lange Zeit hinweg ähnliche Überzeugungen, Haltungen und Rituale entwickelt haben.

5 Unabhängig von der Rolle des Protagonisten spielt jedoch die Musik eine große Rolle, denn sie gibt dem Film den Rhythmus vor. Immer wieder erklingen Kompositionen von Leonid Fëdorov, dem Leader der Rockband Aukcyon, deren Mitglied übrigens auch Oleg Garkuša, der Darsteller des Rockmusikers, ist.

RESÜMEE

Zusammenfassend kann man sagen, dass Balabanov keinesfalls zur Gruppe der Adepten von Tarkovskij gehört, und dass der Film *JA TOŽE CHOČU* keine wie immer geartete Fortsetzung von *STALKER* ist, wie das in vielen Rezensionen in den Raum gestellt wird. Dessen ungeachtet bestehen zwischen den beiden Regisseuren Berührungspunkte, die ganz konkret in Allusionen, Motivik und Bildaufbau ikonographisch nachvollziehbar sind. Grundsätzliche Übereinstimmungen liegen auch in der Weltsicht der beiden Regisseure, die von einem Zivilisations- und Kulturverfall sowie dem Verlust einer ehemaligen Ganzheitlichkeit ausgehen. Die Hauptursache dafür sehen beide im unaufhaltsamen Vormarsch der Moderne mit ihren verführerischen sogenannten Errungenschaften in Technik und Industrialisierung sowie im Streben der Menschen nach materiellen Dingen. Für Tarkovskij wiegt in diesem Zusammenhang der Verlust an Spiritualität und Geistigkeit am schwersten, während für Balabanov der Verlust an Gemeinschaftlichkeit ganz gewöhnlicher Erdenbürger im Vordergrund steht. Das verlorengegangene beziehungsweise zu rettende Ideal sieht Tarkovskij in der Kunst bzw. im Künstler, und etwaige positive Erwartungen verbindet er mit einem Menschentyp, der durch seine Schwäche Widerstand leisten kann. Balabanov verlegt seine Hoffnungen dagegen in die Kraft von brüderlicher Vereinigung, in die patriotische Liebe zu Russland und in den Typ des Charismatikers, der vieles gemeinsam hat mit dem sogenannten „starken Mann“.

Zieht man abschließend noch Balabanovs ironische Sicht der Dinge ins Kalkül, dann ist die letzte Sequenz des Films im Verhältnis zu Tarkovskij aufschlussreich. In dieser Sequenz trifft der vom Glockenturm des Glücks verschmähte Bandit auf einen Regisseur, dargestellt von Balabanov selbst, der sich als ein Mitglied der European Film Academy vorstellt. Wenn Balabanov in dieser Rolle nun „Ja tože choču“ sagt, dann kann das durchaus so interpretiert werden, dass er findet, eines europäischen Preises würdig zu sein – und wenn Tarkovskij schon ein Liebling der jeweiligen Jury ist, dann soll *JA TOŽE CHOČU* diesem Wunsch entgegenkommen. Voll Ironie gerät dann jedoch statt Tarkovskijs Hund oder Pferd in der Zone eine gewöhnliche Kuh ins Bild, und der weihevollen Moment der „Himmelfahrt“ wird zum implodierenden Wölkchen.

Stabsangaben zu JA TOŽE CHOČU

Balabanov, Aleksej: JA TOŽE CHOČU: Kinokompanija STV (RF); 89 min; Farbe; Dolby Digital; 12.12.2012; Regie und Drehbuch: Aleksej Balabanov; Kamera: Aleksandr Simonov; Musik: Leonid Fëdorov; Ausstattung: Anastasija Karimulina; Darsteller: Jurij Matveev, Aleksandr Mosin, Oleg Garkuša, Alisa Šitikova, Aleksej Balabanov, Viktor Gorbunov, Petr Balabanov; Produzent: Sergej Sel'janov; Preise: Sankt-Peterburg (2012); Anapa (2012).

FILMOGRAPHIE von Aleksej Balabanov (Auswahl)

BRAT. Russland, 1997.
BRAT 2. Russland, 2000.
GRUZ 200. Russland, 2007.
JA TOŽE CHOČU. Russland, 2012.
KOČEGAR. Russland, 2010.
PRO URODOV I LJUDEJ. Russland, 1998.
VOJNA. Russland, 2002.

BIBLIOGRAPHIE

Abdullaeva (2012), Zara: „Vmeste. „Ja tože choču“, režisser Aleksej Balabanov“, in: *Iskusstvo kino*, 10 (2012). [<http://kinoart.ru/archive/2012/10/vmeste-ya-tozhe-khochu-rezhisser-aleksej-balabanov> (13.07.15)].

Andreev (1991), Daniil: *Roza mira*. Moskva. [http://magru.net/pubs/5567/Daniil_Leonidovich_Andreev_Roza_Mira (13.07.15)].

Balabanov (2010), Aleksej: „„Kočegar“. Interv'ju s Alekseem Balabanovym [Elizaveta Okulova]“, in: *Kinopoisk*, 15.10.2010 [<http://www.kinopoisk.ru/interview/1393920> (13.07.15)].

Balabanov (2012), Aleksej: „Ja ne ljubitel' obščat'sja s ljud'mi ...“ (Interview von Marina Suranova), in: *Ogonek*, 8.10.2012. [<http://www.kommersant.ru/doc/2034884> (13.07.15)].

Blalabanov (2013), Aleksej: „Balabanov o Balabanove“, in: *Seans*, 17/18 (2013). [<http://seance.ru/n/17-18/portret-4/balabanov-o-balabanove/> (13.07.15)].

Bleasdale (2012), John: „Venice 2012: „Me Too“ review“, in: *Cineview*. [<http://www.cine-vue.com/2012/09/venice-film-festival-2012-me-too-review.html> (13.07.15)].

- Engel (2015), Christine: „Wohin geht die Reise? Aleksej Balabanovs letzter Film ‚Ja tože choču‘“, in: Andrea Zink, Sonja Koroliov (Hg.): *Unterwegs-Sein. Figurationen von Mobilität im Osten Europas*. – Innsbruck: Universität Innsbruck 2015, S. 113–134.
- Felperin (2012), Leslie: „Review ‚Me Too‘“, in: *Variety*, 8.9.2012 [<http://variety.com/2012/scene/reviews/me-too-1117948252/>] (13.07.15)].
- Nieman (2013), Anna: „A Picnic on the Road to the Temple“, in: *Kinokultura*, 40 (2013). [<http://www.kinokultura.com/2013/40-nieman.shtml>] (13.07.15)].
- Gumilëv (2014), Lev: *Konec i vnov' načalo*. – Moskva: Ajris 2014.
- Pavljučik (2012), Leonid: „Balabanov tože chočet sčast'ja“, in: *Trud*, 14.12.2012. [http://www.trud.ru/article/14-12-2012/1286468_balabanov_tozhe_xochet_schastja.html] (13.07.15)].
- Russian Resurrection: Russian Filmfestival in Australia [<http://russianresurrection.com/2013/films/me-too>] (13.07.15)].
- Solnceva (2012), Alena: „Aleksej Balabanov: Govorjat, čto sčast'e gde-to est', a kakoe ono, nikto ne znaet“, in: *Moskovskie novosti*, 28.9.2012.
- Tarkowskij (1985), Andrej: *Die versiegelte Zeit*. – Berlin, Frankfurt am Main, Wien: Ullstein 1985.
- Turowskaja (1981), Maja Josifowna / Allardt-Nostitz, Felicitas: Andrej Tarkowskij: *Film als Poesie – Poesie als Film*. – Bonn: Keil 1981.
- Zincov (2012), Oleg: „Ja tože choču' Alekseja Balabanova: Sčastlivyj konec stal sjužetom“, in: *Vedomosti*, 12.12.2012. [http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/7078811/k_schastyu] (13.07.15)].

Heiko Christians

Die Museumsbesucher

Annäherungen an das filmische Werk Konstantin Lopusčanskijs

Die Wahrheit eines filmischen Bildes ist etwas rein Rhetorisches.
Tarkowskij, DIE VERSIEGELTE ZEIT (1984)

Denk an Platonov: ‚Er schnitt Wurst am Sarg seiner Frau.
Das ist ein Anfang! Und Du? Schöner Erbe!
Masarin in Lopusčanskijs RUSSKAJA SIMFONIJA (1994)

I.

Ebenso irritierend wie die Filme von Konstantin Lopusčanskijs sind die wenigen Dinge, die man über ihn ohne größere Schwierigkeiten in Erfahrung bringen kann. Konstantin Sergejevič Lopusčanskijs wurde am 12. Juni 1947 in Dnepropetrovsk, also in einer Stadt der ehemaligen ukrainischen Sowjetrepublik, geboren. Er absolvierte 1970 das Konservatorium von Kazan (Violine), studierte anschließend Kunstgeschichte in Leningrad, gehörte in Moskau der Regieklasse von Emil Lotianu an und war Assistent von Andrej Tarkovskij: „Als Regisseur hat mich die russische Kultur geformt. Regiepraxis habe ich bei Tarkovskij bekommen. Ich zähle mich zu seinen Schülern“ (Antoschewskaja 1995, 1).

Im sowjetischen Untergrund ließ er sich 1981 von dem 1990 ermordeten Priester und theologischen Schriftsteller Aleksandr Men' taufen, später wurde er

ebenfalls zum Priester geweiht. Lopusanskij hat bisher acht Filme gedreht: *SLÉZY V VETRENUJU POGODU* (1978; „Tränen bei windigem Wetter“), *SOLO* (1980; idem), *PIS'MA MĚRTVOGO ČELOVEKA* (1986; „Briefe eines Toten“), *POSETITEL' MUZEJA* (1989; „Der Museumsbesucher“), *RUSSKAJA SIMFONIJA* (1994; „Russische Symphonie“), *KONEC VEKA* (2001; „Der Wendepunkt des Zeitalters“), *GADKIE LEBEDI* (2006; „Die hässlichen Schwäne“) und *ROL'* (2013; „Die Rolle“). Die Filme 3–5 werden von der Kritik immer wieder zu einer ‚apokalyptischen Trilogie‘ zusammengefasst. Lopusanskij's Filme entstanden als internationale Koproduktionen, wurden bisher von finnischen, französischen oder Schweizer Sendeanstalten, von ZDF, Arte oder dem Weißrussischen Staatsfernsehen kofinanziert.

Produziert wurden sie immer auch mit und in den Petersburger *Lenfilm*-Studios, für die Lopusanskij seit 1980 arbeitete, zuletzt als Produktionsleiter. *Lenfilm* ist 1908 aus einer Filmfabrik hervorgegangen, wurde 1917 sofort verstaatlicht und erhielt 1934 seinen endgültigen Namen und sein Emblem. Es ist eines der ältesten und größten existierenden Filmstudios Osteuropas, sein Archiv verfügt über ca. 1500 Filme. Lange Zeit wurde das Studio in der Sowjetunion als eine Art Produktionsstätte für die zweite Reihe gehandelt, bis 1962 das Science-Fiction-Melodram *ČELOVEK-AMFIBIJA* („Der Amphibienmensch“) alle Rekorde brach:

65 Millionen Menschen sehen sich den Film an. Es geht darin um die sowjetische Version der Frankenstein-Schöpfung: halb Mensch, halb Fisch, kein Monster, sondern ein schillernd schöner Jüngling, edel wie Robin Hood, frei wie ein Held von Rousseau, der in der ‚reinen‘ Natur lebt. Die exotische Atmosphäre einer Stadt am Meer, von westlichem Luxus und Unterwasseraufnahmen machten den ‚Amphibienmenschen‘ zur populärsten Produktion der Tauwetterära. (Bulgakowa 2012)

Im Jahr 2012 wurde ein Komitee zur Rettung von *Lenfilm* mit den prominentesten Regisseuren der Putin-Ära – Aleksej German und Aleksandr Sokurov – besetzt. Sokurov war spätestens seit seinen *DNI ZATMENIJA* (1988; „Tage der Finsternis“) ebenfalls ein Fachmann für Apokalypsen.

II.

Was aber kann man genaueres zu den Inhalten von Lopusanskij's Filmen anführen? Der utopistische Zug des *ČELOVEK-AMFIBIJA* bei *Lenfilm* jedenfalls verzerrte sich schnell zu einem dystopischen Angesicht, das sich dann (an vergleichbarem Stoff) noch deutlicher in Jacques Tourneurs Poe-Verfilmung *CITY UNDER THE SEA* von 1965 zeigen sollte – ein britischer Film, der seine deutsche Erstaufführung am 18. Oktober 1969 im Fernsehen der DDR erlebte.

Ein wesentlich klareres Zeichen dieser Tendenz ist dann ein Klassiker des sowjetischen Films, der auch Lopušanskij in die Spur gesetzt hat: Konstantin Lopušanskij ist 1978/79 Regieassistent bei Andrej Tarkovskijs Film *STALKER*. Sein Faible für Tarkovskijs, bei der konkurrierenden *Mosfil'm* produziertes Meisterwerk *STALKER* schlug sich unmittelbar in einer ersten eigenen Produktion nieder:

One of his earliest stabs at filmmaking, the 1980 short *Solo*, was directly overseen by Tarkovsky. In *Solo* the young Lopushansky created a near-perfect 29-minute distillation of his subsequent obsessions. Lensed in hazy black and white, the film is set in a desiccated future ravaged by (I assume) nuclear war. Shell-shocked survivors huddle together in collapsing shacks while occasionally foraging in the bleak snow-bound world outside. The gloom is eventually lessened by a ragtag orchestra performed for an audience of one. (N. N., *Apocalypse*, o. J.)

Das Drehbuch zu *STALKER*, dem Lopušanskijs Erstling folgte, wurde auf der Grundlage einer Erzählung der Brüder Boris und Arkadij Strugackij gefertigt: *PIKNIK NA OBOČINE* („Picknick am Wegesrand“) von 1971 (Strugatzki 2012). Dasselbe galt dann auch für Lopušanskijs zweiten Film *PIS'MA MĚRTVOGO ČELOVEKA* von 1986: Boris Strugackij und Konstantin Lopušanskij schrieben das Drehbuch gemeinsam. *GADKIE LEBEDI*, Lopušanskijs bislang vorletztem Film von 2006, liegt wiederum eine Erzählung der Strugackij-Brüder zugrunde. Aber die Beeinflussung ging noch weiter:

Auch in der Filmmusik [von Lopušanskijs *Museumsbesucher* – H. C.] ist der Einfluss von *STALKER* unüberhörbar. Alfred Schnittke komponierte die Soundcollagen zum Untergang. Schnittke war ein ehemaliger Kollege von Tarkovskijs Stammkomponisten Eduard Artemew, dem russischen Ennio Morricone, der neben zig anderen Filmmusiken u. a. auch die Musik zu *SOLARIS* und *STALKER* beisteuerte. (Reda 2013)

Doch der Reihe nach: Obwohl er an anderer Stelle gedreht wurde (vgl. Franz 2009, 124), wird der postapokalyptische *STALKER*-Film bis heute als Menetekel zum Reaktor-Unglück von Tschernobyl betrachtet (und als subtiler Rekurs auf den GULAG) (vgl. Dryer 2012). Als es in Teilen des Reaktors von Tschernobyl am 26. April 1986 zu einer Kernschmelze kam, an der unzählige Menschen – direkt oder indirekt – in den folgenden Tagen, Wochen, Monaten und Jahren erkrankten und sterben sollten, entstand *Die Zone* – die Tarkovskij und die Strugackijs nur imaginiert hatten –, in der Wirklichkeit. Lopušanskij reagierte unmittelbar darauf und schuf sein eigenes Bild von der *Zone* in *PIS'MA MĚRTVOGO ČELOVEKA*, der am 23. April 1987 in der Bundesrepublik Deutschland uraufgeführt wurde (DDR 30. Oktober 1987). Es wurde der einzige Film, der dem Regisseur internationale

Aufmerksamkeit einbrachte und in der Sowjetunion seinerzeit ca. 9,5 Millionen Rubel einspielte. Der Film wurde in Ost und West als eine Art Fortsetzung von *STALKER* rezipiert, genauer: als eine Art erfüllte Prophezeiung oder ökologische Apokalypse, nachdem das hier gezeichnete Ereignis tatsächlich eingetreten war. Er ist geprägt von einem an *STALKER* angelehnten Farbregime, sein Fundus besteht hauptsächlich aus Bunkerinnenräumen, Schutzanzügen, Gasmasken und Müllhalden.

Doch eine Apokalypse kommt selten allein: am 28. Januar 1987 beschloss das Januar-Plenum des Zentralkomitees der KPDSU offiziell Teile der Programmatik einer Perestrojka. Aus dem geplanten demokratisierenden Umbau der Sowjetunion wird ihr rapider und unaufhaltsamer Zerfall. *PIS'MA MĚRTVOGO ČELOVEKA* wurde – als realitätsgesättigte ökologische Postapokalypse – ihrerseits von der ökonomischen und politischen Realität überrollt.

III.

So irrt Lopusanskij's titelgebender *POSETITEL' MUZEJA* von 1989 durch eine Welt, durch ein Set, dem gar keine eindeutige Katastrophe vorausgegangen zu sein scheint. Es läuft ja alles irgendwie noch: Müllzüge, die auch Personen aufnehmen, fahren zwischen *Pension*, *Kombinat* und *Wetterstation*. Eine *geborstene* schwerindustrielle Landschaft aus Stahl, Müll und Staub wird erleuchtet von einzelnen Feuern, die gegen das Eindringen der ‚Debilen‘ oder ‚Degenerierten‘ aus dem Reservat vor den Fenstern der Häuser lodern. Die Landschaft ist durchaus belebt, verzeichnet Ein- und Ausgänge, hält einen Betrieb aufrecht.

Die ‚Degenerierten‘ aber sind allesamt Opfer vergangener Katastrophen oder schon ihre genetisch geschädigten Nachkommen. Es gibt im Verlauf des Films makabre Diskussionen, ob „nur *en detail* etwas schief gegangen“ sei, ob nur „die Richtung nicht stimme“, ob man „vor allem gerade jetzt nicht auf Propheten, Menetekel und Erlösungsversprechen hereinfallen dürfe“, da „der wissenschaftliche Verstand längst nicht am Ende“ sei, sondern nur „eine Korrekturphase“ verlange. „Vertreibung aus der Hölle“ lautete ein älterer Arbeitstitel des Projekts. Soviel ist daran wahr: Das ‚Heer der Debilen‘, allesamt Insassen realer sowjetischer Anstalten, vergisst man so schnell nicht mehr.

Der Protagonist und Museumsbesucher, ein seltsamer Pilger im schwarzen langen Mantel, ist dementsprechend über seine eigene Rolle kaum informiert. Er sucht etwas, das sogenannte *Museum der Weisheit* („Weisheit zum Anfassen“, wie es bei ihm heißt), in einer Stadt, auf einem Hügel, die das Meer nur alle sieben Tage freigibt: Aber warum das alles, oder in wessen Auftrag, mit welchem Ziel? – Wir erfahren es nicht. All das ist auch dem Protagonisten nicht klar. Sein Weg zum sich verändernden, austrocknenden *Aralsee*, wo der Film teilweise gedreht wurde, ist tatsächlich ein rein metaphorischer. Einzelne schrottreife Waggons,

ausgeweidete Trolleywagen und Schiffswracks ragen funktionslos aus dem Sand oder in das tosende Meer wie Zitate aus *E LA NAVE VA* (1983; „Fellinis Schiff der Träume“), *DUNE* (1984) oder *MAD MAX* (1980). Auch *WATERWORLD* (1995) lässt schon grüßen.

Die Dialoge in der *Wetterstation*, die unter der Aufsicht eines wissenschaftsgläubigen Transvestiten in Stöckelschuhen stehen, dessen angejahrte Ehefrau immer wieder Strapse im Halbdunkel bei Tisch sehen lässt, gaukeln eine *westlich* (via Fernsehen) infiltrierte Normalität vor: Modenschauen bezeichnen den Dekadenzpunkt der Stunde. Aber auch ‚die Debilen‘ sind schon im Keller und dringen gelegentlich in die oberen Räume vor, eine Abordnung sitzt immer mit am Speisetisch. Dort verfängt auch ihre humanistische Schulung durch den wissenschaftsgläubigen, metaphysisch unirrätierbaren Transvestiten kaum mehr. Mit ihrem Gemurmel, Geschrei und Gebrabbel setzt sich immer deutlicher der apokalyptische Ton durch: „Im geschlossenen und stickigen Raum seiner Filme war die Apokalypse eine Lebensform, und die Predigt ersetzte den Dialog“, heißt es einmal allgemein über Lopusanskis filmisches Werk (und das seiner Generationengenossen) (Trofimenkow 1995, 3). Aber ganz so einfach ist die Sache vielleicht doch nicht. Um die Auslegung, die Prophezeiung, das Menetekel, ja um die Möglichkeit der Prophezeiung, wird nach Tschernobyl und *Perestrojka* hartnäckig gerungen. In einem der wenigen Handlungsstränge, in einer der *Wetterstation* und dem Kombinat vorgeschalteten *Pension*, drängt sich dem Pilger ein greiser Gast auf, ein Pope, der ihm aus seiner Bibel weissagen will: Jedes, vom Pilger auf eine entsprechende Aufforderung des Popen hin zufällig aufgeschlagene Bibelwort hat für den Zuschauer schnell einen ebenso schlagenden wie verständlichen Sinn – in Hinblick auf die offensichtliche Bedrohlichkeit des Geschehens ringsum. Aber der Pope fragt ein ums andere Mal nur: „Was bedeutet das? Ich verstehe es nicht“ (00:16:04). Am Schluss gibt er resigniert zu Protokoll: „Ich lese die ganze Zeit und verstehe nichts“ (01:08:51).

Dieses Unverständnis gepaart mit der großen Ehrfurcht vor den *Heiligen Büchern* hat eine lange literarische Tradition, wie ein Blick in Dostoevskis *BRAT'JA KARAMAZOVY* („Die Brüder Karamasoff“) zeigt:

Es fiel ihr, Marfa Ignatjewna, auf, daß ihr Mann, Grigorij Wassiljewitsch Kutusow, seit jener Beerdigung sich ganz besonders mit ‚Religiösem‘ zu beschäftigen begann, das Leben der Heiligen las, doch nur still für sich, wozu er dann seine silberne Brille mit den großen, runden Gläsern aufsetzte. Nur selten las er laut vor, höchstens zur Fastenzeit. Er liebte das Buch Hiob sehr, wußte sich von irgendjemandem die mystischen „Predigten unseres von Gott erleuchteten Paters Isaak des Syrers“ zu verschaffen, las sie unermüdlich jahrelang, verstand so gut wie überhaupt nichts davon und schätzte vielleicht gerade darum dieses Buch am meisten. (Dostojewski 1922, 184)

Auch Lopusanskij's Pilger tut sich schwer. Er ist de facto schon den konkurrierenden *Heiligen Schriften* des Oberpriesters der ‚Debilien‘ verfallen. In der *Station* sind sie Bestandteil der Bibliothek (und werden heimlich studiert), in den frühchristlich anmutenden Katakomben des *Müllkombinats* predigt einer ihrer Priester, ein Kleinwüchsiger, der unüberschaubaren und vorwärts drängenden Masse der ‚Debilien‘ aus diesen Schriften. Die Antwort der Masse ist ein unentwegt wiederholtes, rituelles ‚Herr, hol uns hier heraus‘. In den Schriften und nächtlichen Gottesdiensten geht dem Pilger die Religion der ‚Debilien‘ zwangsweise auf, welche tatsächlich die Ankunft eines Befreiers ankündigt, eines Messias,

der nichts weiß und außer Traurigkeit von Kind an nichts besitzt. Der letzte Bittsteller kann nichts, aber er wird spüren, wenn ihn der Flügelschlag des Engels streift. (01:02:47)

Der Pilger weiß nicht, ob er dieser Befreier ist, sein kann oder will, aber er befreit sich auch nicht vom Bann der (degenerierten) Prophezeiung. Er verfällt – kurz nach der Teilnahme an einer düster-dekadenten Sexorgie des Wetterstationsvorstehers – endgültig der gleichfalls orgiastischen Psalmodie des ‚Debilien‘-Chors und lässt sich von ihnen *kreuzigen*. Nach einer einsamen Auferstehung auf einem *Golgatha* sehr fernen Müllberg, wird er selbst, sein verkrümmter, zugewelter Körper, zu einem flüchtigen Menetekel im Sand des verschwindenden Aralsees.



Abb. 1: PIS'MA MĚRTVOGO ČELOVEKA

Lopušanskijs apokalyptischer Karneval ist aber nicht einfach eine Anklage westlicher *Dekadenz* im osteuropäischen Kulturraum. Dieser *Karneval* wird in *RUSSKAJA SIMFONIJA* von 1994 ganz an die Stelle der Wirklichkeit (des Films) treten, er wird zu einer totalen Metapher. Zu erkennen ist das an der Tatsache, dass Lopušanskij zur Illustration des fiktiven karnevalesken Treibens in Moskau einfach zeitgenössisches dokumentarisches Material benutzt (*Found Footage* und selbst gefertigtes): Freiwillige, Armeeeinheiten, ein Kosaken-Regiment stellen am Rande der Hauptstadt, mitten in der *Perestrojka*-Phase, zentrale Ereignisse der russischen Kriegsgeschichte vor einer riesigen Tribüne nach – die Schlacht auf dem *Kulikovo pole* (Schneppfenfeld), die Schlacht gegen Napoleon bei Borodino, Szenen der Oktoberrevolution (1:11:32–1:23:58):

Die dokumentarischen Szenen übertreffen manchmal die wildesten Phantasien der Regisseure, sie sind mit mehr Schwung gemacht als manche Hollywoodfilme. Man denke an die Inszenierung der alten Schlachten, die irgendeine militärisch-historische Gesellschaft bei Moskau veranstaltete (Können Sie sich vorstellen, wieviel Geld dieses Spiel mit Zinnsoldaten kostet? Ich kann es nicht.) Dem Regisseur gelang es, diese Aufführung zu filmen. Das ist ein Beweis, daß der Regisseur den Zeitgeist genau fühlt – als ob die Wirklichkeit mit dem Regisseur wetteifert. (Trofimenkow 1995, 3)

Ein Unterschied zum fiktiv-apokalyptischen Karnevalismus des Films ist nicht mehr zu erkennen.¹ Man fühlt sich unweigerlich an Büchners verzweifelten *König Peter* aus seiner Komödie *LEONCE UND LENA* erinnert:

Wo ist die Moral, wo sind die Manschetten? Die Kategorien sind in der schändlichsten Verwirrung, es sind zwei Knöpfe zuviel zugeknöpft, die Dose steckt in der rechten Tasche. Mein ganzes System ist ruiniert. (Büchner, 1992, 164)

IV.

Das alles ist nicht neu: Die Konkurrenz der Heiligen (Schriften) – aber auch die ewige Drohung der Korruptierbarkeit durch Geld oder Weltliches – ist fester Bestandteil der klassischen russischen Literatur. In dem schon zitierten Roman Dostoevskijs *BRAT’JA KARAMAZOVY* strukturiert die Konkurrenz zwischen der Auslegung des Johannes-Evangeliums und Smerdjakovs Umgang mit einer Predigtsammlung sogar den ganzen Roman bis zum letzten Satz:

1 Vgl. für viele Details und Ideen zu diesem Film den sehr guten Aufsatz von Karsten Visarius 2001.

Smerdjakoff nahm jenes dicke gelbe Buch vom Tisch und bedeckte damit das Geld. Mechanisch las Iwan Fedorowitsch den Titel: „Die Predigten unseres von Gott erleuchteten Paters Isaak der Syrer“. (Dostoevskij 1922, 1281)

Mit dem verständnislosen Schriftkundigen wird ganz offensichtlich ein Fenster in die Literatur *vor* den Drehbücher liefernden Strugackijs oder Lems geöffnet. Konstantin Lopuschanskij betont in einem Interview zu RUSSKAJA SIMFONIJA von 1994, wie zentral die literarische Tradition in Russland ist:

In unserem Land gab es eine eigene Mythologie. Schriftsteller und Künstler wurden wie Propheten verehrt. Die Zivilisation in Russland war immer ‚literatur-zentristisch‘. In keinem Land der Welt maß der Mensch seine Taten an denen von literarischen Figuren. (Antoschewskaja 1995, 2)

Auch sein jüngster Film bleibt d(ies)er Literatur treu. Schon der Titel vermittelt zwischen Film, Soziologie und Literatur: *ROL* („Die Rolle“). Lopuschanskij positioniert sich auch mit diesem Oktober-Revolution-Epos von 2013 zwischen Geschichte, Schauspiel und Literaturtheorie. Gegenüber einer russischen Internet-Kulturzeitschrift fasst er seinen eigenen Film und seine Poetik so zusammen:

Revolutions have always been made by performing personalities, but in Russia this revolutionary performance art was intensified by the symbolist ideology that exhorted people to play their lives. In the world of symbolism inhabited by the writers Alexander Blok, Andrei Bely, Valery Bryusov, Nikolai Gumilev, and N. Yevreinov, revolution occurred internally as well as externally. The new Soviet worldview and the aesthetics of symbolism, however incompatible they seemed, merged, mutually transformed each other, and forged the complicated artistic world of the 1920s. The fictional Yevlakhov was a true man of his times. The film is about a unique experiment in acting, when art demands ‚never reading, but defeat and death‘, as Boris Pasternak wrote. But to my mind, the script is about something else... in fact, this grand experiment is a pretext to explore other things under the surface. For me, the focal point of the story is the theme of the doppelgänger – doubles – the ‚white‘ actor Yevlakhov and the ‚red‘ leader Plotnikov.²

2 N. N. The Role (o. J.) Vgl. zu den literarischen Bezügen die interessante Fortsetzung von Lopuschanskijs Beschreibung des eigenen Films: „For me, the world of the film is close to, if not exactly like, the world of Andrei Platonov’s fiction, which serves as the imaginary and metaphorical starting point for the visual world of the film. But there is another Russian writer whose fictional world has relevance to this hero – Fyodor Dostoevsky. What Dostoevsky only tragically guessed or predicted was to become Platonov’s reality: a world where God is long

V.

Nun kommt allerdings nach Symbolismus, Bulgakov, Bachtin oder *performative turn* kaum eine (Film-)Theorie und (Film-)Poetik mehr ohne ‚performing personalities‘ und ‚experiments in acting‘ (oder auch ‚re-anactments‘) aus. Auch Lopušanskijs Poetik wird sich modernisiert haben, lässt sich auf die sogenannte *Postmoderne* ein. Doch ich will auf einen letzten, eher *orthodoxen* Gesichtspunkt seiner Poetik zurückkommen, den schon seine Zusammenfassung von *ROL* impliziert:

In essence, Yevlakhov resurrects Plotnikov, who died at the Rytva train station, and follows his fate to its tragic end. It's important to show that Plotnikov could have no other fate. Yevlakhov, a gifted psychologist, must have known this when he began to recreate his character's life. This heroic performance demanded sacrifice, including the sacrifice of life itself.

Da ist es wieder – das *Opfer/sacrificium* (Tarkovskijs):

Der moderne Mensch aber will sich nicht opfern, obwohl wahre Individualität doch nur durch Opfer erreicht werden kann. (Tarkovskij 2002, 44)

Lopušanskijs und auch Tarkovskijs Filme bewegen sich geradezu zwanghaft zwischen den religiösen Polen von Sünde, Opfer, Martyrium, Erlösung, Abstieg in die Hölle und Kult der Bilder und Bücher. Lopušanskijs *RUSSKAJA SIMFONIJA* endet denn auch mit einer (ironischen) Replik auf Tarkovskijs quälend lange Schlusszene in seinem fantastischen Porträt eines Ikonenmalers: *ANDREJ RUBLEV*. Es gibt so eine weitere Brücke zwischen Dostoevskij, Platonov, dem Symbolismus, Aleksandr Men's Christologie bzw. Bildtheorie und Konstantin Lopušanskij, die Michael Trofimenkow vorgezeichnet hat: Pavel Florenskij.

Florenskijs Bildungsbiographie ist die einzige, die mir (neben Lopušanskijs eigenem Hinweis auf Aleksandr Men³) einfällt, wenn ich über eine Einordnung Lopušanskijs nachdenke. Beide sind Priester einer Kirche im Widerstand, Bildtheoretiker, Poesie- und Literaturkenner, ehrgeizige Autoren³, Beherrscher sehr

dead and man is left behind, orphaned on the empty and cold earth. Indeed, the title of the film might be Reflections on Dostoyevsky or Raskolnikov Forty Years Later. This is the role Yevlakhov is playing. He writes his life's theme as someone who knows Dostoyevsky's writings intimately and understands the direct relationship between the writer's prophecies and the realities of life. This is emphasized with indirect philosophical associations with Dostoyevsky's works in all the main tragic episodes of the script. In fact, the plot itself is reminiscent of the twisted world Dostoyevsky's characters inhabited“ (ibid.)

3 Lopušanskij schreibt seine Drehbücher, die im Netz in englischer Sprache vollständig einsehbar sind, ausdrücklich als Literatur: „Zuerst schreibe ich ein literarisches Drehbuch und versuche es wie Prosa zu publizieren“ (zit. nach Antoschewskaja 1995, 1).

unterschiedlicher Lebenswelten, beide erleben, ja durchleben schmerzhaft eine revolutionäre und existenzielle Transformation ihrer Lebenswelt. Lopušanskij's ästhetisch-soziologisch-psychologischer Zentralbegriff der *Rolle* hat nun auf einmal viel Ähnlichkeit mit Florenskij's kulturkritischem Konzept der *Maske*:

Es entstand die Maske in ihrer heutigen Bedeutung, also der Betrug durch das, was es in Wirklichkeit nicht gibt, eine mystische Anmaßung, die sogar unter harmlosen Umständen den Beigeschmack des Grauens hat. Sie ist eine dunkle, unpersönliche, vampirische Kraft, die nach der Kräfteerhaltung und Auffrischung des Blutes und nach einem lebendigen Gesicht sucht, das diese astrale Maske einhüllen könnte, sich an dem Gesicht festsaugend und es für ihr wahres Wesen ausgehend.⁴

In dem schon mehrfach zitierten Interview zu RUSSKAJA SIMFONIJA, das Lopušanskij Galina Antoševskaja [Antoschewskaja] im November 1994 gab, kommt er folgerichtig auch auf *die Maske* zu sprechen. Sein Held Masarin aus RUSSKAJA SIMFONIJA probierte – vom Humanisten bis zum Apparatschik – viele Rollen aus. Er endet aber als reuiger Sünder im Stile Andrej Rubljevs. In seinem Kommentar überführt Lopušanskij das Konzept der *Rolle* in dasjenige der *Maske* – mit dem typischen Oberton Florenskij's:

In der Schlußszene entsteht noch ein Gesicht – das eines reuigen Sünders. Und es entsteht eine Frage: Welches Gesicht ist nun das wahre, oder können sie sich von Tag zu Tag abwechseln? Die Vereinigung dieser Gesichter ist ein Zeichen des Wahnsinns, der Schizophrenie, und das ist in unser Bewußtsein, in unseren Charakter und unsere Zivilisation eingegangen. (Antoschewskaja 1995, 3)

VI.

Um aber die Deutung des Films nicht gänzlich der Selbstausslegung seines Regisseurs zu überlassen, sei abschließend noch auf einige andere Aspekte hingewiesen: Zunächst ist die Stilisierung von Autorschaft zu einem *Schicksal* und einer *Berufung* – statt einer Beschreibung als Prozess, Handwerk oder Kunstfertigkeit – bei Lopušanskij genauso präsent und ausgeprägt wie bei Tarkovskij. Dazu gehört die Stilisierung des Teams, der Schauspieler, zur *Familie*, zur Gesinnungsgemeinschaft, zu *Brüdern im Geiste*. Zweitens ist bei Tarkovskij das Paradigma für eine *gelungene* Filmszene merkwürdigerweise die Literatur – und nicht etwa der Film. Häufig ist es eine Szene aus Dostoevskij's Christus-Roman ИДИОТ. In

4 Zit. nach Trofimenkow 1995, 3.

seinen zwischen 1976 und 1984 festgehaltenen filmpoetologischen Notizen und Essays finden sich im entscheidenden Passus über die *gelungene* Szene aus dem Filmischen selbst nur *negative* Beispiele (aus Giuseppe De Santis UN MARITO PER ANNA ZACCHEO (1953; „Ein Mann für Anna Zaccheo“). Zur Illustration einer *gelungenen* Szene wechselt Tarkovskij einfach in die Literatur:

Was also ist eine Mise-en-scène? Wenden wir uns besseren Literaturwerken zu. Noch einmal sei an die erwähnte Schlußszene aus Fjodor Dostojewskijs ‚Der Idiot‘ erinnert: Zusammen mit Rogoshin kommt Fürst Myschkin in das Zimmer, wo die ermordete Nastasja Filippowna hinter einem Bettvorhang liegt und bereits ‚riecht‘, wie Rogoshin sagt. Inmitten eines großen Zimmers sitzen sich nun beide auf Stühlen so gegenüber, daß sie sich mit ihren Knien berühren. Wenn man sich das vorstellt, wird einem unheimlich zumute. Die Mise-en-scène resultiert hier aus dem psychischen Momentanzustand der beiden Helden und drückt in unverwechselbarer Weise die Komplexität ihrer Beziehungen aus. (Tarkowski 2002, 78 f.)

Drittens – und das kann man gut an entsprechenden Ausführungen Tarkovskijs zeigen – ist der überhöhte Bild-Begriff beiden gemeinsam. Bilder, deren erwünschter Komplexitätsgrad tatsächlich aus der realistisch-psychologistischen Literatur abgeleitet wird, stehen für die Szene, ja, für den Film ein. Was am Filmischen zentral ist, wird paradoxerweise am literarischen Bild ausgeführt. Bilder „sprengen“ (ibid., 23) (angeblich) via poetischer Gedankenassoziation (und gegen eine irgendwie ‚geometrische‘ oder ‚rationale Logik‘) ihre filmisch-sequenzielle Materialität auf – und werden *wahr*. Das ist die kürzeste Formel, auf die man dieses Bildbegriff bringen kann. Man muss aber einschränkend bemerken, dass dieses Bildkonzept nicht irgendwie, quasi-mystisch, die Materialität des Filmischen ‚aufsprengt‘, sondern schlicht schon nicht mehr von dort hergeleitet worden ist.

Richtige Filme (ohne das Paradigma der „besseren Literaturwerke“ Dostoevskijs oder Prousts im Rücken) sind dann falsche Filme, drohen immer – durch eine zügige Logik des Plots, durch Spannung oder einfach souveräne Handwerklichkeit ohne *Versenkung*, *Intuition* oder *Inspiration* – in die Sphäre der „Konsumenten“ (ibid., 23) abzuleiten:

Ein Zuschauer kauft sich eine Kinokarte, um die Leerstellen der eigenen Erfahrung aufzufüllen, er jagt gleichsam der ‚verlorenen Zeit‘ nach. Das bedeutet, er ist bestrebt, jenes geistige Vakuum auszufüllen, das sich in einem modernen Leben voller Unrast und Kontaktarmut herausgebildet hat. [...] Aktion und ablenkende Unterhaltung imponieren vor allem dem trägsten Teil des Publikums. (Ibid., 90)

Als einen Filmemacher mit „metaphysischen Anlagen“ (ibid., 13) bezeichnete sich Tarkovskij gerne selbst. Es ist eine Bildmetaphysik *echter Bilder*⁵, die Lopušanskij und Tarkovskij vertreten, deren Religiösität und programmatische Antimodernität mir aber den Durchgang durch die moderne Literatur schon längst hinter sich (und nicht etwa vor sich) zu haben scheint. So gehört das ganze Projekt noch dem frühromantischen Programm einer Rückgewinnung der Unschuld durch forcierte Reflexivität zu:

Und der Inhalt? Die Traumlogik? Die entsprang hier schon den Erinnerungen. Irgendwo wurde nasses Gras sichtbar, ein Lastwagen voller Äpfel, regentriefende, in der Sonne dampfende Pferde. *All das kam unmittelbar aus dem Leben ins Bild*, also keinesfalls als ein aus der benachbarten bildenden Kunst übernommenes Material. (Tarkovskij 2002, 35)

Dieser angeblich *unmittelbare* Blick der Kunst auf die Welt, der sich als Natur, Traum, Erinnerung oder Leben ausgibt, ist ein Blick durch die Literatur Freuds. Erst diese Unmittelbarkeitsbehauptung aber ermöglicht der Kunst (rhetorisch) ihre Nähe zur Ethik (zum verantwortlichen künstlerischen *Schaffen*), zur Einforderung von *Wahrheit*, zur Belehrung (der *Massen*). Jede Nähe zur Materialität der *Unterhaltung* wird dann zum Ausschlusskriterium. Es ist kurzum die ganze Klaviatur der Kulturkritik – die immer Medienkritik ist –, die hier gespielt wird. Der richtige Zuschauer ist – wie der richtige Künstler – ein Wahrheitsucher, ein Pilger. Konsumenten aber sind automatisch ‚verlorene Seelen‘. Diese Sorte Pilger sehen in ihrem Rücken die geborstene Moderne und suchen vor sich ein von der Natur ausnahmsweise freigegebenes „Museum voller Weisheit zum Anfassen“. Das vielleicht bleibt der irritierende Rest von Lopušanskij's großartigem Film DER MUSEUMSBESUCHER.

5 Vgl. Belting 2005.

FILMOGRAPHIE

- DNI ZATMENIJA („Tage der Finsternis“). UdSSR, 1988. Regie: Aleksandr Sokurov.
- DUNE („Der Wüstenplanet“). USA, 1984. Regie: David Lynch.
- E LA NAVE VA („Fellinis Schiff der Träume“). Italien, 1983. Regie: Federico Fellini.
- GADKIE LEBEDI („Die hässlichen Schwäne“). Russland, 2006. Regie: Konstantin Lopušanskij.
- KONEC VEKA („Der Wendepunkt des Zeitalters“). Russland, 2001. Regie: Konstantin Lopušanskij.
- MAD MAX (Idem). Australien, 1980. Regie: George Miller.
- PIS'MA MĚRTVOGO ČELOVEKA („Briefe eines Toten“). UdSSR, 1986. Regie: Konstantin Lopušanskij.
- POSETITEL' MUZEJA („Der Museumsbesucher“). UdSSR, 1989. Regie: Konstantin Lopušanskij.
- ROL' („Die Rolle“). Russland, 2013. Regie: Konstantin Lopušanskij.
- RUSKAJA SIMFONIJA („Russische Symphonie“). Russland, 1994. Regie: Konstantin Lopušanskij.
- SLĚZY V VETRENUJU POGODU („Tränen bei windigem Wetter“). UdSSR, 1978. Regie: Konstantin Lopušanskij.
- SOLO (Idem). UdSSR, 1980. Regie: Konstantin Lopušanskij.
- UN MARITO PER ANNA ZACCHEO („Ein Mann für Anna Zaccheo“). Italien, 1953. Regie: Giuseppe De Santis.
- WATERWORLD (Idem). USA, 1995. Regie: Kevin Reynolds / Kevin Costner.

BIBLIOGRAPHIE

- Antoschewskaja (1995), Galina: „Interview mit Konstantin Lopuschanskij“, in: (Informationsblatt) Russkaja Simfonija. 25. Internationales Forum des Jungen Films Berlin (1995) Nr. 24 (45. Internationale Filmfestspiele Berlin), S. 1–3.
- Belting (2005), Hans: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen. – München.
- Büchner (1992), Georg: Leonce und Lena. Ein Lustspiel (1836). – München, S. 159–195.
- Bulgakowa (2012), Oksana: „Der zweite Anzug der Avantgarde“, in: taz, 26.04.2012.
- Dostojewski (1922), Fjodor M.: Die Brüder Karamasoff (1880), übs. v. E. K. Rahsin. – München.
- Dyer (2012), Geoff: Die Zone. Ein Buch über einen Film über eine Reise zu einem Zimmer. – München.
- N. N. Apocalypse (o. J.): „The Apocalypse Quartet of Konstantin Lopushansky“, in: <http://www.fright.com/edge/ApocalypseLopushansky.htm> (20.06.2015).

- N. N. The Role (o. J.): „Konstantin Lopushansky working on THE ROLE OF A LIFETIME his first film in 6 years“, in: <http://www.quietearth.us/articles/2012/03/Konstantin-Lopushansky-working-on-THE-ROLE-OF-A-LIFETIME-his-first-film-in-6-years> (20.06.2015).
- Reda (2013): „Der Museumsbesucher“, in: Der breite Grat. Filmbesprechungen für einen Grat statt Graben zwischen Arthouse und Exploitation, 08.03.2013, in: <https://derbreitegrat.wordpress.com/?s=museumsbesucher> (20.06.2015).
- Strugatzki (2012), Arkadi/Strugatzki, Boris: Picknick am Wegesrand. Eine Milliarde Jahre vor dem Weltuntergang. Das Experiment, hg. v. S. Mamszak u. E. Simon. – München, S. 7–232. (= Werkausgabe, Bd. 2)
- Tarkowskij (2002), Andrei: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films (1984). – Berlin.
- Trofimenkow (1995), Michael: „Die Reue“, in: (Informationsblatt) Russkaja Simfonija. 25. Internationales Forum des Jungen Films Berlin (1995) Nr. 24, S. 3–4. (45. Internationale Filmfestspiele Berlin)
- Visarius (2001), Karsten: „Apokalyptischer Karneval. Zu Konstantin Lopuschanskis ‚Russische Symphonie‘“, in: Magazin für Theologie und Ästhetik, H. 10, S. 1–10, meine Paginierung, in: <http://www.theomag.de/10/kv5.htm> (20.07.2015).

Tatjana Petzer

„Vajanie iz vremena“

Essay zum Autorenfilmkonzept
Andrej Tarkovskijs und Sergej Paradžanovs



Sergej Paradžanov: Tarkovskijs Nachtvogel (1987)¹, Filmstill aus AŠIK KERIB

Als Andrej Tarkovskij 1986, vor seiner Zeit, im Exil starb, widmete ihm Sergej Paradžanov (gebürtig: Sarkis Hovsepi Parajanian, 1924–1990) den Film *ASHUK-KARIBI / AŠIK KERIB* (1988, dt. „Kerib, der Spielmann“); es sollte sein letzter bleiben. Die Freundschaft und gegenseitige Verehrung Tarkovskijs und Paradžanovs nimmt in der Retrospektive der sowjetischen Filmgeschichte einen geradezu mythologischen Stellenwert ein. Sie begann mit Tarkovskijs erstem Spielfilm, *IVANOVO DETSTVO* (1962, dt. „Iwans Kindheit“), den Paradžanov in den Rang

1 Sergej Paradžanov: „Nočnaja ptica Tarkovskogo“, Collage auf einem Foto von Jurij Mečitov aus dem Jahre 1982. Courtesy Sergej Parajanov Museum, auf: <http://www.parajanovmuseum.am>.

einer Offenbarung erhob. Den um acht Jahre jüngeren Regisseur nannte er seinen Lehrmeister:

своим учителем я считаю абсолютно молодого и удивительного режиссера Тарковского, который даже не понял, насколько он был гениален в „Ивановом детстве“ и какое удивительное наследие он открыл для того, чтобы его разоряли бы, повторяли бы, удивительно разоряли его мышление, шли к ассоциативному кинематографу, который сейчас пугает, пугает слово ассоциация, пугает ассоциативный кинематограф.² (Paradžanov 1971, o. S.)

Tarkovskij wiederum sprach mit großer Wertschätzung und Bewunderung für Paradžanovs eigenwillige poetische Filmkunst:

[Я] всегда с огромной благодарностью и с удовольствием вспоминаю фильмы Сергея Параджанова, которого я очень люблю – способ мышления его парадоксальный, поэтический, его умение любить красоту, его умение бить совершенно свободным внутри собственного замысла.³ (Ostrova 5:04–5:24)

Paradžanovs emotionale Spontanität und ungezügelter Freiheit führte, so Tarkovskij, letztlich zu einer unerreichbaren Größe in der Filmkunst:

Он делает не коллажи, куклы, шляпы, рисунки или нечто, что можно назвать дизайном. Нет, это другое. Это гораздо талантливые, возвышеннее, это настоящее искусство. В чем его прелесть? В непосредственности. Что-то задумав, он не планирует, не конструирует, не рассчитывает, как бы сделать получше. Между замыслом и исполнением нет разницы: он не успевает ничего растерять. Эмоциональность, которая лежит в начале его творческого процесса, доходит до результата, не расплескавшись. Доходит в чистоте, первозданности, непосредственности, наивности. Таким был его „Цвет граната“. Я не говорю о

2 „Als meinen Lehrer betrachte ich den ganz jungen und erstaunlichen Regisseur Tarkovskij, der wohl selbst nicht begriffen hat, wie genial eigentlich sein Film „Ivans Kindheit“ gemacht ist und welch erstaunliches Vermächtnis er damit eröffnete, dafür, dass es ausgenutzt und wiederholt werde. Auf erstaunliche Weise machte man sein Denken zunichte und ging zum assoziativen Film über, der gegenwärtig beunruhigt – beunruhigend ist das Wort Assoziation ebenso wie der assoziative Film.“ (Soweit nicht anders angegeben Übersetzung der Autorin).

3 „[I]ch erinnere mich immer mit großer Dankbarkeit und mit Vergnügen an die Filme von Sergej Paradžanov, den ich sehr liebe – seine paradoxe, poetische Art zu denken, sein Vermögen, die Schönheit zu lieben, sein Vermögen, in der eigenen Idee völlig frei zu sein.“

его неангажированности. Тут дело даже не в этом. Он для всех нас недосягаем. Мы так не можем. Мы служим.⁴ (Katanjan 2001, 83)

In seinem Werk reizte Tarkovskij, ein introvertierter ‚Nordeuropäer‘, metaphysische Fragen in Denkbildern dermaßen aus, dass sich die Einstellungstempi dem Stillstand annäherten. Der in Tiflis geborene Armenier Paradžanov wiederum, ein exzentrischer ‚Orientaler‘, bearbeitete seine Motive gleich persischen Intarsien und Miniaturen. Obwohl oder gerade weil beide Regisseure verschieden in Herkunft, Temperament und entsprechend auch im filmästhetischen Zugang zur Welt waren, sind die künstlerischen Biographien der beiden Absolventen der Moskauer Filmhochschule, des Staatlichen Allunionsinstituts für Kinematographie (VGIK), eng miteinander verbunden.⁵ Tarkovskijs und Paradžanovs Arbeitsschicksale und Werke weisen spezifische Parallelen auf (vgl. Trojanovskij/Izvolova 2002). Damit sind nicht die allgemeinen Produktionsbedingungen, die Zensur und die erfahrene Diskriminierung gemeint, welche viele sowjetische Filmemacher teilten. Die Parallelität der künstlerischen Lebenswerke Tarkovskijs und Paradžanovs erschließt sich vielmehr aus der prinzipiellen Konvertierbarkeit ihres kinematographischen Schaffens in ein grundlegendes ästhetisches Verfahren, das Tarkovskij auf die kurze Formel vom „Modellieren der Zeit“ (*vajanie iz vremena*)⁶ brachte:

В чем же суть авторской работы в кино? Условно ее можно определить как ваяние из времени. Подобно тому как скульптор берет глыбу мрамора и, внутренне чувствуя черты своей будущей вещи, убира-

- 4 „Er fertigte Collagen, Puppen, Hüte, Zeichnungen oder etwas an, das man am besten Design nennen könnte. Aber dahinter ist mehr, und zwar eine talentiertere, ja wahre Kunst. Worin liegt ihr Reiz? In ihrer Unmittelbarkeit. Wenn ihm eine Idee kommt, dann plant, konstruiert oder kalkuliert er nicht etwa, wie diese am besten zu realisieren wäre. Zwischen Vorhaben und Verwirklichung besteht für ihn kein Unterschied, denn er vermag es nicht, Zeit damit zu verlieren. Seine Emotionalität, die am Anfang des schöpferischen Prozesses steht, führt ohne Verlust zum Ergebnis. Sie mündet in Reinheit, Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit, Naivität. Diese charakterisierten seinen Film DIE FARBE DES GRANATAPFELS. Ich spreche hier nicht von fehlendem Engagement. Darum geht es hier nicht einmal. Er ist für uns alle unerreichbar. Wir können so nicht sein. Wir dienen nur.“
- 5 Tarkovskij und Paradžanov begegneten sich erst nach dem Studium. An der VGIK studierten sie in unterschiedlichen Jahrgängen: Tarkovskij ab 1954 (nach dem Studium der Musik, Malerei, Bildhauerei, Orientalistik und Geologie) in der Klasse von Michail Romm (1901–1971), Paradžanov bereits 1945–1952 (nach einem Vokal- und Instrumentalstudium sowie Tanzunterricht) in der Klasse von O Aleksandr Dovženko (1894–1956). Die Freundschaft begann kurz vor der Inhaftierung Paradžanovs im Jahre 1973, ein Jahr darauf wurde er zu fünf Jahren Lagerhaft verurteilt. Während dieser Zeit standen sie im Briefwechsel (vgl. Tarkovsky/Parajanov 2014, S. 9–13). 1982 wurde Paradžanov erneut inhaftiert. In diesem Jahr sahen sie sich zum letzten Mal. Tarkovskij verließ die Sowjetunion, um seinen neuen Film in Italien zu drehen; die Rückreise blieb ihm verwehrt. 1984 erhielt Paradžanov wieder eine Drehgenehmigung.
- 6 Tarkovskijs Metapher für den Formgebungsprozess in der Filmkunst, *vajanie iz vremena*, wird an anderer Stelle auch mit „Bildhauerei aus Zeit“ übersetzt (Tarkovskij 1986, 130).

ет все лишнее, кинематографист из „глыбы времени“, охватывающей огромную и нерасчлененную совокупность жизненных фактов, отсекает и отбрасывает все ненужное, оставляя лишь то, что должно стать элементом будущего фильма, то, что должно будет выясниться в качестве слагаемых образа.⁷ (Tarkovskij 2008–2013)

Worum geht es Tarkovskij bei dem Vergleich des Filmemachens mit diesem spezifischen Verfahren der bildenden Kunst, und zwar dem subtraktiven Bildhauen, bei dem Material abgetragen, geformt und dabei auf ein wesentliches Minimum reduziert wird?⁸ Wie die Kapitelüberschrift „Zapečatlenoe vremja“ des gleichnamigen Bandes (Erstveröff. in dt. Übersetzung 1984: DIE VERSIEGELTE ZEIT, Tarkovskij 1986, 59–86) nahelegt, dem diese bündige Definition des *cinéma d'auteur* (*avtorskoe kino*) entnommen ist, macht er hier auf einen in der kinematographisch modellierten ‚Zeit-Skulptur‘ enthaltenen Bedeutungsüberschuss aufmerksam, der durch das Verwerfen, Verwandeln und Verwahren von unbearbeitetem Zeit-Material erzeugt wird. Was die vielzitierte Anleihe aus der Bildhauerei für die Praxis und das Verständnis des Autorenfilms bedeutet, soll im Folgenden ausgehend von Tarkovskijs Zeit-Vokabular und im Vergleich mit der paradigmatischen Filmarbeit Paradžanovs⁹ rekapituliert werden. Im Vordergrund meines Essays steht dabei nicht die Filmanalyse, sondern die Frage nach den Bedingungen und Indizien einer zeit-bildnerischen Filmästhetik.

TAUWETTER UND AUTORENKINO

Gilles Deleuze differenzierte in seinen beiden Filmbänden (Deleuze [1983] 1997a, [1985] 1997b) zwei Grundmodelle der kinematographischen Raum-Zeitlichkeit, für die er die Konzepte *l'image mouvement* („Bewegungs-Bild“) und *l'image-temps*

7 „Worin besteht das Wesen der Autorenfilmkunst? In einem bestimmten Sinne könnte man sie als ein Modellieren der Zeit bezeichnen. Ähnlich wie ein Bildhauer in seinem Innern die Umrisse seine[s] künftigen [Werks] erahnt und entsprechend alles Überflüssige aus dem Marmorblock herausmeißelt, entfernt auch der Filmkünstler aus dem [„Zeit-Block“, der eine gewaltige, unzergliederte Gesamtheit an] Lebensfakten [umfasst,] alles Unnötige und bewahrt nur das, was ein Element seines künftigen Films, ein unabdingbares Moment des künstlerischen Gesamtbildes werden soll.“ (Tarkovskij 1986, 67).

8 Vgl. Vsevolod Pudovkin, der von der Funktion der Großaufnahme, bei der alles Überflüssige entfernt wird, auf den kinematographischen Umgang mit Zeit schloss (vgl. Pudovkin [1932] 1983, S. 307 f.).

9 Anders als Tarkovskij und andere russische Filmgrößen entwickelte Paradžanov keinen eigenen filmtheoretischen Ansatz. (vgl. Steffen 2013, 20) Anfang der 1970er Jahre stand Paradžanov im Austausch mit dem russischen Formalisten und Filmtheoretiker Viktor Šklovskij, der schließlich am Drehbuch für Paradžanovs Film über Hans Christian Andersen, *ČUDO V ODENSE* (Das Wunder in Odense), mitwirken wollte; das Projekt konnte aufgrund Paradžanovs Verhaftung im Dezember 1973 nicht realisiert werden.

(„Zeit-Bild“) einführte. Um 1945 vollzog sich demnach ein Paradigmenwechsel von konstruierter, schematischer Zeit zur reinen Zeit-Bildlichkeit des modernen Films. Die filmhistorische Zäsur fällt mit der Krise erprobter Bewegungsrelationen und insbesondere der Kategorie des Aktionsbildes zusammen, das der künstlerischen Gestaltung von komplexen Zeitmodalitäten wie Kategorien der Erinnerung und Gedächtnis im Medium des Films nicht gerecht wurde. Für den sowjetischen Kontext lassen sich Parallelen zum Aufbruch des Tauwetterkinos (1953–1967/68) ausmachen (vgl. Hänsgen 2010).

„Tauwetter“ in der sowjetischen Kinematographie (vgl. Bulgakowa 1999, Woll 2000) bedeute die Lockerung von Produktionsauflagen, die Abkehr von Monumentalfilm und Stalinkult, und damit auch die Gestaltung eines neuen Heldenbildes (vgl. Hänsgen 1999). Das Tauwetterkino war vielfältig und gleichermaßen von Filmemachern geprägt, die bereits in der Stummfilmzeit debütierten und nun an der VGIK lehrten, sowie von deren Schülern, jungen Regisseuren also, die erst nach dem Zweiten Weltkrieg den Filmberuf ausüben konnten oder das Studium aufnahmen. Die kurze Phase der Liberalisierung der sowjetischen Kultur zwischen 1955 bis 1965 war für den Film eine produktive und nachhaltig wirkende Zeit. Sie sicherte dem sowjetischen Film wieder internationale Anerkennung. Der sowjetische Filmnachwuchs setzte sich an der VGIK¹⁰ ebenso kritisch mit der Kinderstube des sowjetischen Films, dem Avantgarde- und Revolutionskino der 1920er Jahre, auseinander, wie er nach Hintertüren aus dem „Sozialistischen Realismus“ suchte. Kritik und Zensur zum Trotz orientierte sich der junge sowjetische Film am italienischen *Neorealismo*,¹¹ mit dem Deleuze zufolge die Zeit-Bildlichkeit Einzug in die Filmkunst hielt (vgl. Deleuze 1997b, 37–39).

Seit Mitte der 1950er Jahre formulierten Filmkritiker und spätere Filmregisseure in den *CAHIERS DU CINÉMA* eine neue Autoren-Theorie, die sich gegen das etablierte Produzenten-Kino und lineare Literaturverfilmungen wandte.¹² Das *cinéma des auteurs* erhob den Regisseur ins Zentrum des Filmschaffens und benannte Meisterregisseure, die im filmischen Medium das Mainstream-Kino überwandern. Nicht definitorische Abgrenzungen, sondern tendenzielle Öffnungen bestimmten die neuen Verfahren: die Orientierung an der neorealistischen

10 Breitenwirkung im ganzen Land erhielten diese Tendenzen auch darum, weil ab 1960 für Drehbuchautoren und ab 1963 für Regisseure aus allen Sowjetrepubliken an der VGIK ein zweijähriges Förderstudium angeboten wurde.

11 In dem Jahr, da Fellinis 8½ beim Internationalen Filmfestival in Moskau den Grand Prix gewann, reagierte die staatliche Filmzensur auf den verderblichen Einfluss des italienischen Neorealismus, der den erzieherischen Einfluss der sowjetischen Filmkunst mindere (vgl. Bock 2011, 117).

12 Impulsgebend war der Essay „Une certaine tendance du cinéma français“ (1954) des Filmkritikers und späteren Filmregisseurs François Truffaut. Das *cinéma des auteurs* setzt sich scharf vom klassischen Autorenfilm um 1910 ab, d. h. von Kunstfilmen nach Vorlagen aus der Feder von Roman- oder Theaterautoren, die dem neuen Medium zu gesellschaftlicher Akzeptanz verhelfen und als solche für Filmproduktion und Filmästhetik zunächst normativ wurden.

Filmästhetik, Kennzeichen wie Realitätsnähe, die Abkehr von Studioaufnahmen, Kostümierung und Mainstreamunterhaltung, Neuausrichtungen in Hinblick auf Themen und Figurenkonstellationen, Mobilität und natürliches Licht, Straßen- und Alltagsaufnahmen, Laienschauspieler und Spontaneität. Diese Prinzipien sind auch die gemeinsame Schnittmenge zwischen der so genannten „natürlichen“ Schule des Tauwetterkinos (Hänsen 1999, 10 f.) sowie der Neuen Wellen, die sich, ausgelöst von der französischen *nouvelle vague* und auch beeinflusst vom *cinéma-vérité*¹³, im mittel- und südosteuropäischen Film ausbreiteten (vgl. Haucke 1999). Vor diesem Hintergrund und im schmalen Zeitfenster des Tauwettlers haben Paradžanov und Tarkovskij ihre ersten Autorenfilme gedreht.

Paradžanov, der an der VGIK in der Klasse von Oleksandr Dovčenko unterrichtet wurde, war nach seinem Studienabschluss in Kiev tätig. Im Gegensatz zu Tarkovskij ist er in seinen ersten Berufsjahren in der sowjetischen Filmtradition gefangen. Seinem ersten Spielfilm, dem naiv-magischen Hirtenmärchen *ANDRIEŠ* (1954),¹⁴ folgten einige filmästhetisch unbedeutende Dokumentar- und Spielfilme. 1962 brachte er wie Tarkovskij ein Filmprojekt auf literarischer Grundlage zu Ende, das zunächst von einem anderen Regisseur geleitet, dann aber ihm überantwortet wurde:¹⁵ *CVETOK NA KAMNE* (Die Steinblume) ist die melodramatische Liebesgeschichte zweier Paare in einem Kohlebergwerk im Donbass. Ein als Rowdy und Trinker bekannten Minenarbeiter kann die Organisatorin des Komsomol mit einer versteinerten Pflanze, dessen Wert und fossile Poesie sie zunächst nicht erkennt, (0:47:15) gewinnen. Des Weiteren verliebt sich ein Komsomolze in eine Angehörige der örtlichen Pfingstbewegungssekte. Für die überzeichnete Darstellung ‚religiöser Machenschaften‘ vor Ort (0:13:55, 0:28:00, 1:03:09), die Paradžanov Kritik einbrachte (vgl. Steffen 2013, 50–54), nimmt der Regisseur Anleihen aus der Filmsprache des avantgardistischen Revolutions- und Aufbaufilms (z. B. Vertovs *SIMFONIJA DONBASSA/ ĖNTUZIAZM* von 1930).

In den Einstellungen werden das kirchliche Kreuz- und das politische Fortschrittssymbol parallelisiert, überschneiden sich religiöse Geste und technisches Design, erscheint Elektrifizierung so in erster Linie als Moment emotionaler Aufladung (Abb. 1a–d). Die finale Szene im Krankenhaus (nach einer letzten Prügelei des Rowdys für das Gute – gegen die Sektierer) mag ein Augenzwinkern auf

13 Džiga Vertovs Konzept der *kino-pravda* (Kino-Wahrheit) wurde Wegweiser des von Jean-Luc Godard geforderten gesellschaftskritischen Films; 1968 rief Godard die Gruppe Džiga Vertov ins Leben. Mit dieser Wendung zur politisch engagierten Kinematographie entzweite er sich mit seinem früheren Mitstreiter Truffaut (vgl. Laurent 2010).

14 Entstanden auf der Grundlage von Paradžanovs VGIK-Abschlussarbeit und in Zusammenarbeit mit Jakov Bazeljani (1925–1990) nach Motiven der gleichnamigen moldauischen Erzählung von Emilian Bukov (1909–1984).

15 Der Film wurde zunächst unter dem Titel *TAK NIKTO NE LJUBIL* (So hat noch keiner geliebt) unter der Leitung des Regisseurs Anatolij Slesarenko (1923–1997) gedreht. Während der Dreharbeiten zog sich die Hauptdarstellerin schwere Verletzungen durch Verbrennung in einem Szenenbild zu, Slesarenko wurde daraufhin zu Gefängnis verurteilt.



Abb. 1a



Abb. 1b



Abb. 1c



Abb. 1d

Hitchcocks legendäres Glas Milch sein. Mit Vorsicht trinkt der geläuterte Arbeiter die noch warme Milch, die ihm von der Komsomolzin überbracht wurde, und auch das Mitbringsel von Arsen, den er aus der Gewalt der Sektierer befreit hat, ist eine Konserve mit Milch (1:09:45); die Angst, ‚vergiftet‘ zu werden, weicht dem Hochgefühl des Neubeginns.

Befolgt CVETOK NA KAMNE noch weitestgehend Richtlinien des Sozialistischen Realismus, so ist der Bruch zur höchst eigenen Filmsprache umso bemerkenswerter. Mit *TINI ZABUTYCH PREDKIV* (1964, ukrain. ‚Schatten vergessener Ahnen‘, dt. ‚Feuerpferde‘), der im Dialog mit Tarkovskijs *IVANOVO DETSTVO* entstand, tritt Paradžanov als Autorenfilmer in Erscheinung. Der Film sollte zum 100jährigen Jubiläum des ukrainischen Dichters Michajlo Kocjubins’kij (1864–1913) gezeigt werden, dessen gleichnamige Erzählung von 1912 den Stoff für das Drehbuch lieferte. So groß die Irritation der Kulturbürokratie auch gewesen sein mag, die Tauwetterpolitik des ukrainischen Parteichefs Petro Šešest setzte auf Autonomie, immerhin handelte es sich um einen nationalen Jubiläumsfilm. Der ukrainische Zweig der zentralen Filmbehörde Goskino gab den Film schließlich für Kinos und Festivals in der Originalfassung frei. 1966 wurde er auf dem Allunionsfilm-

festival in Kiev und später auf internationalen Filmfestivals ausgestrahlt, wo *TINI ZABUTICH PREDKIV* innerhalb von zwei Jahren zum bekanntesten sowjetischen Film avancierte. Paradžanovs *Mise-en-scène* codiert intuitiv, was Tarkovskij später indirekt als eine Kernfrage seiner Filmästhetik formulierte: Was unterscheidet den Film von der bildenden, literarischen und darstellenden Kunst? Wodurch wird Kinematographie zu einer nicht-imitativen Autorenkunst?

WIE ZEIT MODELLIERT WIRD

In *ZAPEČATLENNOE VREMJA* beantwortet Tarkovskij diese Frage nach der Konzeption des Autorenfilms. Die Grundidee liege in der künstlerischen Applikation (und nicht Illustration) von *Zeit als Faktum* (vgl. Tarkovskij 1986, 68). Wie kein anderes Medium vermag es der Film, faktische Zeitformen (Ereignisse, Bewegungen, Gegenstände), das heißt reale Erfahrungen des Menschen in der ihnen eigenen zeitlichen Materialität, in deren „*unwiederholbare[r]* Faktur“ (ibid., 78) zu fixieren. *IVANOVO DETSTVO* ist Tarkovskijs erster gelungener Versuch, verschiedene Zeitspuren in eine komplexe Filmrealität zu verdichten. Die Realität des Birkenwäldchens, in dem das einfallende Licht blendet (0:01:29), die Surrealität des Traumes, die mittels aufleuchtender Blitze angekündigt und in Negativaufnahmen erfahren wird (1:02:20), sowie die Irrealität der Erinnerung, die den kindlichen Raum als sonnige Apfelfeldsandschaft am Strand wahrnehmen lässt (1:03:50), sind allesamt Ausdruck der Zeit, die den Dingen anhaftet.¹⁶ Idealerweise, so Tarkovskij, zeige Kino die verspürte, verlorene, versäumte oder vorauseilende Zeit in ihrer maximal verdichteten Form – als Filmchronik. Die Datenpolitik und Faktenfolge dürfen indes nicht literarischen oder theatralen Gesetzmäßigkeiten folgen, welche Zeit als mediale Form des Erzählens definieren.

Eine Zeit ohne Risse und Sprünge, wie der klassische Film durch narrative Verfahren der Kontinuität und mimetische Nachvollziehbarkeit zu inszenieren suchte, wurde bereits durch die experimentelle Filmavantgarde verworfen. Die zeitliche Organisation im Film durch Schnitt-, Montage- und Collagetechniken wurde von russisch-sowjetischen Filminnovatoren wie Sergej Ėjzenštejn, Vsevolod Pudovkin und Dziga Vertov als selbstreflexives Verfahren perfektioniert. Tarkovskij knüpft an die frühsowjetischen Kintechiken der Rhythmisierung jedoch nur bedingt an – nicht nur weil diese oft mit theatralischen, manieristischen und propagandistischen Effekten gekoppelt waren. Tarkovskijs Verständnis von filmischer Zeit war ein anderes: „Die Zeit läuft im Film nicht dank, sondern *trotz* der Schnittmontage ab“ (Tarkovskij 1986, 125). Für ihn galt es, den

16 Nariman Shakov analysiert den Traum in *IVANOVO DETSTVO* als ein Paradigma des labyrinthischen Zeit-Raums in Tarkovskijs Gesamtwerk (Shakov 2009, 15–41). Zum „Traumsammler“ Tarkovskij vgl. auch die persönliche Reminiszenz von Aleksander-Garrett 2009.

sowjetischen Film aus derweil etablierten Montagekonzepten der experimentellen Filmavantgarde zu befreien. Für Tarkovskij ist die mediale Form der Zeit, die der aus der Uhrenmechanik abgeleitete kinematographische Bewegungsapparat erzeugt und am Schneidetisch verarbeitet wird, nicht vordergründig technisch, sondern ästhetisch begründet – als bildnerische, künstlerische Suchbewegung und Gestaltfindung.¹⁷ Das individuelle Zeitempfinden (auch: Welt-Sicht) des Regisseurs, das den spezifischen *Rhythmus* eines Films ausmache, bedinge schließlich eine bestimmte Montagetechnik, in deren Anwendung sich wiederum die spezifische Handschrift des Regisseurs zeige. (vgl. *ibid.*, 130) Von seinem Blick und nicht von projektionstechnischen Bedingungen hängt letztlich ab, welche zeitliche Ausdehnung ein spezifisches Bild braucht, um tatsächlich als solches wahrgenommen zu werden. Ein Autorenfilm kann daher auch nicht nach dem Baukastenprinzip auf verschiedene Weise montiert werden; er besteht nicht aus der Abfolge von Einstellungen, sondern immer nur als rhythmisches Ganzes. Dieses Werk lässt sich nicht wie ein Theaterstück durch unterschiedliche Inszenierungen verschieden interpretieren, insofern wirken sich Zensurauflagen wie Kürzung und Neu-Montage meist verheerend aus.

Tarkovskij wiederholt in diesem Zusammenhang auch die Forderung der französischen *nouvelle vague* nach einem *cinéma des auteurs*. Die Argumente, die seit Mitte der 1950er Jahre von den jungen Regisseuren und Filmkritikern der *CAHIERS DU CINÉMA* artikuliert wurden, hatten unter den sowjetischen Produktionsbedingungen also nicht an Aktualität verloren. Die Diskussion von Unabhängigkeit und Urheberschaft des Filmemachers changierte nun nicht zwischen den Polen von Kunst und Kommerz, sondern zwischen Kunst und Ideologie des Kommunismus. Tarkovskijs erstes Argument betrifft die Rolle des Regisseurs gegenüber der geldgebenden Instanz und im Filmkollektiv: „Die Idee, das Konzept und die Umsetzung eines Filmes gehören natürlich in den Verantwortungsbe- reich eines Autorenregisseurs, sonst kann er die Dreharbeiten nicht wirklich leiten“ (*ibid.*, 133). Daran knüpft das zweite Argument an, das sich auf den Konflikt zwischen Film/Leben und Drehbuch/Literatur bezieht. Nicht nur ist das Drehbuch kein filmisches Äquivalent zur Literatur. Jegliche Literatur, selbst der Dialog, wird im Medium des Films einem Transformationsprozess unterworfen und hört im Film auf, Literatur zu sein (vgl. *ibid.*, 143). Der Film lebe, so Tarkovskij, einzig und allein vom Zeitempfinden des Regisseurs (und nicht vom Zeitempfinden des Drehbuchautors). Entsprechend vorprogrammierte Konflikte ließen sich, so Tarkovskij, nur durch Selbstinszenierungen aus dem Weg räumen, d. h. wenn der Regisseur auch Autor des Filmdrehbuchs ist bzw. der Drehbuchautor sein Filmszenario auch umsetzt (vgl. *ibid.*, 81). Lediglich den Kameramann erkannte er als einen Ko-Autoren an (vgl. Tarkovskij 1986, 144 f.).

17 Zur Ästhetik und Evidenz konkreter Zeit in den Künsten vgl. Birkenhauer/Storr 1998.

Es liegt nahe, Tarkovskijs Filmästhetik mit dem philosophischen Ansatz von Gilles Deleuze gegenzulesen. (vgl. Menard 2003, Binder 2010) Für Deleuze zählt Tarkovskij zu jenen osteuropäischen Filmemachern in der Nachfolge Dovženkos, die das Interesse an „schweren Materien und dichten Stilleben bewahrt haben, die im westlichen Film vom Bewegungs-Bild eliminiert wurden“. (Deleuze 1997b, 104)¹⁸ Dieses Interesse manifestiere sich im kinematographischen *Zeitkristall* – der Koaleszenz von Artefakten aller Zeitstufen zu einem für Zeitpartikel porösen Bild, (vgl. Deleuze 1997, 96 f.) durch welches die für die Zeit angenommene grundlegende Spaltung in passierende Gegenwart und bewahrte Vergangenheit durch die Spiegelung, Verdoppelung oder Verzweigung des Bildes sichtbar werde. (vgl. Fahle 2002, 102 f.) Als wesentliches Zeit-Bild verkörpert das Zeitkristall eine optische Denkfigur, die durch figurative Darstellung der filmischen Zeit-Struktur oder allgemeiner konzeptioneller Modelle in Erscheinung tritt. An derartig intellektuellen Verknüpfungen scheint Tarkovskij weniger interessiert. Das filmische Bild ist für ihn offenbarende Vision des Unausprechlichen, so wie es der in diesem Zusammenhang zitierte Vjačeslav Ivanov für das Symbol des mythopoeischen Symbolismus attestierte, dessen „organische Beschaffenheit“ mit dem Kristall und der Monade vergleichbar wäre. (vgl. Tarkovskij 1986, 111) Filme wie *ZERKALO* (1976, „Der Spiegel“) sind auch keine Symbole für die Zeit, sondern repräsentieren die Zeit selbst. Als Form der Weltaneignung ist das filmische Bild in erster Linie eine Suche nach dem Geistigen bzw. Absoluten. Tarkovskijs Formel dafür lautete: Bild=Wahrheit / Bewusstsein=Ganzheit (vgl. Tarkovskij 1986, 111).

Das Konzept der Zeit kann am besten unter Rekurs auf die russische formalistische Filmtheorie expliziert werden, an die sich Tarkovskij terminologisch anlehnte, auch wenn er gegen deren Vorstellung von Film als konventioneller Sprache (vgl. Ėjchenbaum [1927] 2005, 49) polemisierte – anders als Literatur besitze der aus der unmittelbaren Beobachtung entspringende Film eben keine eigene Sprache (vgl. Tarkovskij 1986, 64, 70). Theoretiker der kinematographischen Zeit waren unter den Formalisten insbesondere Jurij Tynjanov (1894–1943) und, an diesen anknüpfend, der tschechische Strukturalist Jan Mukařovský (1891–1975). Für Tynjanov ermöglichte gerade die „Flächigkeit“, d. h. die Zweidimensionalität des Films die kreative Transformation von Objekten sowie eine konstruktive Simultanität (Tynjanov 2005, 59 f.). Durch diese Prinzipien ergab sich eine neue semantische und syntaktische Zeichnung von Bewegung. Da jede faktische bzw. „sichtba-

18 Deleuze stützt hier seine Argumentation auf den französischen Filmkritiker Serge Daney: „In Europa, besonders aber in der Sowjetunion, haben sich einige den Luxus erlaubt, sich der Bewegung von ihrer anderen Seite her zu nähern: der Zeitlupe und der Unterbrechung, Paradžanov und Tarkovskij (doch auch bereits Eisenstein, Dovženko oder Barnet) betrachten die Materie im Zustand des Wachstums und der Verstopfung, eine Geologie von Elementen, Abfällen und Reichtümern, die in der Zeitlupe im Entstehen begriffen ist. Sie schufen den Film des sowjetischen Glacis, dieses unbeweglichen Imperiums – ob dieses Imperium es will oder nicht“ (Daney 1982; zit. nach Deleuze 1997b, 378 Fn. 11).

re“ Bewegung zergliedert und auf ein anderes Objekt übertragen werden kann, ist die filmische Bewegung lediglich als bedeutungshafes Zeichen existent. Entsprechend operiere der Film auch mit einer „eigenen Zeit“ (ibid., 65). Filmzeit äußere sich in der „wechselseitigen Korrelativität der Einstellungen“ oder der „Korrelation der visuellen Elemente innerhalb einer Einstellung“ (ibid., 66). Ihre syntaktische Spezifik zeige sich insbesondere in der außerzeitlichen Großaufnahme (ibid.) und dem als ‚Erinnerung‘, ‚Halluzination‘ oder ‚Erzählung‘ motivierten Verfahren der Überblendung (ibid., 67 f.). Mukařovský, der daran anknüpfend die filmische Zeitkonstruktion mit derjenigen in Epik und Dramatik verglich, erkannte in allen drei Handlungskünsten eine dreifache Zeitschichtung: „die in der Vergangenheit ablaufende Handlung, die in der Gegenwart verfließende Bild-Zeit und schließlich die ihr parallele Wahrnehmungszeit des Rezipienten“ (Mukařovský 2005 [1966], 374). Doch allein der Zeitfluss im Film werde von allen drei Schichten (Handlungszeit, Wahrnehmungszeit, Bild-Zeit) gleichermaßen bestimmt, die durch ihre Interaktion dem Kino vielfältige Möglichkeiten der zeitlichen Differenzierung geben. Die Wahrnehmungszeit, die in die Zeitstruktur des Werks projiziert wird, und die ‚faktische‘ Vergangenheit, also die Handlungszeit, liegen dabei außerhalb des kinematographischen Werks. Im Film kann die Handlungszeit stehenbleiben, da parallel zur Wahrnehmungszeit die dem Film immanente Bild-Zeit (*čas „obrazový“*) fließt – diese grundlegende Kategorie entwickelt Deleuze ganz ähnlich unter Rekurs auf den Bergsonschen Begriff der Dauer. Mukařovský definiert die Bild-Zeit als „zeitliche Ausdehnung des Kunstwerks selbst als eines Zeichens“ (ibid., 376). Mit der ‚Zeichen-Zeit‘ (*čas „znakový“*) untrennbar verbunden sei – wie in der Lyrik – das Phänomen des Rhythmus. Anders als in Epik und Dramatik, wo dieser ebenfalls eine gewisse Rolle spiele, manifestiere sich Rhythmus allein in der Kinematographie als „meßbare Zeitquantität“ (ibid.).

Bei Tarkovskij werden diese Überlegungen weitergeführt und auf die Autorenfilmkunst als einer kinematographischen Zeit-Skulptur zugespitzt. Auch er betont die Bedeutung des Rhythmus als Zeitbewegung innerhalb einer Einstellung. Sein Zeitmaß ist jedoch ein intuitives. Es äußere sich, so Tarkovskij, als „Zeit mit rhythmisch unterschiedlichem Druck“ (Tarkovskij 1986, 122), die dem Filmbild bereits während des Drehprozesses immanent sei. Diese im filmischen Bild fixierte Zeit werde mittels Montage lediglich modelliert. In der zeitlichen Ausdehnung des filmischen Bildes erkennt Tarkovskij, der die kinematographische Plastizität nun anders als Tynjanov beschreibt, die Differenzqualität des Autorenfilms, welche der räumlichen Tiefe und der zeitlosen Materialität der Skulptur gleichkomme. Das faktische Material des Autorenfilmers sei die ‚Patina‘ der Zeit und die existentielle Zeit eine neue, kinematographische Muse (ibid. 62 f.). Das klingt weniger nach Filmtheorie als nach Verklärung der Filmkunst. Doch die medientheoretischen Leerstellen, die der Selbstreflexion Tarkovskijs entspringen (vgl. Drubek 2012, 180), sind hier weniger von Interesse. Der Fokus liegt auf dem filmischen Dispositiv der Zeit, auf Zeitelementen jenseits narrativer Zeitraster.

Tarkovskijs Werk als Schule der skulpturalen Zeit-Gestaltung erschließt sich in erster Linie nicht durch die Extraktion von Zeitbegriffen, die den Film weltanschaulich grundieren (bspw. Zeit als Frist und Endzeit entsprechend der christlichen Eschatologie). Auch die technischen Möglichkeiten des Films, temporale Abfolgen und Relationen strukturell zu dynamisieren, sind nicht spezifisch. Signifikant hingegen ist die komplexe Verschränkung der quantitativ-physikalischen Sicht auf Zeit und der qualitativ-subjektiven Zeiterfahrung, für die zum einen Einsteins kinematische Effekte (paradoxe Zeitdilatation, Ungleichzeitigkeit, Rückläufigkeit der Zeit) und zum anderen Bergsons polemisch gegen Einstein gerichteten Metaphysik der als *durée* erlebten Zeit stehen können. Analog zur relativistischen Physik wird die filmische Zeit in Abhängigkeit vom Bezugssystem des Betrachters und beeinflusst durch Bewegung sowie Gravitation (bzw. ‚Rhythmus‘ und ‚Druck‘) modelliert. Der Film fungiert als ‚Zeitmaschine‘, in der Zeit und Raum, Materie und Energie/Licht, Raum und Schwerkraft unerwartete Beziehungen eingehen. Der üblichen mythologischen, philosophischen, psychologischen und poetischen Zeitmetaphorik wird dadurch kein Abbruch getan, sie erscheint lediglich um das naturwissenschaftliche Konzept der vierdimensionalen Raumzeit zur „cine-physics“ (Menard 2003a) komplementiert. Diese doppelte Fokussierung auf Chronotopos und Chronosemantik, und damit auf das Wechselverhältnis von Zeit und Natur sowie Zeit und Kultur, gibt dem kinematographischen Bild seine skulpturale Gestalt.

ZEIT(ATMO)SPHÄREN

Bei der Betrachtung der Gesamtwerke von Tarkovskij und Paradžanov ist die durchgehend auf die vier, das Ganze der Natur repräsentierenden Elemente Feuer, Wasser, Erde und Luft sowie das metaphysische fünfte Element, Licht, bezugnehmende Filmkomposition besonders eindringlich. Entgegen einer Profanierung der Zeit durch säkulare Bilder verkörpern physische Erscheinungsformen wie Pferd (Vitalität), Apfel (Erkenntnis) und Taube (Transzendenz) Emanationen von Energie. Als solche treten sie insbesondere auch als Epiphanien des Vergangenen und Verlorenen in Erinnerungs- und Traumbildern auf.¹⁹ Neben der durch Licht erzeugten prismatischen Farbigkeit und der durch Licht in die Materie einfließenden Energie ist die raumzeitliche Konstitution eine wesentliche Größe der Cine-Physik. Zeit wird nicht als linear-chronologische Anordnung modelliert, sondern als sphärische Ausdehnung – als Zeit der sich durchdringenden Geo-, Bio- und Pneumatosphäre. Dem zeitlichen Spannungsdruck, welchem die einzelnen Sphären unterliegen und der durch diese gleichsam produziert wird, ent-

19 Wie Natascha Drubek überzeugend gezeigt hat, vereinen sich im Lichtspiel die materielle Spur von Energie und das epiphanisch-emanative Bild (vgl. Drubek 2012, 190).

sprechen die geologischen Metaphern des Liquiden. Regen(tropfen), Bach, Fluss, Strom, Wasserfall, Ozean (vgl. Tarkowskij 1986, 130) – diese sind allesamt Bausteine zur Darstellung von Zeitgesetzen bzw. Rhythmen (Werden und Vergehen, Zirkularität und Ephemerität), von Zeitmustern (Gestalt) und erfahrungsspezifischer Zeitlichkeit (Intensität, Relationalität). In Tarkovskijs und Paradžanovs Filmen überlagern sich Rhythmen der Natur derart mit denen von Kultur und Ästhetik, dass die kosmische Zeit mit der menschlichen Zeit und die profane Zeit des Hier und Jetzt mit der jenseitigen, sakralen Zeit in konstruktive Wechselbilder treten. Das physikalische Licht berührt das metaphysische (Abb. 2, 3).



Abb. 2

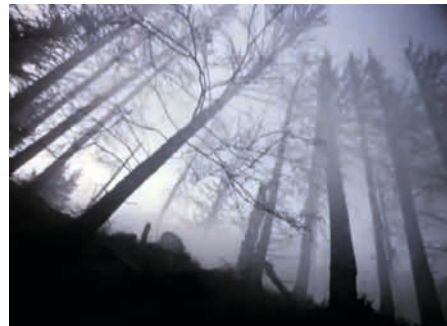


Abb. 3



Abb. 4a

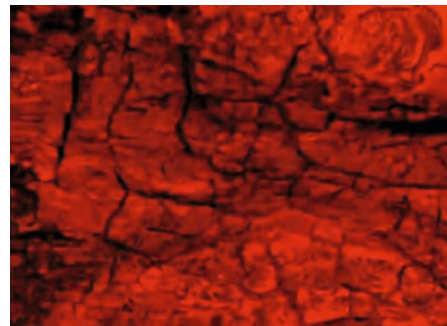


Abb. 4b



Abb. 5a

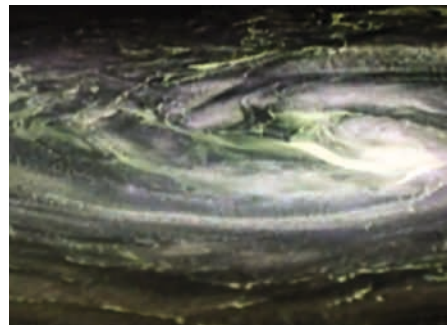


Abb. 5b

Anders als Tarkovskijs Werk sind Paradžanovs Filme oftmals ethnographisch inspiriert.²⁰ In *TINI ZABUTICH PREDKIV* stellt sich das ukrainisch-nordkarpatische Hirtenvolk der Huzulen (*gulcy*) selbst dar, und zwar in ihrem durch Kirche und Aberglauben, alte Bräuche und Magie bestimmten Alltag. Doch Paradžanov leistet mehr als nur dokumentarische, um Authentizität bemühte Filmarbeit. Eine dichte Folge von Bildsequenzen, die für eine enorme Beweglichkeit der Kamera spricht, zeigt ungewöhnliche Perspektiven auf malerische Szenen und rhythmisch differenzierte Jahres- wie Lebenszeiten. Aufnahmen in gesättigten Farben folgen dunkle, bis ins Farblose übergehende Bilder des Unheils, auf Panoramabilder wie *en passant* detaillierte Aufnahmen von Materialien und Strukturmustern (Abb. 4a–b), wie sie auch bei Tarkovskij anzutreffen sind (Abb. 5a–b). Die gefilmte Materialität der Natur verweist auf eine Leerstelle, das Haptische wird durch visuelles Austasten und letztlich durch musikalisches Zeitempfinden ersetzt. In *TINI ZABUTICH PREDKIV* werden diese Einstellungen mittels schwermütiger und heiterer Lieder sowie den archaisch-dissonanten Klängen der Trembita (einer langen karpatischen Holztrumpete) zu emotionalen Zeittexturen orchestriert.

Ein besonders einfühlsames Filmzitat aus *IVANOVO DETSTVO*, das in *TINI ZABUTICH PREDKIV* aufgerufen wird, ist die lichte Szene der im Wasser spielenden Kinder (0:13:25), ein Bild idyllischer Zeit. Nur stammen die fröhlichen Kinder, Ivan und Marička, aus verfeindeten Familien. Ivans Vater wurde von Maričkas Vater nach einem Streit während des Gottesdienstes erschlagen. Dass sich die Kinder noch während der Totenfeier anfreunden, später immer mehr zusammenwachsen und sich einander versprechen, wird beiden zum Verhängnis. Um heiraten zu können, muss der mittellose Ivan zunächst auf Wanderschaft gehen und sich als Schäfer verdingen. Während er in den Bergen unterwegs ist, stürzt Marička in den Fluss und ertrinkt. Als Ivan aus langer Verwahrlosung sowie Apathie erwacht und endlich eine andere Frau, Palagna, freit, kann er diese Ehe nicht leben, da ihm seine einzige Liebe, Marička, in Visionen erscheint. Je mehr Palagna die Magie für das Eheglück bemüht und schließlich einem Magier verfällt, desto mehr wendet sich Ivan ab und schaut durch den Spiegel des Flusswassers die tote Geliebte, nach deren bleicher Hand er die seinige ausstreckt. (1:25:23) So erreicht der Tod auch ihn (das Geäst erscheint an dieser Stelle blutrot). Der Totenklage folgt ein orgiastisches Fest. Jugend und Alter erscheinen in einem zeitlichen Kontinuum, in dem Leben und Tod, Versprechen und Vergehen untrennbar miteinander verflochten sind.

Paradžanovs folgende Filme führen den Dialog mit Tarkovskij fort. Mit *KIEVSKIE FRESKI* (1965/66, ‚Kiewer Fresken‘) legte Paradžanov sein erstes eigenes

20 Paradžanov wird deshalb auch zum ‚ukrainischen poetischen Film‘ gezählt, der sich in den 1960er Jahren mit seiner expressiven Filmsprache und epischen Erzählweise sowie einem Hang zu nationaler Folklore in der Tradition von Dovženkos Ästhetik hervorhob.

Drehbuch vor, in dem er anlässlich des 20. Jahrestages des Zweiten Weltkriegs und der Befreiung Kiews von den deutschen Besatzern eine filmästhetische Perspektive auf Ereignisse und Erinnerung des Großen Vaterländischen Krieges entwarf. Darin wird aber auch die künstlerische Stagnation des Regisseurs verarbeitet, dessen Vorhaben nach dem ersten internationalen Erfolg von offizieller Seite durchkreuzt wurde.²¹ Paradžanovs Filmsujet ließe sich wie folgt zusammenfassen: Ein Mann (das alter ego des *auteur*) lässt am 9. Mai 1965 einem General im Ruhestand ein Blumenbouquet überbringen, das jedoch an die falsche Adresse geliefert wird. Die Blumen erhält eine Kriegswitwe, die ihr Leben dem nach seinen Begründern Bogdan und Barbara Chanenko benannten Museum der Künste widmet, in dessen Sammlung sich das berühmte Ölgemälde INFANTA MARGARITA des Diego Velázquez befindet.

KIEVSKIE FRESKI wurde nach dem Screening eines 15minütigen Rohschnitts von Probeaufnahmen gestoppt; der Kurzfilm vermittelt einen guten Einblick in Paradžanovs Vorhaben und dessen subtile Tableaukonstruktion, die in einer überzeitlichen Logik Pantomime, Ballett, Malerei und Lebensalltag verknüpft. Die malerischen Tableaus modellieren erinnerte Bilder aus der jüngsten Kriegschronik und dem Nachkriegsalltag. Dabei werden sentimentale und dramatische Konstellationen aus *tableaux vivant* und *objets trouvés* zusammengesetzt, deren emotionale Wirkung auf den Zuschauer durch die Filmmusik verstärkt wird. Der entrückte Rhythmus, der TINI ZABUTICH PREDKIV dominierte, ist in KIEVSKIE FRESKI nüchterner, vom Tun der darstellenden Figuren bestimmt. Paradžanovs Zeitarrangement wird besonders in einer Einstellung vor Augen führt: Auf einem Stuhl abgelegte Armbanduhren ticken (vorwärts laufende Zeit), während das Wasser über die Dielen rinnt (Abb. 6a) und der Blick dann auf die zur Arbeit entkleideten Soldaten gelenkt wird, die, sich zunächst rücklings bewegend, den Raum reinigen (Abb. 6b). Nicht wie beim Fresco-Verfahren auf der Wand, sondern auf dem frisch verputzten, noch feuchten Boden malt die Kamera Gedächtnisbilder. Während sich die Zeit ausdehnt, zieht sich der Raum zusammen – bis zur Größe eines Bilderrahmens (Abb. 6c).



Abb. 6a



Abb. 6b



Abb. 6c

21 Inspirationsquelle für KIEVSKIE FRESKI war mit großer Wahrscheinlichkeit Fellinis *8½* (1963) – die metareflexive Filmarbeit des Regisseurs in einer Schaffenskrise.

Der durch Verzicht auf schnelle Schnitte erzielte entschleunigte Rhythmus ist bei Tarkovskij ein grundlegender Ausdruck von Zeitintensität. Viele Einstellungen verkörpern bei ihm meditatives Innehalten. Es braucht Zeit, um hinter die Dinge zu sehen. Der dreistündige Schwarzweißfilm *ANDREJ RUBLEV* (1964–1966) ist weniger ein Porträt des Malermönches als Akteur, sondern vielmehr als Beobachter der faktischen Zeitformen. Am Ende wechselt der Film zur Farbaufnahme. Das Kameraauge betrachtet Details der Dreifaltigkeitsikone, die selbst Theologie in Farbe ist. Für Tarkovskij ist sie zudem ein „Zeugnis erstaunlicher Einmütigkeit angesichts einer sich über Jahrhunderte erstreckenden Zukunft“ (Tarkovskij 1992, 278). In der *TROICA* („Dreifaltigkeit“) kulminiert Rublevs Suche nach künstlerischer Vollkommenheit, die allein einer übergeordneten Idee dient. Durch die Schau der gnadenvermittelnden Ikone werde die maximale Teilhabe an der göttlichen Energie verwirklicht und das Unsichtbare sichtbar. Der Künstler kann das Absolute und Unendliche nicht materialisieren, aber er kann „dessen *Bild* schaffen“ (Tarkovskij 1986, 45). Kunst, auch Filmkunst, kommt Tarkovskij zufolge eine religiöse und anthropologische Funktion zu, die auf „Wesenserkenntnis des Menschen“ bzw. Erweckung zur ‚Geistigkeit‘ zielt (Stahl-Schwätzer 1999, 306 f.). Der *TROICA* folgt die halbfigurale Deesis-Reihe von Zvenigorod. Am Ende, im Angesicht mit dem *SPAS* („Erlöser“), hört der Betrachter das Donnern, das den einbrechenden Regen ankündigt, der wie ein Schleier vor dem sakralen Haupt und dann auf verwittertes Holz fällt. In einer Überblendung erscheinen durch dieses Bild hindurch vier Pferde auf einer von Wasser umgebenen Landzunge (Abb. 7). Tarkovskij beendet seine Filmchronik mit einem Bild der Gleichzeitigkeit des Manifesten und des Ephimeren, einem skulpturalen Bild horizontal geschichteter Zeitsphären.

Wie *ANDREJ RUBLEV* ist Paradžanovs Film-Poem über den armenischen *ašut* (Dichter-Troubadour) und Geistlichen Arutin Sayadyan (1712–1795), der unter dem Künstlernamen Sayat Nova bekannt wurde,²² ein Zwiegespräch über künstlerische Freiheit und Meisterschaft. Der Regisseur findet sich in dem tanskaukasischen, in verschiedenen Sprachen und Rhythmen des kulturell pluralen Raumes agierenden Protagonisten wieder.²³ Mehr noch manifestieren sich in der Figur des Dichters Androgynität (und Bisexualität), die von der georgischen Schauspielerin Sofiko Chiaureli (1937–2008), die im Film noch fünf weitere Rollen innehatte, verkörpert wird. Der Film durfte unter dem Titel *SAYAT NOVA* nicht erscheinen und wurde in *NĀN GUYNE / CVET GRANATA* (1968, ‚Die Farbe des Granatapfels‘) umbenannt. Unmittelbar nach der Fertigstellung verboten,

22 Der Dichtername kann auf das persische *sayyâd-i navâ*, ‚Jäger des Liedes‘ oder, der arabischen Bedeutung folgend, ‚Herr des Liedes‘, zurückgeführt werden (vgl. Dowsett 2005, 71). Bei *ashugh* handelt es sich um eine Ableitung vom arabischen Wort *ashiq* ‚Liebhaber‘. Im Jahre 1967 widmete der armenische Komponist Aleksandr Grigori Harutjunjan (1920–2012) Sayat Nova eine gleichnamige Oper.

23 Vgl. Äußerung des Regisseurs über den Film im O-Ton in Paradžanov 2004 (33:15–34:20).

wurde der Film erst 1971 in einer von Sergej Jutkevič umgeschnittenen Fassung mit geänderten Zwischentiteln ausgestrahlt²⁴ (vgl. Oeler 2007). Der Film führt die bereits für KIEVSKIE FRESKI vorgesehene Tableau-Ästhetik aus. Dabei frieren die Tableaus nicht die Zeit ein, sondern verdichten verschiedene Zeitempi und Zeitatmosphären zu einer Welt *en miniature*, die seltsam bewegt bleibt.

In den Kindheits-Tableaus, die den Weg zur Schriftkundigkeit zeigen, werden Bücher als innere Verknüpfung von profanem Leben und einer höheren Geistigkeit vermittelt: Wasser, das aus Manuskripten gepresst wird (Abb. 8), hoch aufgetürmte Bücher, die über Leitern noch höhere Mauern emporgetragen werden, schließlich der auf dem Dach liegende und in den Himmel schauende Junge, umgeben von unzähligen Büchern und Manuskripten, deren Seiten der Wind umblättert. (0:03:50–0:06:05) Die frühe geistige Ausrichtung des Jungen wird mit dem Erleben profaner Dinge konfrontiert, welche die erotische Neigung fördern. Die folgenden Tableaus erzählen vom Dichter im Dienst des Königs von Georgien, der sich in die Königstochter verliebt und den Hof verlassen muss, um fortan als fahrender Sänger durch das Land zu ziehen, bis er in einer Kirche im Angesicht der Fresken seine Muse und Geliebte um Absolution bittet. Die Farbigkeit der Filmbilder, die biblische Kraft mit landschaftlicher Schönheit vereinen, verweisen auf die armenische Miniaturmalerei und das für diese charakteristische Rot, das aus einer in der Araratgegend lebenden roten Schildlausart (*Porphyrophora hamelii*) gewonnen wird. Paradžanov ersetzte letzteres durch das Rot des paradiesischen Granatapfels, das nun für Leben, Überfluss und Versuchung, Erotik und Kreativität steht, aber auch für Blutvergießen, Martyrium und Tod (vgl. Steffen 2013, 137).



Abb. 7



Abb. 8

24 1980 wurde eine Film-Kopie in der Version von Jutkevič in den Westen geschmuggelt, wo sie für Aufsehen sorgte. Zu den entfernten Szenen aus Paradžanovs Originalfassung vgl. Steffen 2013, 151–154, der auch eine Gegenüberstellung von Filmskript, der armenischen Filmversion (Änderungen der Zwischentitel durch Hrant Matevosjan) und der Jutkevič-Version vornimmt (ibid., 134–136). Filmaufnahmen während des Drehs sind in Michail Vartanovs Dokumentarfilm über Paradžanov, THE LAST SPRING (1992), zu sehen.

Im filmischen Raum, der in *CVET GRANATA* wie in der naiven Malerei flach bleibt,²⁵ erscheinen parallele Geschwindigkeiten und Dynamiken analog zu einer auf mehreren Ebenen hintereinander gestaffelten Theaterkulisse.²⁶ Die aus den Fugen geratene Welt wird aus umgekehrter Perspektive vom Stillstehenden her betrachtet. Nicht die Protagonisten der Liebe bewegen sich, sondern der hinter ihnen schwingende Rahmen (0:25:51–0:26:20). Die Veränderung der Zeitqualität wird in dieser Szene zusätzlich durch Farbwechsel inszeniert. So verwandelt sich die Spitze vor dem Gesicht der geliebten Frau von einem unschuldigen Weiß (0:13:30) zunächst in das Rot der Leidenschaft (0:23:35) und dann in das Schwarz des Verlusts. Das schwarze Spitzenband erscheint darauf auch vor dem Gesicht des Dichters und lässt sich allein vor dessen innerem Auge in Rot und Weiß zurückverwandeln (0:26:05–0:26:25). Alle Höhepunkte der einzelnen Filmkapitel (Lebensstationen) sind letztlich korporal-vestimentäre Arrangements dieser drei Farben, bei denen insbesondere das weiße Unterkleid der zeitlosen Seele und des Glaubens, das rote Gewand sowie färbender Lebenssaft und Opferblut als energetische Zeittransformatoren, schließlich der schwarze, die diesseitige Zeit erdende Überwurf in Erscheinung treten. Darin offenbart sich letztlich auch der ethische Blick des Autorenfilmers.

GEFALTETE ZEIT

Zeit sei, so Tarkovskij, „ein Zustand, das lebensspendende Element der menschlichen Seele, in dem sie zu Hause ist“. (Tarkovskij 1986, 60) In seinem dritten Film, dem nach Motiven des gleichnamigen Science-Fiction-Romans von Stanisław Lem gedrehten *SOLJARIS* (1972, dt. „Solaris“), erscheint Zeit materialisiert als Bewegung hervorrufende, energetisch-ethische Antriebskraft des Lebens. Im Interesse des Regisseurs stehen nicht der Lauf der Dinge, nicht Geschichte oder Entwicklungsprozesse. Vielmehr werden an die faktischen Zeitformen Zustandsfragen gestellt: ob die Zeit erfüllt oder unerfüllt ist, ob sie für eine aktive oder passive Lebensphase steht usw. Die minutenlange monochrome Tunnelfahrt ist ein Beispiel für eine zwischen Bewegung und Bewegtheit oszillierende Zeiteinstellung. Das mag paradox klingen, entspricht aber der Diskrepanz zwischen der emotionslosen technisch-wissenschaftlichen Umgebung und der Zeit-Erfahrung des früheren Solaris-Forschers Berton, die vom Kreis der Wissenschaftler fast ausnahmslos negiert wird. So verkörpert der rauschende und zugleich stille Ozean von Solaris (Abb. 5b), der die Erinnerungen der nach Solaris entsandten

25 Paradžanov schätzte das Werk des georgischen Autodidakten Niko Pirosmani (1862–1918), dem er mit *ARABESKEBI PIROSMANIS TEMAZE* (1985, ‚Arabesken zum Thema Pirosmani‘) einen meditativen Filmessay widmete.

26 Weiterführend zur Theatralizität bei Paradžanov, der auf volkstümliche Traditionen (Masken, Pantomime, Kostüme, Spiel, Tanz) zurückgreift, vgl. Bulgakova 1999, 177–181.

Forscher zu materialisieren vermag, eine Zeitschneise – die Zeit als Existenzbedingung, die das Individuum atmosphärisch umgibt. Tarkovskij beschreibt Zeit und Erinnerung als „zwei Seiten ein und derselben Medaille.“ (Tarkovskij 1986, 60) Der gleichnamige Ozean in SOLJARIS bildet die Spiegel- bzw. Reflexionsfläche dafür. Wer tief in das Meer der Erinnerung hineinschaut, erblickt darin auch die gestaltbare Zukunft. In Tarkovskijs ZERKALO (1974, dt. „Der Spiegel“) bricht die Energie der Erinnerungszeit durch den Spiegel (bzw. das Kameraobjektiv oder die Augenlinse) in die Gegenwart hinein. Er verdoppelt sich im Wasser, das über Haare und Haut fließt und den Eros der Erinnerung weckt, welche menschliches Leben überhaupt erst möglich macht, oder aber im Regen, durch den hindurch auf das brennende Haus geschaut wird (0:14:40). Dieses obsessive Verbrennen von Zeitspuren kulminiert im Brandopfer in Tarkovskijs letztem Film, OFFRET (1986, dt. „Das Opfer“); das Feuer lodert inmitten von stehenden Wasserlachen, die sich um das Haus gebildet haben (2:17:00).

In diesen Szenarien gleicht die kinematographische Erinnerungsstruktur weniger einer bruchtektonischen Verwerfung. Vielmehr wird die Zeit als skulpturales Zeichen (Furche) oder als transformative Formation (Falte) wahrnehmbar. Jean Cocteau lenkte die Aufmerksamkeit auf die „aus Zeit und Raum gefaltete Dichte“ als Gegenstand der Kunst, die wiederum Oberflächen in Bewegung setzt: „Die gefaltete Zeit und der gefaltete Raum müßte sich entfalten, damit wir sie sehen könnten“ (Cocteau 1957, 127). Später führte der Mathematiker und Philosoph Michel Serres das Konzept der „gefalteten“ Zeit als topologische Methode ein, um sich entfernte Zeitpunkte und Zeithorizonte zu vergegenwärtigen (vgl. Serres/Latour 1995, 59). Analog zur Faltgeometrie werden Kontinuitäten und rekurrende Elemente zueinander in Beziehung gesetzt und Zeit nicht als Bruch und Diskontinuität, sondern vielmehr als Berührung, Überlappung und Verschiebung theoretisiert. Die Denkfigur der Faltung ist für die Zeit-Arbeit Tarkovskijs und Paradžanovs zutreffend.

Falten werden ikonographisch durch Licht und Schatten modelliert. Anders als in den ‚flächigen‘ visuellen Künsten können Zeitfakten im Film skulptural ‚gefaltet‘ und Zeitfalten kinematographisch in Bewegung versetzt werden. Dadurch erhalten flache Formen an Tiefe, und Personen sowie Dinge, die sich nicht (mehr) begegnen, können durch Zeit und Raum zueinanderkommen. Eine raumzeitliche Verkörperung filmischer Zeitfaltung sind das dynamische Lichtspiel der o. g. Epiphanien, bei denen das Immaterielle die Natur streift, sowie das sphärische Kontinuum außerzeitlicher Berührungen, die in den cine-physisch besonders einprägsamen Szenen der Levitation vergegenwärtigt sind. In Paradžanovs CVET GRANATA ist die Schwerelosigkeit zunächst an die Musik gebunden, zu der der junge Troubadour berufen ist; sein Instrument rotiert frei im Raum. (0:12:30) Später, im fünften der insgesamt acht Filmkapitel, das einen Kindheitstraum des Dichters ankündigt, schwebt wie durch Aufklappen der Erinnerung an seine Eltern der geliebte Mensch auf der Horizontlinie, umstellt von den Nächsten und

umspielt von Engeln (Abb. 9a). Am Ende steht der Tod der Eltern, den Klageweiber, begleitet von geräuschvollen Winden, betrauern. An der lauten Szene vorbei schwebt eine Kirchturmspitze in Form einer achteckigen Pyramide (0:52:00), die dem Bild entschwindet, um wenig später vor dem dachlosen Turm emporzusteigen und schließlich abhebt (Abb. 9b–c). Der Traum endet mit dem plötzlichen Fall und Zerschellen des gefalteten Körpers auf der Erde (Abb. 9d).



Abb. 9a



Abb. 10



Abb. 9b



Abb. 11a



Abb. 9c



Abb. 11b



Abb. 9d



Abb. 11c

Die Levitationsszenen bei Tarkovskij sind von ähnlicher Temporalität, doch unterscheiden sie sich atmosphärisch durch versunkene Stille. In ZERKALO trifft kindliches Erstaunen auf das Bild eines transgressiven Körpers – der zwischen Raum und Zeit schwebenden Mutterfigur (Abb. 10). In SOLJARIJ handelt es sich um einen dynamischen Levitationszustand, in den der Psychologe Kelvin interaktiv eingebunden ist. Ausgelöst scheint die Szene von der Betrachtung des Bildes DIE JÄGER IM SCHNEE (1565) von Pieter Bruegel dem Älteren. (II, 0:48:20) Dieses Jahreszeitenbild wirkt, obwohl darauf recht viele Aktivitäten *en miniature* dargestellt werden, doch seltsam erstarrt wie das dargestellte zu Schnee und Eis gefrorene Wasser. Sobald sich die Augen vom Gemälde lösen, schwebt, befreit von seiner Schwerkraft, zunächst ein brennender Kerzenständer empor, um hinter einer klirrenden Kristalllampe zu verschwinden (Abb. 11a). Darauf hebt auch Chari, Kelvins materialisierte Erinnerung, ab und schwebt gleich der Geliebten auf den Bildern Marc Chagalls, während ein illustriertes Buch seine Bahn durch den Raum nimmt (Abb. 11b). Nach dem sakralen Flug, der mit Bach orchestriert und durch ein Mosaikfenster beleuchtet ist, wird ein letzter Blick aus Vogelperspektive auf die wieder geerdeten, nun in eine neue Ordnung zueinander gerückten Dinge geworfen (Abb. 11c). Die auf die Levitation anschließenden Bildfolgen drehen die Entwicklungsgeschichte des Menschen rückwärts ab und können aber auch in umgekehrter Zeitfolge wahrgenommen werden: erinnerte Kindheit (ein Feuer im Schnee), der Sichthorizont der Gegenwart (die ozeanische Gestaltwerdung) und schließlich Einbruch der Katastrophe (Explosion eines Gefäßes aus Spiegelglas). (II, 0:53:06) Feuer/Licht, Wasser/Energie und Spiegel/Reflexion sind wiederkehrende selbstreferentielle Details aus der Werkstatt des Zeit-Bildners. Daraus wird das Ereignis geformt. So liegt der faktische Keim eines Ereignisses beispielsweise im Regen, der den Raum in Bewegung versetzt, dann als Wasser an den Fensterscheiben herabfließt, worin das Licht gebrochen wird usw.

Typische Szenenbilder für Zeitfalten sind Kirchen, Klöster, Festungen und, mehr noch, deren Ruinen. Paradžanov und Tarkovskij verdrehten Innen und Außen dieser Gemäuer zu Zeit-Raum-Schleifen. Zu Beginn des vierten Kapitels von CVET GRANATA erscheint vor schwarzem Grund eine abstrakt im Raum aufgefaltete Klosterkirche, vor deren Mauern der Kleidertausch des Poeten erfolgt (Abb. 12a). Die folgenden bedeutungsschweren Szenenbilder im Innenhof zeigen den neuen Geistlichen in Mönchskutte neben Granatäpfel essenden Klosterbrüdern, das Weintreten, das Pressen von geweihtem Olivenöl, das als Opferung (*žertvoprinošenje*) angekündigte „Matach“-Ritual.²⁷ Der Ort, an dem die lebensspendende Zeit an die ritualisierte Zeitlosigkeit abgetreten wird, nimmt

27 Das unter Gregor dem Erleuchter, dem ersten Katholikos der Armenisch Apostolischen Kirche, im 4. Jahrhundert eingeführte Ritual stellt eine Form der Wohltätigkeit dar, bei dem man Opfertiere in geweihtes Salz gibt und diese dann für arme Leute zubereitet. Einige armenische Sekten zelebrieren den traditionellen „Matach“ als Opferritual.

dem Dichtermönch das seelische Verlangen nach Leben. Das Finale des Klosterkapitels erfolgt im Kirchinernen, das gewissermaßen zum Negativbild der Eingangsszene wird: Steinplatten werden aufgebrochen, um ein Grab auszuheben; eine Schafsherde bahnt sich ihren Weg in die sakrale Halle und wohnt der Begräbniszeremonie bei (Abb. 12b–c).



Abb. 12 a



Abb. 13 a



Abb. 12 b



Abb. 13 b



Abb. 12 c



Abb. 13 c

Ähnlich irritierend ist das bunte Treiben an der Mauerruine in Paradžanovs *AMBAVI SURAMIS TSIKHITSA / LEGENDA O SURAMSKOJ KREPOSTI* (1984, ‚Die Legende der Festung Suram‘)²⁸ (Abb. 13a–b). Eine Festungsmauer soll zum Schutz vor Eroberern errichtet werden, doch stürzt diese immer wieder ein, erst durch ein Bauopfer – der schönste unter den jungen Männern lässt sich einmauern – wird seine Errichtung möglich. So gesehen, fungiert der Mensch als sein eigenes Zeitpendel (Abb. 13c). Das Gesetz fortwährender Bewegung greift auch bei Ašik Kerib, der seinen Namen nach einer gleichnamigen Erzählung Michail Lermontovs erhielt. (vgl. Papazian 2006) Eintausend Tage und Nächte dauert die Wanderschaft des Spielmanns, dessen Ziel die Vereinigung mit der unerreichbaren Geliebten ist – entlang von Kirchrüine, Friedhof, Festungsmauer und Palast, über Wasser und Steppe, um schließlich mit göttlicher Hilfe auf hohem Ross rechtzeitig zurückzukehren, Wunder zu wirken und die Auserwählte zu freien. (Nach CVETOK NA KAMNE gab Paradžanov erst wieder AŠIK KERIB einen glücklichen Ausgang.)

Tarkovskijs chronotopischen Ruinenszenen (vgl. auch Böhme 1988; Jünger 1996, 70–74) könnten nicht unterschiedlicher sein, auch wenn sie analog zu Paradžanovs als seltsame Schleifen funktionieren. In *STALKER* (1979) entwirft Tarkovskij – frei nach Motiven des Science-Fiction-Romans *PIKNIK NA OBOČINE* (1971, dt. ‚Picknick am Wegesrand‘) von Arkadij und Boris Strugackij – eine sich mysteriös selbstverändernde ‚Zone‘ und siedelt darin einen Raum an, in dem die geheimsten Wünsche in Erfüllung gehen sollen. Der Film ist eine postapokalyptische Meditation über das unsichtbare Labyrinth der Zivilisation und die Ruinen der Menschheit (Drehorte sind verlassene, teilweise verseuchte Fabrikgelände in Tallin), derer sich die Natur bemächtigt hat (Abb. 14). Aus Grün und Sanddünen, Licht und Schatten, Pfützen und feuchten Flecken, tropfendem und stehendem Wasser, das ein schwarzer Hund durchquert, modellierte Tarkovskij einen farbigen Un-Ort alternativer Zeit, auf die der Wissenschaftler und der Schriftsteller aus der öden industriellen Welt, die hierher vom Stalker geführt werden, mit Herumirren, Warten und endlosen Dialogen reagieren.²⁹ Eine Zwischenzone anderer Art zeigt wiederum die Schlusseinstellung von *NOSTALGHIA* (1983). Nach einem einminütigen Zoom-Out erscheint in einem wirkmächtigen Bild eine dachlose italienische Kathedrale (die Abbazia San Galgano), deren Fundament wieder Natur geworden ist, und darauf ein russisches Ambiente samt Bauernhaus und Schäferhund inmitten von Wasserlachen, in denen sich die Fensterbögen und das dadurch einfallende Licht spiegeln. Einsetzender Regen

28 Über die Festung von Suram drehte der in Georgien wirkende griechische Regisseur Ivan Perestiani (eigentlich: Giannis Nikolas Perestianis, 1870–1959) 1922 einen Film nach der gleichnamigen Erzählung des georgischen Schriftstellers Daniel Čonkadze (1830–1860).

29 Donato Totaro vergleicht Tarkovskijs Filmästhetik mit einer Verschachtelung von Rhythmus, Zeit, Natur und Dauer, vgl. Totaro 1992, 29. Die Natur entspreche dem ästhetisch-physikalischen Ideal bzw. der ‚Wohlfühlzone‘ des Regisseurs, vgl. Totaro 2010.

legt sich als Flimmern über das Bild bzw. zwischen Bild und Betrachter und verwischt etwas die Konturen der ‚zwei Seiten‘ des ineinander gefalteten zeitlichen Daseins des Protagonisten, Andrej Gorčakov (Abb. 15). Zum einen wird der russische Schriftsteller in der Fremde wie der nach Italien ausgewanderte russische Komponist des 18. Jahrhunderts, dessen Biographie er zu schreiben beabsichtigte, von Nostalgie (von *nóstos* ‚Heimkehr‘ und *álgos* ‚Leiden‘) heimgesucht. Zum anderen versteht er sich zunehmend als Geistesverwandter des italienischen Mathematikers Domenico, der von der Apokalypse und seiner Mission besessen ist, wodurch Gorčakov sein eigenes Ziel aus den Augen verliert und es zur eigentümlichen Verschiebung beider Zeitschichten kommt.



Abb. 14



Abb. 15

Als Protagonisten derartiger kinematographischer Zeitfalten haben Tarkovskij und Paradžanov nomadische Figuren entworfen: den Grenzgänger, wie er vom Stalker verkörpert wird, den wandernden Maler/Dichtermönch oder Spielmann, den Träumenden, den im physischen wie virtuellen Raum Reisenden, den geistig Suchenden. Ihre Attribute sind Pferd, Apfel und Taube, der Klang, die Farbe und das Wort. Sie sind allesamt Zeit-Nomaden, die existenzielle Krisensituationen durchleben, auf die sie mit radikaler Selbsthingabe reagieren, und letztlich, wie ihre Schöpfer, zu Opfern der Zeit werden. Paradžanovs letzte Einstellung zeigt eine weiße Taube, die aus den Händen Ašik Kerib auffliegt, um auf einer Filmkamera zu landen (1:13:15). Die Taube steht für Tarkovskij.

Die aufgefächerten Zeitaspekte dieser kinematographischen Kleinodien des sowjetischen Kinos verdeutlichen eine markante Differenz zwischen beiden Autorenfilmern: Was Tarkovskij als Zeit-Skulptur denkt, realisiert Paradžanov als Zeit-Plastik. Das bei der Plastik angewandte additive Verfahren entspricht im Film dem Auftragen von Strukturen, Masken, Atmosphären sowie der Staffelung der Raumebenen. Paradžanovs plastische Tableaus entspringen aber keinem kinematographischen Verfremdungsapparat. Wie bei Tarkovskij sind sie vielmehr maximale kompositorische Verdichtungen der Einstellung, die es ermöglichen,

in den Aufnahmen das Überflüssige zugunsten des Gewichtigen zu reduzieren.³⁰ ‚Zeitbildhauerei‘ ist eine Denkfigur, die jenseits des nur Metaphorischen auf die Transfer- und Transformationsleistung verweist, die erforderlich ist, um das nicht direkt sichtbare und materiell fassbare Phänomen der Zeit zu modellieren, sprich: das Immaterielle im Projektionsraum evident zu machen. Als solche ist die Zeitbildhauerei kinematographisches Supplement und Signatur des Autorenfilmers.

FILMOGRAPHIE

- 8½ (OTTO E MEZZO). Italien, 1963. Regie: Federico Fellini.
- AMBAVI SURAMIS TSIKHITSA (Russ.: „Legenda o Suramskoj kreposti“). UdSSR: Quartuli Pilmi, 1984. Regie: Sergej Paradžanov. 82 min.
- ANDREJ TARKOVSKIJ I SERGEJ PARADŽANOV. „OSTROVA“, Dokumentarfilm. Russland: Studija dokumental'nogo kinopokaza telekanala „Kul'tura“, 2002. Regie: Vitalij Trojanovskij / Irina Izvolova. 39 min. [<https://www.youtube.com/watch?v=5Xd1AtWFBGo> (15. April 2015)].
- ANDRIEŠ. UdSSR: Moldova-film, 1954. Regie: Sergej Paradžanov. 63 min.
- ARABESKI PIROSMANIS TAMAZE. UdSSR: Qronikalur-Dokumenturi Pilmebis Studia, 1985. Regie: Sergej Paradžanov. 25 min.
- ASHUK-KARIBI (Russ.: „Ašik-Kerib“). UdSSR: Quartuli Pilmi. Regie: Sergej Paradžanov. 73 min.
- CVETOK NA KAMNE. UdSSR: Kinostudija im. A. Dovženka, 1962. Regie: Sergej Paradžanov. 71 min.
- DEUX DE LA VAGUE („Godard trifft Truffaut“). Frankreich: Films à Trois, 2010. Regie: Emmanuel Laurent. 91 min.
- JA UMER V DETSTVE. Russland: Paradžanov Fil'm / Ministerstvo kul'tury Rossijskoj Federacii, 2004. Regie: Sergej Paradžanov, bearbeitet von Marija Semencova / Grigorij Podzemel'nyj. 51 min.
- KIEVSKIE FRESKI. UdSSR: Kinostudija im. A. Dovženka, 1966. Regie: Sergej Paradžanov. 15 min. [http://www.ubu.com/film/parajanov_kiev.html (15. April 2015)].
- NRAN GUYNE / CVET GRANATA. UdSSR: Armenfil'm, 1969. Regie: Sergej Paradžanov. 79 min.

30 Diese Differenz der künstlerischen Verfahren (und auch Temperamente) wird bei der Gegenüberstellung von Takovskijs Polaroidaufnahmen (Tarkovsky/Parajanov 2014, 54–79) sowie Paradžanovs Collagen, Objekten und Installationen (ibid., S. 15–39 und Gallery auf www.parajanovmuseum.am) besonders augenscheinlich.

THE LAST SPRING. Dokumentarfilm über Sergej Paradžanov. Armenien: Varda
Nova Films, 1992. Regie: Michail Vartanov. 55 min.

TINI ZABUTICH PREDKIV. UdSSR: Kinostudija im. A. Dovženka, 1964. Regie:
Sergej Paradžanov. 97 min.

BIBLIOGRAPHIE

- Aleksander-Garrett (2009), Lajla: Andrej Tarkovskij: sobiratel' snov. – Moskva:
Ast / Astrel'.
- Beilenhoff (2005), Wolfgang (Hg.): Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films
im russischen Formalismus. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Binder (2010), Eva: „Zeit-Bilder. Persönliche Erinnerung und kulturelles Ge-
dächtnis in Andrej Tarkovskijs Spielfilm ‚Der Spiegel‘“, in: Das Zeit-Bild
im osteuropäischen Film nach 1945, hg. von Natascha Drubek-Meyer und
Jurij Murašov. – Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 175–196.
- Birkenhauer (1998), Theresia/Storr, Annette (Hg.): Zeitlichkeiten – Zur Realität
der Künste: Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur. – Berlin: Vor-
werk 8.
- Bock (2011), Ivo: Scharf überwachte Kommunikation: Zensursystem in Ost-
(mittel)europa (1960er–1980er Jahre). – Berlin: LIT Verlag.
- Böhme (1988), Hartmut: „Ruinen – Landschaften. Zum Verhältnis von Naturge-
schichte und Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkovskij“, in:
Ders.: Natur und Subjekt. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 334–378.
- Bulgakowa (1999), Oksana: „Der Film der Tauwetterperiode“, in: Geschichte des
sowjetischen und russischen Films, hg. von Christine Engel. – Stuttgart,
Weimar: Metzler, S. 109–181.
- Cocteau (1957), Jean: Tagebuch eines Unbekannten, aus dem Franz. von Johannes
Piron. – Berlin: Propyläen-Verlag.
- Daney (1982), Serge: „Sayat Nova. Serge Parajanov“, in: Libération (29.01.1982),
auf: <http://www.derives.tv/Sayat-Nova-Serge-Paradjanov> (01.04.2015).
- Deleuze (1997a), Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, aus dem Franz. von Ulrich
Christians und Ulrike Bokelmann. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze (1997b), Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, aus dem Franz. von Klaus Engert.
– Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Dowsett (2005), Charles: Sayat'-Nova: An 18th-century Troubadour: A Biogra-
phical and Literary Study. – Leuven: Peeters Publishers. (Corpus Scripto-
rum Christianorum Orientalium).
- Ėjchenbaum (1927), B[oris] M[ichailovič]: Poëtika kino. – Moskva: Kinopečat'.
- Fahle (2002), Oliver: „Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles
Deleuze“, in: montage AV: Erinnern, Vergessen 11 (2002) 1, S. 97–112.

- First (2015), Joshua: *Ukrainian Cinema: Belonging and Identity during the Soviet Thaw*. – London/New York, NY: I. B. Tauris (zugl. Diss. Michigan 2008).
- Hänsgen (1999), Sabine: *Vom Pathos des Aufbruchs zur kulturellen Selbstreflexion: Entwicklungstendenzen im sowjetischen Film von der zweiten Hälfte der fünfziger bis in die frühen achtziger Jahre*. – Bochum: Univ., Diss.
- Hänsgen (2010), Sabine: „Doppelbilder. Kanonische und nicht-kanonische Darstellungsschichten im sowjetischen Film des Tauwetters“, in: *Das Zeit-Bild im osteuropäischen Film nach 1945*, hg. von Natascha Drubek-Meyer und Jurij Murašov. – Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 57–70.
- Haucke (2009), Lutz: *Nouvelle Vague in Osteuropa? Zur ostmittel- und südosteuropäischen Filmgeschichte 1960–1970*. – Berlin: Rhombos.
- Jünger (1995), Hans-Dieter: *Kunst der Zeit und des Erinnerens. Andrej Tarkowskijs Konzept des Films*. – Ostfildern: Edition Tertium.
- Menard (2003a), David George: „A Deleuzian Analysis of Tarkovsky’s Theory of Time-Pressure, Part 1: Tarkovsky’s Theory of time-pressure as ‚cine-physics““, in: *Offscreen 7* (August 2003) 8, auf: <http://offscreen.com/view/tarkovsky1> (15.04.2015).
- Menard (2003b), David George: „A Deleuzian Analysis of Tarkovsky’s Theory of Time-Pressure, Part 2: A Textual Analysis of Tarkovsky’s Mirror“, in: *Offscreen 7* (August 2003) 8, auf: <http://offscreen.com/view/tarkovsky> (15.04.2015).
- Mukařovský (2005), Jan: „Die Zeit im Film“, in: *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, hg. von Wolfgang Beilenhoff. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 368-377.
- Oeler (2007), Karla: „Nran guyne/The Colour of Pomegranates: Sergio Parajanov, USSR, 1969“, in: *The Cinema of Russia and the Former Soviet Union*, hg. von Birgit Beumers und mit einem Vorwort von Sergei Bodrov. – London/New York, NY: Wallflower Press, S. 139–148.
- Papazian (2006), Elizabeth A.: „Ethnographie, Fairytale, and ‚Perpetual Motion‘ in Sergei Parajanov’s Ashik Kerib“, in: *Literature Film Quarterly* 34 (2006) 4, S. 303–312.
- Paradžanov (1971), Sergej: „Esli chudožniku ne verjat posle soroka, to emu ne po-verjat i na tom svete ... (Vystuplenie pered tvorčeskoj i naučnoj molodež’ju Belorussii 1 dekabnja 1971)“, in: *Kontingent 150* (2011), auf: <http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/p73-pr.html> (15.04.2015).
- Parajanov Museum, Erevan, auf: www.parajanovmuseum.am (15.04.2015).
- Pudowkin (1983), Wsewolod: „Die Zeit in Großaufnahme“ [1932], in: *Ders.: Die Zeit in Großaufnahme. Aufsätze, Erinnerungen, Werkstattnotizen*. – Berlin: Henschelverlag, S. 305–312.
- Serres (1995), Michel/Latour, Bruno: *Conversations on science, culture, and time*. Trans. Roxanne Lapidus. – Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

- Shakov (2012), Nariman: The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time. – London: Taurus.
- Stahl-Schwätzer (1999), Henrieke: „Die Zeit ist das lebensspendende Element der Seele...‘ Ein Essay zur Filmästhetik Andrej Tarlovskijs“, in: Porta Slavica. Beiträge zur slavistischen Sprach- und Literaturwissenschaft. Wilma Woesler zum 65. Geburtstag, hg. von Bettina Althaus, Friedemann Kluge und Henrieke Stahl-Schwätzer. – Wiesbaden: Harassowitz, S. 299–329.
- Steffen (2013), James: The Cinema of Sergei Parajanov. – Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Tarkovskij (2008–2013), Andrej: „Zapečatlénnoe vremja“, auf: Medienarchiv „Andrej Tarkovskij“, <http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html> (15.04.2015).
- Tarkovskij (1992), Andrej: Andrej Rubljow: die Novelle, aus dem Russ. von Ute Spengler. – Berlin: Limes.
- Tarkovskij (1986), Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, aus dem Russ. von Hans-Joachim Schlegel. – Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein Sachbuch.
- Tarkovsky (2014), Andrej/ Parajanov, Sergej: Mirror & Pomegranate: Works from the Private Archives of Andrej Tarkovsky and Sergej Parajanov. 2. Aufl. – London: White Space Gallery.
- Totaro (1992), Donato: „Time and the Film Aesthetics of Andrei Tarkovsky“, in: Canadian Journal of Film Studies 2 (Spring 1992) 1, S. 21–30
- Totaro (2010), Donato: „Nature as ‚Comfort Zone‘ in the Films of Andrei Tarkovsky“, Off Screen 14 (2010) 12, auf: http://offscreen.com/view/nature_as_comfort_zone (15.04.2015).
- Tynjanov (1927), Jurij: „Ob osnovach kino“, in: Poëtika kino, hg. von Boris Michailovič Ėjchenbaum. – Leningrad/Moskau: Academia, S. 89–134.
- Tynjanov (2005), Jurij: „Über die Grundlagen des Films“, in: Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus, hg. von Wolfgang Beilenhoff. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 56–86.
- Woll (2000), Josephine: Real Images. Soviet Cinema and the Thaw. – London/ New York, NY: I.B. Tauris.

ABBILDUNGEN

Abb. 1a–d: Filmstills aus CVETOK NA KAMNE (0:13:34; 0:25:16; 0:41:50; 0:42:14).

Abb. 2, 3: Licht – Filmstills aus IVANOVO DETSTVO (0:01:29) und TINI ZABUTICH PREDKIV (0:35:50).

Abb. 4a–b: Naturformationen – Filmstills aus TINI ZABUTICH PREDKIV (0:24:15; 1:25:39).

- Abb. 5a–b: Naturformationen – Filmstills aus IVANOVO DETSTVO (0:01:15) und SOLJARIS (II, 1:04:08).
- Abb. 6a–b: Filmstills aus KIEVSKIE FRESKI (02:22; 02:37; 11:02).
- Abb. 7, 8: Regen – Filmstills aus ANDREJ RUBLEV (II, 1:32:30) und CVET GRANATA (0:03:52).
- Abb. 9a–d: Levitation – Filmstills aus CVET GRANATA (0:49:24; 0:52:52; 0:53:38; 0:53:47).
- Abb. 10 und 11a–c: Levitation – Filmstills aus ZERKALO (1:29:50) und SOLJARIS (II, 0:50:54; II, 0:51:27; II, 0:52:05).
- Abb. 12a–c: Zeit-Tableaus – Filmstills aus CVET GRANATA (0:29:35; 0:40:30; 0:47:19).
- Abb. 13a–c: Zeit-Tableaus – Filmstills aus LEGENDA O SURAMSKOJ KREPOSTI (0:08:50; 0:54:10; 1:04:04).
- Abb. 14, 15: Patina – Filmstills aus STALKER (II, 0:54:35) und NOSTALGHIA (1:59:03).

Marina Pellanda

Tarkovsky's legacy

Tarkovskian inspirations in contemporary cinema

THE STORY ACCORDING TO TARKOVSKY

In his *RÉPERTOIRE*, French writer Michel Butor imagined all men to be „continuously immersed like in a washtub“ in stories (Butor 1960, 1). Everything that is „other than us“, wrote the author, is known to us not because we have seen it but because someone has told us about it, with the configurations of meaning that make every narrated event something to communicate to others. In order to exist, the story must allow itself first to be indiscriminately fragmented, and then forcibly reassembled.

If we agree with Butor that narration seems to engulf us like water in a washtub, it is also true that every story remains essentially impossible to tell: as an integral part of nature surrounding us, it is intolerant of any form of manipulation, since every manipulation is a meaningful organization of the awareness of time.

Chained to the „present“ that is brought to life in every story, the imagination seems prevalently to be subject to a time that, along the lines of Schiller, we might define as „extraneous time“ (cfr. Morelli 1995, 13); nevertheless, it is often true that the user – be he a spectator or a reader – is allowed to proceed at an uneven pace through the event in which he is partaking, thereby tailoring the experience to his own subjective needs. When this happens – for example in Sterne's *TRISTRAM SHANDY GENTLEMAN*, or Joyce's *ULYSSES* or in the films of Russian director Andrei Tarkovsky who, while at the very back of a long shot and still out of focus, is slowly moving towards these pages – a standardization occurs that for some may be the emblem of an authentic waste of time, whereas for more insight-

ful eyes, it appears as a concession: the author grants the reader or spectator, the right to experience his own excursions through time. This means that to accept the gift of the artist's time, the audience must reconsider its own concept of clock: if it doesn't, it might get the feeling that the mechanism it is holding is broken, and may have stopped forever.

However, as Giovanni Morelli observes, given that „restoring a clock to health“ cannot be given the dignity of a temporal event, in the experience of an artistic event it may be preferable to refer to a time marker that does not appear to bring order to life events.

Turning to the words of a musicologist to hear his description of clocks, at this point we can let Andrei Tarkovsky – who is now sharply in focus, framed in an American shot – carry a torch to bear witness to the profound consonance of his cinema with a concept of time that is so very far removed from an officially chronological method of storytelling.

And so Morelli speaks of devices that establish the passing of the hours in the following words:

Un orologio guasto non è morto, è *soltanto un po' morto*; potrebbe essere infatti riparato e potrebbe tornare a mettere in scala i fatti della vita di chi se lo porta al polso; ma è anche vero che se mai l'orologio riesce a mantenersi guasto, il tempo dei fatti che accadono al personaggio sono proprio tutti suoi; ed è anche vero che la guarigione di un orologio è faccenda di breve momento [...] Basta una rapida pulitura, un modesto e veloce trapianto di una rotellina, o giù di lì, e tutto è fatto per una guarigione che non ha la dignità di un evento temporale complesso o sincronizzabile, oppure un grado di interesse sufficiente a renderlo oggetto di un racconto.¹ (Morelli 1995, 18)

Going into greater detail, in Tarkovsky's hands the actual pace of the story, of the plot in every one of his films, plunges into a time that is more musical than narrative, where the clock is his metronome; and so the sound of his seconds as they pass by and change is the most interesting legacy left by the director not only to his audience but also, film after film, to himself. This is clearly a symbolic heritage, which – given that it is impossible for any of us, due to the laws that govern a lifetime, to receive our own inheritance – it might be better to define as a poetic

1 „A broken watch is not dead, it is just a *little dead*; it can in fact be repaired and once again bring order to the events in the life of the person who wears it on his wrist; but it is also true that if the watch succeeds in remaining broken, the time of the events that involve the person becomes very personal; but it is also true that healing a watch is a matter of minutes [...] All it takes is a quick cleaning, the swift and unassuming replacement of a spring, or something similar, for the recovery to be complete, though it will not have the dignity of a complex or synchronic temporal event, or a sufficient level of interest to make it a good story“ [all transl. – M. P.]

device. A device that, as the Russian director now stands in a close-up before our very eyes, Tarkovsky uses to create a distinction very similar to the one theorized by philosopher Karl Popper who, in seeking to distinguish two clearly recognizable types of time, defined the time of clocks as opposed to the time of clouds.² This association, which distinguishes two words that may clearly be recognized as being very different – the cloud is extremely disorderly or disturbed whereas the clock is exact and precise – , allows us to observe that Tarkovsky's work also features two cadenzas that may clearly be distinguished as polar opposites. The first, more similar to the way a clock works, is confined by the Russian director to the prologues that from one film to the next return as yet another echo of the poetic intensity of his cinema. On the contrary, the cadenza of the cloud, in our opinion, may be discerned in the breadth of vision that every one of this director's films requires from the eye that is watching – and this sort of breadth can stimulate thought by kindling the emotions – and in the frequent vertical pans with which the camera, tilting upwards or downwards, brings the earth in touch with the sky, or the sky in touch with the earth.³

INNER LEGACIES: FROM TARKOVSKY TO TARKOVSKY

The time of clouds

It might seem strange that a movement as easily recognizable as a vertical pan should be associated with an irregular, disorderly and more or less unpredictable time such as the time of clouds; but that is precisely what happens because Tarkovsky believes that the inestimable virtue of cinema lies in the art of poetry:

I find poetic links, the logic of poetry in cinema, extraordinarily pleasing. They seem to me perfectly appropriate to the potential of cinema as the most truthful and poetic of art forms. Certainly I am more at home with them than with traditional theatrical writing which links images through the linear rigidly logical development of the plot. That sort of fussily „correct“ way of linking events usually involves arbitrarily forcing them into

2 For further insight into this issue see Morelli 1995, 59–63.

3 To discuss the sense of time in Tarkovsky's cinema, it seems perfectly natural to borrow the term „cadenza“ from the language of music. In fact if in the language of notes the cadenza is a harmonic-melodic form that consists in a series of two or more chords and typically ends a musical work, phrase or section thereof, the prologue in the Russian director's films – while beginning, rather than ending his compositions like the cadenza in music – serves a purpose that is in many ways similar to this harmonic form. Furthermore, given that in the language of music the cadenza serves a function that is in many ways similar to that of punctuation in verbal communication, we do not believe it is mistaken to use the word cadenza to define the vertical movement on which Tarkovsky's camera often relies for its narration.

sequence in obedience to some abstract notion of order. And even when this is not so, even when the plot is governed by the characters, one finds that the links which hold it together rest on a facile interpretation of life's complexities. (Tarkovsky 1989, 17)

It is the director himself who leads us to make this comparison: the vertical pan shot is in fact one of the signals used by the Russian filmmaker to acknowledge the value of those images in which poetry appears spontaneously as a sign of „life's complexities“, like a precious crystal, simply because it is rooted in the concrete physical experience that pulsates within the characters narrated in his films. Tarkovsky, who is extraneous to the concept of poetic cinema – which, as we will later see, will attract many of his possible heirs, imprisoning them in films in which the bulwark of poetry makes every image difficult to understand – uses the vertical pan shot as a movement to trigger a mechanism that is rather similar to the one that governs a cloud: by moving the camera, the Russian director can highlight the intense vitality that cinema brings to all those experiences that are legitimated by the very fact that they are poles apart from the typical perfection of a grandfather clock.

Tarkovsky relies on rigorously vertical pan shots in certain sequences from *IVANOVO DETSTVO* („Ivan's Childhood“, 1962), *ANDREJ RUBLEV* (id., 1966), *SOLJARIS* (id. 1972), *ZERKALO* („Mirror“, 1974) and *OFFRET* („Sacrifice“, 1986). Though he has stated that he loves the earth more than the sky, when he pans the camera vertically, he seems to want to create a link between them that respects the individuality and independence that turns each of these two elements into vulnerable clouds, because they are also chronically at the mercy of atmospheric conditions.

The director's debut film, *IVANOVO DETSTVO*, opens with a vertical pan of the camera, which rises up the trunk of a birch tree to reveal its leafy crown. At the foot of the tree stands little Ivan, in ecstatic admiration of Nature's creation.

Whereas the opening sequence of Tarkovsky's first feature-length film links earth and sky by moving up from the earth, in *ANDREJ RUBLEV* the Russian master looks at the earth from the perspective of a farmer who flies through the sky in a rudimentary weather balloon.

In the opening prologue to the film dedicated by Tarkovsky to the great painter of icons, the earth is seen for the first and only time in the director's entire filmography with a bird's eye view from above, through the eyes of Efim, who will sacrifice his own life and die as he crashes to the ground.

The sequence of the flight in the weather balloon is a terrifying point-of-view shot that brutally confronts the spectator with the importance of the earth to the filmmaker: the sky is never visible and the farmer's fall at the end re-establishes the relationship of dependency between man and earth above that of man and sky.

It is not until he has understood what exists around him that Tarkovskian man can hope to achieve a union between the earthly and the celestial worlds. In *SOLJARIS* in fact, the downwards pan with which the camera reveals Kelvin's home immersed in the thinking-ocean of the planet demonstrates that until he comes to terms with his misunderstanding of the earthly world, man will never be able to understand the principle that governs any extra-terrestrial entities.

The bell maker Boriska, and Little Man in *OFFRET* after him, are the only creatures capable of maintaining a serene relationship with the celestial vault. While searching for just the right clay to make the bell he has been commissioned to fashion, Boriska watches in awe as the vital sap of a large tree rises from the roots embedded in the mud to nourish the tree's foliage: when he finally finds the right clay, the sky begins to rain on him, as if it wanted to reward him for having understood the mystery that is guarded within the bowels of the earth.

It is because they have understood the key to this enigma that Boriska will be able to hang his bell between earth and sky, and Little Man will be able to revive the dry tree under which Tarkovsky leaves him at the end of his last film.

Hence the sky is never visible in the director's films; or rather, because the spectator never sees it directly, he must settle for the reflection that Tarkovsky has relied on, ever since his medium-length thesis film *КАТОК И СКРИПКА* („The Steam Roller and the Violin“, 1960), to narrate this space which he mirrors in the water that so often saturates the earth in his films. On the other hand, when in *SOLJARIS* the authorities ask Breton, one of the characters in the film, why he filmed the clouds, it becomes obvious that this question is merely an excuse for the Russian master to rethink his art: like Breton, who not coincidentally films the clouds, Tarkovsky makes ‚cloud films‘ not only because, as we have seen, the vertical pan shot pulsates with the time of the clouds, but also because, to avoid embracing the fallacies typical of the powers to whom Breton shows his film, when observing the director's long takes, one must necessarily agree to interact with them relying on one's own memories and imagination.

The time of clocks

Tarkovsky's films often begin with a prologue, and because in the Russian director's hands the preamble becomes an announcement, with varying degrees of clarity and loquacity, of the tenor of what is to come, these short sequences are precision watches with which the filmmaker represents in images the mechanisms that govern the work and are, to say it in musical terms, the overture to the film.

Ivan's first dream, the story of Kelvin's life on earth and the hypnotic process that the therapist in *ZERKALO* uses to make a stuttering boy speak fluently, all of these episodes reflect the way that human memory constructs a temporal experi-

ence in images, and that is why they are clocks. In fact, before letting the events in the story become meaningful for their spatial configuration – for the *mise en scène* – rather than for the logic behind the story they tell, the prologue is like a beacon in the night: without indulging in ruminations that compel „the spectator from the start to knock his head against the ‚ceiling‘ of the director’s so-called thought“ (Tarkovsky *Sculpting in Time* 1989, 69), they help to ease him into the atmosphere of the story that will ensue.

Referring to the prologue of *ZERKALO*, Tarkovsky observes:

The prologue is a kind of key to the film and from the very beginning prepares the spectator to perceive the artistic meaning and the stylistics of the picture. Without the prologue the film would simply be incomprehensible. It prepares the spectator for the dramaturgical nature of the work, where the action unfolds more by associative laws of music and poetry than by the usual canons of cine-fiction. I do not even mention the fact that the episode itself bears an extremely important semantic load. It conveys the entire difficulty experienced by the hero and narrator in connection with the need to speak of things that are profoundly personal and difficult, and at the same time [it conveys] a sense of the inner liberation, illumination, benevolence towards life and other people, at which the hero arrives at the end of the film. (Tarkovsky in Bird 2008, 109)

And so, along the lines of the words that the director himself uses to explain the meaning of one of his prologues, we understand on the one hand the value of the lengthy *incipit* of *Solaris* with Kris Kelvin on Earth, and on the other – given that the title sequence to every film is always and in any case a prologue – that the beginning of *OFFRET* may also be considered as a preamble to the film. In fact the vertical pan of the camera that opens the director’s last film, ending on the leafy crown of the tree in the shadow of which Leonardo placed the Sacred Family in his *ADORAZIONE DEI MAGI*, makes it easy to establish a comparison between Baby Jesus and his secular version, Tarkovsky’s Little Man. In the final sequence of *OFFRET*, the son of Alexander takes the place of Jesus under a tree similar to the one in Leonardo’s painting; in this way, the director seeks to underscore the intrinsic resemblance between the two children, both of whom possess the key to saving the world.

A further demonstration that in Tarkovsky’s cinema the time of clocks is limited to the prologue, is again the *incipit* of *SOLJARIS* on earth. This sequence, in fact, which encompasses all of Kelvin’s nostalgia for planet Earth to which he will never be able to return, also reveals Tarkovsky’s faith in an audience that he hopes will feel engulfed in the experience of seeing his films, just as Kelvin is engulfed in the atmosphere of the planet *Solaris*. Unlike the psychologist, the main character in the film, once the film is over the audience will leave the theatre, will return

to planet Earth, with a heavy dose of nostalgia, but also with an enhanced ability to breathe and live freely.

TARKOVSKY'S LEGACY

A legacy is a pact that has been ‚signed‘ between someone who has gone and those who stay behind. In fact the verb ‚to leave‘, the key word in this passage (in Italian *lasciare*, from the Latin ‚laxus‘), contains within it the sense of something that breaks loose and moves away from us, unfolding into an embrace with future generations.

On the pages of the daily newspaper LA REPUBBLICA, Barbara Spinelli, has compared the transmission of legacies to the experience of a relay race:

Ciascun concorrente (detto frazionista) deve percorrere una frazione, e trasmettere un bastone al subentrante. Il bastone si chiama, guarda caso, testimone. La regola vieta di lanciare al compagno il testimone nelle zone di passaggio, e fissa regole precise sulla sua caduta (se cade può raccogliarlo solo chi l'ha perduto: l'incapace di tramandare). Anche nel passaggio tra generazioni è così: la consegna del testimone avviene in seguito a tocco con la mano, del corpo del concorrente in partenza da parte del concorrente in arrivo.⁴ (Spinelli, 2011, 47)

So if the baton that is passed between the runners of a relay race can be a metaphor for an inheritance, what is the legacy that the new generations of filmmakers have received from Andrei Tarkovsky? What distinguishes the legacy left by the Russian director is the hand of the receiver. In fact the handover acquires value at the very moment in which the heir, though disturbed by the sense of guilt that survival always entails, according to Lévinas (1998, 85 ff.), accepts the situation and discovers that it offers both an opportunity to incur a debt, and the possibility of accepting the invitation to make this a permanent legacy. Therefore, recognizing elements of Tarkovsky in contemporary cinema means discovering traces that are hard to discern, particularly because the impact of the Russian master's legacy on the seventh art, which left unmistakable marks and was in some cases pursued with dogged self-gratification, was often dissipated in the films of his

4 „Each competitor must run one leg of the race, and hand over the baton to the next runner. The baton in Italian is known as *il testimone*, the witness. The rules forbid the baton from being thrown to the companion in the transition zone, and establish specific rules about losing it (if it drops, it must be picked up by the person who dropped it: the person who was unable to pass it on). The same thing happens in the passage from one generation to the next: the baton is handed over when the body of the runner who must go is touched by the hand of the runner who has arrived.“

followers like an aspirin dissolving in a glass of water. In fact the influence of Andrei Tarkovsky in the hands of Lars von Trier or Terence Malick for example, sometimes results in nothing more than a rather obvious form of mannerism, which can be quite irritating. However the naïvely didactic imitation and irritatingly proselytizing tone – a tone that, as we will see, is used in *MELANCHOLIA* (id., 2011) by von Trier in a crude attempt to replicate and echo the Russian master's style – will possibly find a response in the work of his most original heirs, among the few that may be counted, Sokurov and Bellocchio.

ALEKSANDR SOKUROV

In *SCULPTING IN TIME*, in a reference to Sokurov among others, Tarkovsky observes:

There are few people of genius in cinema; look at Bresson, Mizoguchi, Sokurov, Vigo, Bunuel: not one of them can be confused with anyone else. An artist of that calibre follows one straight line, albeit at great cost; not without weaknesses or even indeed, occasionally a touch of artifice; but always in the name of the one idea, the one conception. (Tarkovsky 1989, 75)

MOSKOVSKAJA ÈLEGIJA („Moscow Elegy“), dedicated to Andrei Tarkovsky in 1987, may well be Sokurov's response to the praise of the Russian master, though it was true that over the years – and this is an impression conveyed by Tarkovsky's diaries – the two had grown apart.

The word *elegy* is linked to the term ἔλεγχος, which means ‚lamentation‘, and perhaps because the relationship between Tarkovsky and Sokurov had grown colder, it is the finest example of the value expressed by the baton that was passed between these two directors. While the conflict between generations is a natural and undoubtedly necessary event, and because nothing may be inherited without discretely recognizing the void left behind by the person who has passed away, Sokurov has proven to be one of the director's closest allies: from *MOSKOVSKAJA ÈLEGIJA* to the present, even when he has not been completely successful in capturing it and absorbing it himself, he has ensured the survival of the value of making cinema according to Andrei Tarkovsky.

MAT' I SYN

MAT' I SYN („Mother and Son“, 1997) was the first film to reveal Sokurov's talent to international audiences. This is a film reminiscent of Andrei Tarkovsky's fea-

ture-length films because of the attention it dedicates to man and to time in the alternating colour or black and white frames, that cancel the distance between the bodies and the spaces.

The main characters in this 1997 film are a mother and the son who is taking care of her: they move through a desert landscape, trapped in its chromatic density and in the spaces of their physical carnality, their soul and their spirituality.

In *MAT' I SYN* the director shows the bodies of the characters as they merge into the grass, the trees, the sand of the trails, the wheat, the skies, and attempt to live with and within the extension of the universal, narrating death as an event that carries man away from the space of the world.

This film says that if living means inhabiting the Earth, then dying means being deprived of the trails, it means leaving the three-dimensional space of movement to enter into the space with no horizon, and soon without substance, of the corpse. Hence in this film, death is a question of space rather than time and narration.

As he plays with the tones of the colours and lights and enhances the immobility of his main characters, Sokurov prepares the scene as if it were a canvas, borrowing and inverting the traditional motifs of the Pietà. It is not the mother who cries for her son, but the son who cries for his mother, with the same gestures that may be found in the paintings of the Virgin in tears, the outstretched hands and the imploring or meditative gaze.

The figure of compassion established by Sokurov is the same that Tarkovsky represents in *ANDREJ RUBLEV* and *OFFRET*. In these films it is nature that objectifies the image of the characters' innermost suffering. In Tarkovsky like in Sokurov, nature conceals the wounds and soothes the pain of the human soul, embracing the infinite anxiety of man who finds shelter within her.

MAT' I SYN is a Tarkovskian film because, as Bergman observes, while „Tarkovsky moves with absolute confidence through the space of dreams. He is an observer who has been successful in representing his visions as he makes use of the heaviest and most flexible of all media“ (Bergman 1997, 71), one can see how Sokurov too ‚tinges‘ every scene with soft colours, with a prevalence of ochre and green, and using special lenses that distort proportions, he also seems to enter the space of dreams. The embraced bodies of the mother and son are the tale of a shared dream, a dream in which the director presents separation as a necessity: the death of the mother, which the son understands as a natural biological event that is in the order of things, is accompanied however by grief on which the long fluid movements of the camera focus as the son seeks out his mother's hand with his face, hoping that this caress will reveal the reason why a bond so intense must lead to such unbearable pain, and when the man runs his fingers tirelessly through his mother's hair.

The sequence in *MAT' I SYN* when the son kneels at the foot of a tree, after he has hugged it in tears, is reminiscent of the final frame of *OFFRET*, when Little

Man stands at the foot of a dead tree seeking the same regenerating comfort that the protagonist of Sokurov's film has found. And so the tortuous bonds that the *logos* would probably be incapable of exploring with the same intensity – it is no coincidence that Tarkovsky's last film ends with the words „In the beginning was the Word. Why is that, Papa?“ with the question that Little Man asks Alexander who has already gone – leads Sokurov, who is Tarkovskian in this sense as well, to establish the supremacy of the image over discourse, using this mechanism to experiment with the effort of realigning film time with physiological time.

THE RUSSIAN ARK

If realigning film time with physiological time means, as Tarkovsky observes, „relying on the observation of life and not on the soulless and stereotypical construction of a false life in the name of cinematic expression“ (Tarkovsky, 1989, 27), *RUSKIJ KOVČEG* („Russian Ark“, 2002), which constructs the first total long take in the history of cinema inside the Hermitage in Saint Petersburg, is a point-of-view promenade that lasts exactly as long as the film.⁵ Yet Sokurov, who does not wish to altogether abandon his chance to disrupt the unrelenting regular ticking of the clock, plays dialectically on several levels and constructs a film-journey that, moving across three centuries of Russian history, from the eighteenth-century to the Grand Imperial Ball in 1913 and beyond, addressing the love-hate relationship with Russia and the Country's relationship with its own past and with contemporary Europe, is once again reminiscent of Andrei Tarkovsky. This time in an ambiguous way: as he tries to penetrate the passing of time without having to reconstruct it in the editing room, he seems to be aware of Tarkovsky's desire to establish a natural collaboration with the rhythm of the seconds as they tick by; furthermore, just when for just one moment the Hermitage is transformed into the former Winter Palace of Saint Petersburg with the mass exit of the participants in the Great Ball of 1913, while the fog rises from the waters of the Neva River, the eyes of the spectator are again filled with Tarkovskian space. This space, reorganized in a new and personal way, transfers the burden of reconstructing reality onto the things that exist within it: each one, separately, tends to isolate itself, weakening the bonds that bind it to all the others, and causing the space to lose its articulated structure – just think of the Russian house placed inside the walls of an Italian cathedral in *NOSTALGHIA* (1983) – its wholeness,

5 *RUSKIJ KOVČEG* was filmed digitally with an experimental German hard disk recording system, which allows 100 min of independent filming. It is interesting to observe that, before Sokurov, Alfred Hitchcock attempted a similar experiment in *ROPE* (1948): since a conventional camera could only record 12 consecutive minutes on film, the director was forced to use a wide range of little tricks – for example the close-up of a character's back – to get to the black – and do the required editing.

and its own internal connection. In other words, like Tarkovsky, and especially in this sequence of *RUSKIJ KOVČEG*, Sokurov too explores space as an atmosphere occupied not only by liquid (the fog, the snow, the water of the Neva) or solid bodies (the participants at the Ball) but also by all the emotional states of man as they relate to reality. And they are the basis on which the two Russian directors seek to understand the space that surrounds them: what they are interested in is the capacity of a certain point of aesthetic space to refer to one factor rather than another of sensorial perception.

FAUST

Reversing the classic iconography of Goethe's eighteenth-century work, Sokurov's *FAUST* (2011), which was presented at the 2011 Venice International Film Festival, immersed the story of the legendary pact between the scientist and the devil in a muddy, rusty, earthy, brown environment crawling with rats, entrails and sewage. Even Margherita, who is usually the symbol of the fragile longing for beauty that characterizes Faust, becomes a marginal figure in Sokurov's hands to the benefit of an epilogue among the steaming craters of Iceland.

Like in Tarkovsky's cinema, in this *FAUST* the Earth appears as both a point of departure, a place of birth – because its bowels give rise to both the bell with the luminous sound forged by Boriska in *ANDREJ RUBLEV*, and the pact between Faust and Belzebub – and a point of arrival, mortified matter that witnesses not only the draught and dissolution of the world of *SOLJARIS*, but the story of the fall of the arrogant angel as well, and the plot of the most dangerous ascent of all, that of man who wants to become God.

While in Tarkovsky's takes, the slow growth of the trees and the grass on Earth, as well as the slow-burning fire – in the case of Alexander's house as it burns in *OFFRET*, or the fire in the farmhouse at the beginning of *ZERKALO* – are metaphors for the presence and the passing of time, in Sokurov's *FAUST*, the relationship with the Earth and the fall deep into its cavities is nothing but blind abandon to a matter that, by means of deformed optics and perspectives, becomes the mirror of a deformed world.

Sokurov's film begins with a downwards movement of the camera as it pans between the houses of a village reminiscent of Bosch or Bruegel, and moves from the stars down to earth, ending on the penis of a greenish corpse that lies on Doctor Faustus' anatomic table. Though it changes its sign, this motion that seems to evoke the relationship between Earth and body as experienced for example by Alexander, in Tarkovsky's *OFFRET*, as he watches his house burn down and lies flat on the wet Earth which he perceives as a vital element, this Earth that seems to give him back some of the heat from the flames he is watching as they devour his home.

So while in Tarkovsky's hands the meeting between Earth, water, fire and man is a source of wellbeing, the roots of the tree of life, as they are described in Sokurov's *FAUST*, do not burrow down in search of vitality, the vitality that on the contrary Little Man will continue to sustain as he brings water to the dry tree planted by Alexander in the *incipit* of *OFFRET*, hoping to watch its leaves grow green again some day, but to be rooted more deeply in the placenta of an unpleasant earthbound existence.

LARS VON TRIER

BREAKING THE WAVES (1996) is the feature film that revealed director Lars von Trier to the wider public. Yet since then, ever since at the end of that film the bells began to ring in a sort of desperate „howl“, the cinema of the Danish master turned out in fact to be very distant from the work of Andrei Tarkovsky, though many years later, *MELANCHOLIA* (2011) led him to be considered as a possible heir. The work of Lars von Trier reflects what the Russian master observed in reference to Raffaello's *MADONNA SISTINA*:

For the Virgin Mary, in the artist's representation, is an ordinary citizen, whose psychological state as reflected in the canvas has its foundation in real life: she is fearful of the fate of her son, given in sacrifice to man. Even though it is in the name of their salvation, he himself is being surrendered in the fight against the temptation to defend him from them. All of this is indeed vividly written into the picture – from my point of view, too vividly, for the artist's thought is there for the reading: all too unambiguous and well-defined. One is irritated by the painter's sickly allegorical tendentiousness hanging over the form and overshadowing all the purely painterly qualities of the picture. The artist has concentrated his will on clarity of thought, on the intellectual concept of his work, and paid the price: the painting is flabby and insipid. (Tarkovsky 1989, 47)

Lars von Trier's films, like Raffaello's *MADONNA SISTINA*, are weighed down by an „allegorical tendentiousness“ that diminishes the purely cinematographic value of his work and makes it insipid, perhaps even excessively sanctimonious.

MELANCHOLIA

It cannot be said that in exploring *Melancholia*, the planet of depression, Lars von Trier conceals his Tarkovskian coordinates. While on the planet *Solaris*, the vital signs that arise from the thinking-ocean derive from the astronauts' feelings

of sadness and guilt, the Danish director moves from Tarkovsky's sick incarnations to the definitive proclaimed disappearance of corrupt humanity. However in leading the viewers towards the final annihilation of the Earth, the film, in our opinion, does little to rise above a somewhat morbid story of terror in the face of the apocalypse.

Von Trier undoubtedly borrows a great deal from Tarkovsky's visual and symbolic imagery, but in doing so he never goes beyond a smug sort of citation which, far from becoming personal expression, slips away and sinks under the weight of the *significance* imposed by the director's initial intentions.

So while Tarkovsky believes the image must not pulsate with „this or that meaning expressed by the director, but with an entire world“ (Tarkovsky 1989, 104), the Danish filmmaker's evocation of the Russian master's work, while fascinating, is nothing more than a tedious series of virtuoso citations: to the hot-air balloons shown in the paintings in SOLJARIS, the images in MELANCHOLIA respond with weather balloons that drift up into the sky; THE HUNTERS IN THE SNOW by Bruegel cited by Tarkovsky in SOLJARIS and in ZERKALO, becomes an image that folds over itself as it goes up in flames; and finally while in von Trier the characters sink deeper with every step, as if they were being swallowed up by the earth, Tarkovsky's characters, from SOLJARIS to OFFRET, flutter in the air (for example Harey's levitation in SOLJARIS, or in the filmmaker's last film, the entwined bodies of Maria and Alexander floating in the air).

The figure of a horse appears rather frequently in MELANCHOLIA; this is an animal that symbolizes life for both von Trier and Tarkovsky – for example in the drawings of horses hanging on the walls of Kelvin's room on planet Solaris, and the number of steeds that appear in ANDREJ RUBLEV starting with the prologue. Furthermore, von Trier seems to build a more or less conscious bridge towards the art of the Russian filmmaker both in the prologue, which is dominated by the *overture* to Wagner's TRISTAN UND ISOLDE, and in the theme of the apocalypse which, in his latest film, seems to evoke OFFRET.

And given that for Tarkovsky, as we have shown, every prologue is a clock that marks the rhythm and breadth of the film it precedes, von Trier's use of the prologue seems to be a deliberate tribute to the Russian filmmaker. Yet because according to MELANCHOLIA's sumptuous *incipit – tableaux vivants* that slowly reveal the apocalyptic content of the film – everything has already taken place, having chosen to anticipate the events, and even the outcome, the director distracts the attention of the spectator from the development of the story by putting a timepiece in his hands that moves at breakneck speed through the first moments, only to stop and leave the public saturated, dissatisfied and disappointed.

TERRENCE MALICK

In Terrence Malick's last film, *THE TREE OF LIFE* (2011), Andrei Tarkovsky's legacy seems to shine from the opening title itself. How can we not give the tree in the film's title the same value that the Russian director attributed to the dry little tree planted by Alexander and Little Man right after the opening credits of *OFFRET*? And furthermore: how can we fail to recall the moment in which this plant, as if to reward the patience with which Little Man continues to water it, begins to blossom and reveals itself as the tree of life that not coincidentally Tarkovsky dedicates „with hope and trust“ to his son Andryushka and which, by metonymy, he leaves as a legacy to us all?

Though it is tempting, this comparison is implausible and may even appear deceitful. Not because Terrence Malick is not influenced by Tarkovsky, but because the Russian master's cinema is less an inspiration for *THE TREE OF LIFE* – the film's references to Tarkovsky are limited to the mere suggestion offered by the title, as we have shown – than for *THE THIN RED LINE*, the film for which the American director won the Golden Bear at the Berlin International Film Festival in 1999.

THE THIN RED LINE

Terrence Malick, like Tarkovsky, is „a great myth-maker of the four elements“ (Arecco 2002, 63). *THE THIN RED LINE* feeds on earth, air, fire and water, the very matter that generates the Russian master's films. Furthermore, like Tarkovsky, who in *STALKER* (1979) uses science fiction as a vehicle to illustrate a journey into the Zone⁶, understood as every human being's conscience, so the American filmmaker, using the plot of a war film as an instrument of emotional condensation, and tracing a thin red line between World War II and the labyrinth that is every man's existence, explores human thought by objectifying it both in words that are often recited by narrative voices, and in the labyrinth of grass, blood, bullets,

6 Inspired by the science-fiction novel *PIKNIK NA OBOČINE* („Roadside Picnic“) by the brothers Arkady and Boris Strugatsky, *STALKER*, like *SOLJARIS* before it, represents Tarkovsky's personal interpretation of the original text. Though it may be classified as science fiction, this film is above all a cathartic journey into the so-called Zone, which questions and transcends the guidelines of genre films. The Russian master observes that „In ‚Stalker‘ only the basic situation could strictly be called fantastic. It was convenient because it helped to delineate the central moral conflict of the film more starkly. But in terms of what actually happens to the characters, there is no element of fantasy. [...] People have often asked me what the Zone is, and what it symbolises, and have put forward wild conjectures on the subject. I'm reduced to a state of fury and despair by such questions. The Zone doesn't symbolise anything, any more than anything else does in my films: the zone is a zone, it's life, and as he makes his way across it a man may break down or he may come through“. These are the words of Andrei Tarkovsky (Tarkovsky 1989, 199).

clouds, sweat and fear that constitutes the battlefield in Guadalcanal, where the film takes place.

In *THE THIN RED LINE* Malick, like Tarkovsky in *STALKER*, tends to typologize his characters; and just as the Russian master names his characters respectively the Writer and the Professor, the American director, following the literary example of Homer's *ILIAS*, characterizes them by qualities that achieve the value of an epithet, which, as Francesco Cattaneo observes, „makes it possible, on the level of characterization, to retrieve the quotient of character recognition that has been lost with their increase in number“ (Cattaneo 2006, 146 f.). Furthermore, if for *STALKER* it is important to decide why and to what degree it may be considered a science-fiction film, Malick's film forces one to reconsider the *war movie* genre from an „existential“ point of view.

In Tarkovsky's Zone, like in Malick's war, even the simplest of things becomes difficult: the chaotic materiality of the Zone, like the battlefield, which necessarily relies on the long shot because there can be no shot from above, shows man as the one who, with his existential self-interrogation, maintains absolute primacy within the image. Furthermore, if the American director's response to the Russian master's Zone is the macro-sequence of war – the fifth scene in the film, almost a film within a film that lasts approximately an hour and a quarter –, in his use of the steadycam and the hand-held camera, with their oscillating and sometimes uncertain shots, Malick, unlike Tarkovsky, seems to participate in the tumultuous and ungainly advance of the soldiers.

It is mostly the prologue to *THE THIN RED LINE*, which takes place entirely in the light of day and is developed in airy relaxed sequences, that echoes the films of the Russian director. It is a reference to *IVANOVO DETSTVO*. Just like in Malick, where the war disturbs the subdued tranquillity of nature, so in Tarkovsky the blissful dream that shows Ivan with his mother is replaced by the danger of the chaos of war, which perennially engulfs the little scout. Careful observation of the initial sequences of the American director's film, will show a crocodile diving under the surface of the muddy, seaweed-filled water, followed by a dissolve into a view of the tropical forest: after focusing on the terrain and the roots of a group of trees, the camera moves away and frames the foliage with the rays of light breaking through it. In doing this, Malick again highlights the influence of Andrei Tarkovsky on *THE THIN RED LINE* by borrowing – before the clean cut that marks a break followed by the entrance of the two little aboriginals – that upwards movement that, looking back again to *IVANOVO DETSTVO*, pans up the trunk of a tree up to the branches silhouetted against the sky. What the two filmmakers have in common may well be the relationship that binds them to the earth and to the celestial vault.

On this subject, Tarkovsky, referring to *ANDREJ RUBLEV*, wrote:

I have to say that what interests me most is the earth. I have always been fascinated by the process of germination and the growth of everything

that is generated by the earth, the trees, grass... And all this tends towards the sky. This is the reason why in my films the sky only appears as a form of space towards which everything that bursts out of the ground reaches out. In itself, the sky has no symbolic meaning for me. I believe the sky is empty. All that interests me is its influence on the earth.⁷ (Tarkovsky in Frambosi 2004, 97)

In fact it is no coincidence that neither the Russian master's nor Malick's films allude to a world beyond, or to transcendence, because both directors believe that sky and water are interdependent and intersecting elements.

MARCO BELLOCCHIO

For Marco Bellocchio making films is a means to understand one's own essence with respect to an inevitable evolution of the self, as both an artist and a man. One of the most constant and coherent authors in the history of Italian cinema, one of the few who has remained faithful to his own self and who fought to sustain a unique, important idea of cinema, at the very moment in which he was accused of being plagiarized by the psychoanalytic thought of Massimo Fagioli, he may on the contrary be associated – in the light of his conception of the seventh art, and for some of the themes he developed in many of his films and in particular in *IL SOGNO DELLA FARFALLA* (1998) – with Andrei Tarkovsky.⁸

Bellocchio's cinema is undoubtedly very different from that of the Russian filmmaker, yet both of them consider this art as the possibility of condensing a highly personal and private world into images, a world that may have its closest points of contact in *IL SOGNO DELLA FARFALLA*, as well as in *L'ORA DI RELIGIONE* (2002) and in *SORELLE MAI* (2011).

IL SOGNO DELLA FARFALLA, L'ORA DI RELIGIONE

Like Andrei Tarkovsky, Marco Bellocchio believes that „cinema is a moral“: in the first Tarkovskian feature-length film by the Italian director, this is demon-

7 To address the relationship between Malick's *THE THIN RED LINE* and Tarkovsky's films, reference was also made to Cattaneo 2004, 145–218.

8 Concerning the relationship between *IL SOGNO DELLA FARFALLA* and the Russian director's films, in response to Aldo Tassone who asserted that „*Il sogno della farfalle* seems to be a sort of tribute to Tarkovsky“, Bellocchio said: „Tarkovsky is undoubtedly one of those authors that one admires above all for the beauty of his images and again for an approach that one might call poetic. In this sense Tarkovsky was admirable“ (Bellocchio in Marangon 2003, 69). For further exploration of these themes, see Marangon, 2003 and Rossi 2000.

strated by his aversion to any speculative image and his focus on the physical observation of reality, of the body and the gaze; in the second, it is underscored by Diana Sereni's reading to Ernesto Picciafuoco of the poem *VOT I LETO PROŠLO* („So Summer is Gone“) by Arseny Tarkovsky, also quoted in *STALKER*.

Andrei Tarkovsky writes:

For me cinema is not a profession, it is a moral that I respect to respect myself. [...] In my opinion there is a law: auteur films are films by poets. But what is a poet in cinema? He is a director who creates his own world and does not try to reproduce the reality that surrounds him. (Tarkovsky 1987, 38)

Bellocchio, though in this case he refers only to his work inspired by Massimo Fagioli, espouses the same approach when he states:

Il mio interesse e la mia partecipazione ai seminari di Fagioli sono stati prima di tutto per la totale insoddisfazione che avevo di me stesso come uomo, prima che come artista. Ma anche come artista perché non me ne fregava più nulla di rappresentarmi come un ribelle perdente.⁹ (Bellocchio 1998, 122)

If one of the strongest elements uniting Bellocchio and Fagioli is their mutual interest in images, the former from an artistic point of view, the latter from a psychological perspective,¹⁰ the most significant points of contact between *IL SOGNO DELLA FARFALLA* and Tarkovsky's cinema, from a thematic point of view, are two: the relationship between house and landscape, and the bond between silence and art.¹¹ Both directors – Tarkovsky in films such as *SOLJARIS*, *ZERKALO*

9 „My interest and participation in Fagioli's seminars were dictated primarily by the total dissatisfaction that I felt with myself as a man, more than as an artist. But also as an artist, because I could no longer care less about representing myself as a rebel and a loser.“

10 The new psychoanalytical theory based on the thought of Massimo Fagioli announces a revolutionary vision of the human unconscious, considered not only to be fathomable, but also to be the determining factor in our actions. Fagioli himself sustains that his relationship with Bellocchio, changed over time into a relationship that brought results for both of them: „Il fatto che Marco sia capitato ai seminari e poi vi sia rimasto proponendo all'interno la sua personale ricerca, provocandomi con le sue immagini, ha aggiunto un elemento fondamentale a venticinque anni di analisi collettiva, ha contribuito a costruire un discorso concreto sulle immagini, perché un conto è parlare in teoria, un conto è sperimentare la pratica“ (Fagioli 1998, 236) [„The fact that Marco happened to come to my seminars and stayed, presenting his personal research there, provoking me with his images, added a fundamental element to twenty-five years of collective analysis, helped build a concrete discourse about images because it is one thing to talk about theory, it is another to experiment with a practice“].

11 Marco Bellocchio and Andrei Tarkovsky share a concept of filmmaking poetics that is not dissimilar: both in fact choose to refuse every form of virtuosity in order to pursue an absolutely rigorous experimentation, which makes every image essential to the economy of the film, and

and OFFRET, and Bellocchio in works such as I PUGNI IN TASCA („Fists in the Pocket“), SALTO NEL VUOTO („A Leap in the Dark“), DIAVOLO IN CORPO („Devil in the Flesh“), and BUONGIORNO, NOTTE („Good Morning, Night“) – have represented the human psyche with the image of a house and its interaction with the environment, and through the relationship between silence and art.

The image of the house in IL SOGNO DELLA FARFALLA had changed with respect to the Italian director's other films, becoming one with the image of nature (the landscape symbolically connotes the dimension of the unconscious, understood as the place where man's deepest instincts and desires lie); the house is also the place in which the relationship with the Other becomes fundamental (the three female characters that Massimo will identify as the three witches in MACBETH, whose only purpose seems to be to listen to others to cure them of their anxieties, or the house in Greece in which Massimo and his girlfriend meet an elderly lady who takes them in and may possibly be linked to the mythical figure of Wisdom).

The relationship between silence and art, on the other hand, creates a similarity between two of Tarkovsky's characters and Massimo in IL SOGNO DELLA FARFALLA: the monk-painter Andrei Roublev and the main character in OFFRET, who seeks to save his family from the coming nuclear catastrophe by sacrificing his house and making a vow of silence. If both of these characters choose a wall of silence to conceal the reality of an interior life expressed in the condition of a soul that participates in the existence of the world, it is Andrei Roublev who is most akin to Bellocchio's Massimo (the fire that Alexander sets to his own home, while saving his own house-soul, suggests the destructive catastrophe to which modern man is irremediably condemned if he continues to mortify his spiritual life). Tarkovsky's painter monk, who has chosen silence after killing a soldier to save a girl from being raped during the invasion of the Tatars, and the main character in IL SOGNO DELLA FARFALLA, who is a professional theatre actor in the film and speaks only through the roles created for the stage, open up with their vow of silence towards the aspect of art that feeds on images absorbed from life.

The non-rational dimension that gives birth to art and mistrust of the *logos* are specific aspects of Tarkovsky's poetics:

Art does not think logically, nor does it formulate a logic of behaviour, it expresses its own sort of postulate of faith. That is why the artistic image can only be accepted upon faith. If in science it is possible to substantiate the truth of one's case and prove it logically to one's opponents, in art it is impossible to convince anyone of our rationale, if the images we create

never simply aestheticizing. They also share an aversion to editing, which is more obvious in Tarkovsky, but is clearly perceptible in Bellocchio's IL SOGNO DELLA FARFALLA, which – in this case similarly to Tarkovsky –, perceives editing as a device that does not allow the image to express its full potential, because it is considered to be extraneous to the revelation of the true essence of a frame.

have left the viewer cold, if they have failed to win him over as the revelation of truth about the world and man, and if in fact, face to face with the work, he was simply bored. (Tarkovsky 1989, 41/42)

And if, as Lino Micciché sustains, it is a purely irrational act and not a pondered decision that causes Andrei Rublev to break his silence¹² – he starts to speak after seeing little Boriska, sustained by passion and faith in himself, cast a bell without knowing the secrets of this art –, this reinforces the comparison between the painter monk and Bellocchio's Massimo, because the expression of his irrationality, through the channel of silence, is the *fil rouge* that runs through the entire Italian director's film.

SORELLE MAI

SORELLE MAI, presented out of competition at the 67th Venice International Film Festival, is a private diary in which the house in Bobbio, the old Bellocchio family home where forty-five years earlier he filmed *I PUGNI IN TASCA* („Fists in the Pocket“), becomes a Tarkovskian ‚House of Memory‘, a home in which the filmmaker interrogates the spaces opening up to reflections – like in the Russian director's *ZERKALO* – that prepare the task of the memory and can therefore not avoid being inspired by the house and its interior and exterior spaces.

In *SORELLE MAI*, like a Renaissance artist, Bellocchio inducts several members of his own family (his sisters, his brother Alberto and his children Elena and Piergiorgio) into his atelier, in a film that covers ten years – six episodes filmed at different times between 1999 and 2008.¹³ Seamlessly accompanied by actors such as Donatella Finocchiaro and Alba Rohrwacher, together they compose a collective story made of fragments of life. The sense of passing time is essential in *SORELLE MAI*: there are characters who grow up and change, others who remain the same. This visual symphony in six movements by the most stubborn, tenacious yet delicate and refined poet of Italian filmmaking, in whom art, life, past and present, dreams and memories overlap and chase after each other, is again strongly influenced by Tarkovsky. The central value of the Russian director's cinema is the dimension of time in every human being's process of self-awareness, which may be expressed in art, and in filmmaking in particular:

12 For further explorations of this theme, see Micciché (1987, 2–8).

13 *Sorelle Mai* is a „small“ family film that was the result of an experiment: a film workshop that generated the individual episodes that make up the film, which took place yearly in Bobbio, Marco Bellocchio's native town. The plot follows the story of a little girl (Elena Bellocchio) growing up between the ages of five and thirteen, her mother Sara (Donatella Finocchiaro), sister of Giorgio (Piergiorgio Bellocchio) and the relationships between them.

Proust also spoke of raising ‚a vast edifice of memories‘, and it seems to me that cinema is called upon to play a particular role in this process of resurrection. Cinema masters a completely new material – time – it becomes, in the fullest sense, a new muse. [...] What is the essence of the director’s work? [...] Just as a sculptor takes a lump of marble, and, inwardly conscious of the features of his finished piece, removes everything that is not part of it – so the film-maker, from a ‚lump of time‘ made up of an enormous, solid cluster of living facts, cuts off and discards whatever he does not need. (Tarkovsky 1989, 56–60)

Time makes a selection, it removes contingent residues, it refines. Working on the raw material of their own memories, Tarkovsky in *ZERKALO* and Bellocchio in *SORELLE MAI* do exactly that: they seek the essence of their own life, that of the people closest to them and finally of the entire generation, liberating them from the contingency and randomness that conceal them to themselves and to others.

While Tarkovsky ends *SOLJARIS* with the return Home to the arms of his father, and in *ZERKALO* the nostalgia for the image of the father in Alyosha’s first dream is replaced by the long hair of the mother floating in the water, while the plaster and water collapsing from the ceiling bring with them a pleasurable form of suffering¹⁴, Bellocchio also justifies his poetic inspiration with his own personal experience, and plays with the images in *SORELLE MAI* to distract the passing of time. The light transforms the plot (in one scene, the aunts emerge like phantoms from the dark hallway), while the house – a claustrophobic, seductive labyrinth that everything contains and everything renews – uncovers constant traces of a past life (this is the same house in which Lou Castel released his fury against all the members of his family).

„No one has ever come out of here, not a saint, not a scientist, not an artist“, begins Piergiorgio Bellocchio in *SORELLE MAI*; „all they do here is eat, drink, sleep, and give birth to others who will eat, drink, sleep“. And so in *SORELLE MAI*, using the seduction of memories, the director evokes Chekhov (the sisters in the title are in fact Letizia and Maria Luisa, Bellocchio’s real sisters who, like Chekhov’s *TRI SESTRY* [„Three Sisters“], remained imprisoned in this family re-

14 In Alyosha’s first dream in *ZERKALO*, the nostalgia for the image of the father seems to emerge from the water in the tub from which the man rises bare-chested for a close-up shot in profile, only to disappear right away – given that he is just an element that stimulates the child’s dreams – only to be replaced by the long hair of the mother, also immersed in the water. The oneiric and visual slowdown and the movements of the woman as she raises her hidden face are projected into the plaster crumbling and water pouring from the ceiling. The woman, abandoned to the right of the frame by the camera that slowly pans out to the left along the dark wet wall, is again revealed on the opposite side of the image with her hair drawn up and a shawl over her shoulders. For more information on this theme, see F. Borin (1989, 103) and (2004, 171/172).

lationship, which became a trap that prevented them from living¹⁵), and even Shakespeare (after selling the house in Bobbio, Piergiorgio and Sara, the two siblings in the film, recite *MACBETH* in a sequence that takes place under the rain); and characters who are more melodramatic (Gianni Schicchi Gabrieli, a key figure seen earlier in *I PUGNI IN TASCA* who witnesses the development of all the stories, summons his friends and plunges into the water of the Trebbia river dressed in a tuxedo), lyrical (the young teacher who rents a room in the aunts' house, played by Alba Rohrwacher), all contained within a film about a family that has become a work of poetry, in the purest sense of the word, thanks to a touch of improvisation and the delicate gaze of the director.

We leave the conclusion to the words of Andrei Tarkovsky:

Goethe sustained that it was just as hard to write a good book as to read it. Or rather: reading a good book is just as hard as writing it. The audience is therefore a creative principle as well. (Copello 2011, 27)

This statement partly justifies the bias with which we have addressed the theme of Tarkovsky's legacy for the very reason that the eyes of the audience, and hence those of the scholar, underlie a creative principle.

15 Bellocchio says, referring to the main characters of the sisters in *Sorelle Mai*: „The film wants to be something of an affective compensation so that their forever-obscured image may survive. This time the challenge was to involve them in their role as themselves. While we males sought salvation in leaving, our sisters Maria Luisa and Letizia stayed here. Protectors and sacrificial victims of these walls. They never married, overwhelmed by a cruel nineteenth-century logic. No one ever told them: go out into the world, take a risk. They lived through one of those periods when everything changed, but they were trapped in the past. If ever there was a pulsation, it was instantly suppressed. Sisterhood, such a highly praised condition, turned out to be a trap for them“. „Il film vuole essere quasi un risarcimento affettivo perché la loro immagine sempre oscurata resti. La sfida stavolta era di coinvolgerle nella loro stessa parte. Mentre noi maschi abbiamo cercato di salvarci andandocene via, le sorelle maria Luisa e Letizia sono rimaste qui. Custodi e vittime sacrificali di queste mura. Mai sposate, vinte da una crudele logica ottocentesca. Nessuno ha mai detto loro: vai per il mondo, prenditi un rischio. Sono vissute in uno di quei momenti dove tutto cambia, ma sono rimaste intrappolate nel passato. Se c'è stato qualche palpito è stato subito tarpato. Quella sorellanza tanto decantata per loro è stata una trappola“ (Bellocchio in Manin 2010, 42).

FILMOGRAFY

- MOSKOVSKAJA ÉLEGIJA („Moscow Elegy“). Dokumentarfilm. UdSSR, 1986. Regie: Aleksandr Sokurov.
- MAT' I SYN („Mother and Son“). Spielfilm. Russland, 1997. Regie: Aleksandr Sokurov.
- RUSSKIJ KOVČEG („Russian Ark“). Spielfilm. Russland, 2002. Regie: Aleksandr Sokurov.
- FAUST (idem), Spielfilm. Russland, 2011. Regie: Aleksandr Sokurov.
- BREAKING THE WAVES (idem). Spielfilm. Dänemark u. a., 1996. Regie: Lars von Trier.
- MELANCHOLIA (idem) Spielfilm. Dänemark u. a., 2011. Regie: Lars von Trier.
- THE TREE OF LIFE („Der Baum des Lebens“). USA, 2011. Regie: Terrence Malick.
- THE THIN RED LINE („Der schmale Grat“). USA, 1998. Regie: Terrence Malick.
- IL SOGNO DELLA FARFALLE. Italien, 1994. Regie: Marco Bellocchio.
- L'ORA DI RELIGIONE. Italien, 2002. Regie: Marco Bellocchio.
- SORELLE MAI. Italien, 2011. Regie: Marco Bellocchio.
- I PUGNI IN TASCA („Fists in the Pocket“). Italien, 1965. Regie: Marco Bellocchio.
- SALTO NEL VUOTO („A Leap in the Dark“). Italien, 1980. Regie: Marco Bellocchio.
- DIABOLO IN CORPO („Devil in the Flesh“). Italien, 1986. Regie: Marco Bellocchio.
- BUONGIORNO, NOTTE („Good Morning, Night“). Italien, 2003. Regie: Marco Bellocchio.
- ROPE. Spielfilm. USA, 1948. Regie: Alfred Hitchcock.

WORKS CITED

- Arecco (2002), S.: Il paesaggio del cinema. Dieci studi da Ford a Almodóvar. – Genova: Le Mani.
- Bergman (1997), I.: Lanterna magica. – Milano: Garzanti.
- Bird (2008), R.: Andrei Tarkovsky. Elements of Cinema. – London: Reaktion Books.
- Borin (1987), Fabrizio (ed.): Andrej Tarkovski. – Venezia: Comune, 1987 (= Circuito Cinema; 30).
- Borin (1989), F.: Il cinema di Andrej Tarkovskij. – Roma: Jouvence.
- Borin (2004), F.: L'arte allo specchio: il cinema di Andrej Tarkovsky. – Roma: Jouvence.
- Butor (1960), M.: Répertoire. – Paris: Les éditions de minuit.
- Cattaneo (2006), F.: Terrence Malick. Mitografie della modernità. – Bergamo: Edizioni di Cineforum.
- Copello (2011), R.: „Intervista a Andrej Tarkovskij“, in: Avvenire, 28 December, p. 27.

- Frambosi (2004), A./Signorelli, A. (ed.): Andrej Tarkovskij. – Bergamo: Film Meeting.
- Levinas (1998), E.: Tra noi, ed. by E. Baccarini. Milan: Jaca Book.
- Malanga (1998), P.: Marco Bellocchio. Catalogo ragionato, Olivares, Milano.
- Manin (2010), G.: „Bellocchio, un film lungo 10 anni: i miei segreti di famiglia a Venezia“, in: Corriere della Sera, 18 August, p. 42.
- Marangon (2003), Giulia Paola: Marco Bellocchio tra cinema e teatro: „Il sogno della farfalla“. – Venezia: Università di Cà Foscari, Corso in Storia delle Arti e Conservazione dei beni artistici, supervised by Prof. Fabrizio Borin.
- Micciché (1987), L.: „Le ‚sragioni‘ del poeta“, in: Borin, F. (ed.): Andrej Tarkovskij. – Venezia: Comune, pp. 2–8.
- Morelli (1995), G.: „Né nuvole né orologi. Sul pas saccadé delle grandi e piccole manovre del tempo narrativo. Preamboli (epica, romanzo, musica, cinema)“, in: Borin, F./Ellero, R. (ed.): Sul racconto cinematografico 2, Quaderno n. 126, (Venice), May, pp. 13–14.
- Rossi (2000), G. M.: Marco Bellocchio. La passion della ricerca, ed. by Gruppo Toscano SNCCI. – Fiesole: City of Fiesole (sic).
- Spinelli (2011), B.: „Perché non si può restare prigionieri della memoria“, in: La Repubblica, 26 May, p. 47.
- Tarkovsky (1995), A.: Sculpting in time. – Milan: Ubulibri.
- Tarkovsky (o. J.), A.: Sculpting in Time, in: https://archive.org/stream/Andrej_Tarkovsky_Sculpting_In_Time/Andrej_Tarkovsky_Sculpting_In_Time_djvu.txt (10.02.2015).

Владислава Вардиц

Андрей Тарковский и Ларс фон Триер

Сценарии конца света

Пожалуй, Апокалипсис – самое великое поэтическое произведение, созданное на земле. Это феномен, который по существу выражает все законы, поставленные перед человеком свыше.
(Андрей Тарковский, Слово об апокалипсисе)

КРИЗИС ЦИВИЛИЗАЦИИ И АПОКАЛИПСИС В ФИЛЬМАХ-КАТАСТРОФАХ

Кинематографическое осмысление потенциального конца света будет рассмотрено в статье на примере последнего фильма Андрея Тарковского – ОФФРЕТ (1986, «Жертвоприношение») в сопоставлении с MELANCHOIA (2011, «Меланхолия») Ларса фон Триера.

Представляется, что тема конца света заняла устойчивое место в современных социально-исторической, философской и художественной парадигмах именно вследствие апокалиптического осмысления глобальных политических, социальных и экологических катастроф, сопровождающих историю цивилизаций XX-го и XXI-го вв. Тесно соприкасаясь с научно-фантастическим дискурсом и глобальным социально-историческим прогнозированием (ср., например, социально-критические и антиутопические

романы Уэльса, Хаксли, Брэдбери, Оруэлла и др., космическую философию Федорова, Циолковского, Чижевского, Вернадского, а также связанные с ней идеи социального развития, которым в свою очередь противостоят марксистские теории), размышления о будущем планеты и о будущих цивилизациях оформились с 1940-х гг. в отдельную паранаучную дисциплину – футурологию.

В отличие от глобального характера общественной и научной рефлексии в связи с апокалиптическими прогнозами, художественный дискурс сохраняет здесь отчетливую антропоцентричность.¹ Это замечание относится в полной мере и к массовой кинопродукции, давно освоившей этот композиционно и коммерчески выигрышный сюжет, ср. недавний *This Is the End* Рогена и Гольдберга (2013).

Однако если массовое кино сосредоточивается при этом на зрелищном развитии катастрофы и на вызванных ею деятельностных и психологических реакциях героев, авторское кино представляет в первую очередь их автобиографическую рефлексию, вписанную в сценарий конца света, актуализируя при этом мотивы личной вины и ответственности перед «городом и миром». Именно поэтому *Оффрет* Тарковского уже изначально занимает особое место в жанровой типологии фильмов о конце света.

Осмысленные изначально в литературе, (пост)апокалиптические мотивы и сюжеты постепенно завоевывают прочное место и в кинематографе и с 1950-х гг. образуют один из излюбленных жанров коммерческого кино. Упомянем такие субтипы этого жанра как уничтожение человека в результате 1) вторжения или нападения «особей»², т. е. роботами, зомби, «чужими», ср. *Signs* (2002), *The Day the Earth Stood Still* (2008), *Independence Day* (1996), *28 Days Later* (2002), *The Terminator* (1984), *War of the Worlds* (1953; 2005), 2) ядерных катастроф, ср. *A Boy and His Dog* (1975), *Final*

1 Следует отметить, что как общественная, так и научная «апокалиптическая» рефлексия крайне неоднородна и заслуживает отдельного исследования. Тем не менее, вектор оценки происшедших и потенциальных катастроф, как правило, прочитывается довольно отчетливо в официальном и альтернативном дискурсе, ср. реакцию экономических и госструктур, с одной стороны, и социальных и экологических организаций, с другой, на катастрофу в Мексиканском заливе, а также рефлексию в связи с таянием арктических льдов. Подобное же размежевание прогнозов и оценок наблюдалось в СССР в связи с гибелью Байкала и Арала, строительством БАМа и эпохальных ГЭС, затоплением волжских деревень и монастырей и т. д. в официальной пропаганде, с одной стороны, и в социально ангажированной публицистике и деревенской прозе, которая выводила глобальные индустриальные преобразования природы на уровень нравственного Апокалипсиса, – с другой. Примером именно такого «деревенского Апокалипсиса», разрушающего связь с родным домом, землей, могилами предков, вековыми традициями, народной культурой, стал в свое время фильм *Прощание Ларисы Шепитько* и Элема Климова (1981), снятый за пять лет до *Оффрет* по повести Валентина Распутина *Прощание с Матерой*.

2 *Species*, реж. Роджер Дональдсон (1995).

SHOT (1987), THE DAY AFTER (1983), THE BOOK OF ELI (2010), 3 стихийных бедствий планетарного масштаба, ср. ARMAGEDDON (1998), MELANCHOIA (2011), DEER IMPACT (1998), а также дистопические фильмы, посвященные тупиковому развитию человечества и цивилизации, ср. A. I. ARTIFICIAL INTELLIGENCE (2001) или MINORITY REPORT (2002). Стремительное развитие новый жанр получает в период противостояния двух полярных политико-экономических систем – СССР и США, сопровождаемого гонкой ядерных вооружений и конструированием идеологически заданного образа врага. Названные аспекты во многом определили и жанровые особенности фильмов-катастроф, и их основные мотивы и сюжеты. «Правдоподобие» (пост)апокалиптических картин вполне подтверждалось и напряженной международной обстановкой в эпоху Холодной войны, и известным фактом применения ядерного оружия в Хиросиме и Нагасаки 6-го и 9-го августа 1945 года, беспрецедентным в довоенной истории цивилизации. Даже крайне далекий от законов коммерческого кино Тарковский обращается в OFFRET именно к мотиву ядерной угрозы как к наиболее вероятной причине гибели человечества.

Новым поводом для обращения к апокалиптическим сюжетам стало начало нового, XXI-го века, озаменованное нередко спекулятивными оккультными, астрономическими и астрологическими прогнозами о близком конце света, которые вызвали масштабный общественный резонанс благодаря интернету и соответствующим рекламным акциям. Несмотря на отчетливые признаки паранаучности многих эсхатологических трактовок,³ очевидно, что с наступлением XXI-го века тема конца света завоевывает все большее внимание, при этом художественный дискурс оказывается не только полем апокалиптической рефлексии, но и ее источником. Примечательно, что названные в недавних фильмах-катастрофах даты конца света также нередко воспринимаются как своего рода пророчества (ср. указанные интернет-сайты). Даже далекий от реальности фантастический эпос Толкиена был прочитан в экранной интерпретации Джексона скорее как фильм о героическом предотвращении конца света.

Неслучайно Триер в MELANCHOIA – неожиданной для него, но вполне соответствующей законам сегодняшних фильмов-катастроф – показывает реакции своих героев на приближение кометы на минимальное расстояние к Земле, т. е. на один из устойчивых мотивов эсхатологических интернет-предсказаний. Вероятно, выбор конкретного мотива был подсказан режиссеру открытием кометы C/2010 X1 (Elenin) в декабре 2010 года, которая не-

3 Ср., например, вольную интерпретацию древних эпических памятников или «пророчества» новых сект, заполонившие сегодняшние «эсхатологические» сайты: «Список дат конца света» на ru.wikipedia.org или сходную по сюжетам и оценкам английскую версию на en.wikipedia.org/wiki/List_of_dates_predicted_for_apocalyptic_events.

ожиданно обрела громкую славу среди проповедников наступления конца света в 2012 году.⁴

Однако, несмотря на различие избранных режиссерами сценариев конца света, в центре обоих киноповествований – последний человек, предстоящий надвигающемуся Апокалипсису, как этого и требуют законы жанра.

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ И ЕГО OFFRET

Очевидно, что OFFRET – не первый фильм-апокалипсис, кроме того, он опирается на ключевой для этого жанра мотив – гибель человечества в результате ядерной катастрофы, особенно актуальный в разгар Холодной войны и идеологического нагнетания пессимистических цивилизационных прогнозов. Тем не менее, Тарковский, пожалуй, впервые в истории жанра открывает апокалиптическую проблематику с *иной* стороны и тем самым помещает OFFRET на совершенно особое место в очерченной жанровой парадигме.

Прежде всего, никакой ядерной катастрофы в фильме не происходит – вопреки неписанным жанровым законам фильма-катастрофы. Открытым оставляет автор и вопрос о том, была ли угроза конца света в фильме мнимой или обоснованной, ср. отрывки из его книги Запечатленное время:

Метафора фильма заключена в его сюжете, в действии, и нет необходимости объяснять ее. Я знал, что фильм можно будет истолковать разными способами, но я сознательно избегал конкретных ответов, поскольку я считаю, что зрители должны прийти к ним самостоятельно. Более того, я специально предложил разные ответы. Конечно, у меня есть собственный взгляд на фильм, но я думаю, что человек, который посмотрит его, сможет сам истолковать события и сделать свои умозаключения о сюжетных поворотах и их противоречиях ... Может быть, для зрителей, обладающих обостренным чувством сверхъестественного, встреча с ведьмой Марией станет центральным эпизодом, который объяснит все, что происходит далее. Несомненно, будут и другие, для которых все события фильма – просто плод большого воображения, поскольку никакой ядерной войны на самом деле не происходит. (Тарковский о. J. а.)

Сознательно отказываясь таким образом от зрелищности, выигрышной и драматически спасительной в фильме-катастрофе, Тарковский создает

4 См. Нескучная (2011).

картину-размышление, предлагающую только аскетически выдержанную художественную декорацию, на фоне которой зрителю открывается внутренняя жизнь героя перед лицом катастрофы. Вероятно, будет справедливым и замечание о том, что в фильме текст явно преобладает над визуальным рядом, который вторичен и призван лишь иллюстрировать созерцательное настроение героя. Аскетическая эстетика фильма (суровая северная природа, одинокий дом, простота убранства) изредка подчеркивается тщательно продуманными инкрустациями «роскошно-прекрасного», т. е. тленного, например, вычурными нарядами и неуместной манерностью приехавших на остров дам.

В избранной эстетике прослеживается и явное противопоставление «ошибочного» мира современной цивилизации и человека, т. е. рукотворного и нерукотворного, несовместимость которых и является для Тарковского источником духовного кризиса и грядущей глобальной катастрофы, ср. отрывок из его Слова об Апокалипсисе:

О современном кризисе. Мы живем в ошибочном мире. Человек рожден свободным и бесстрашным. Но история наша заключается в желании спрятаться и защититься от природы, которая все больше и больше заставляет нас тесниться рядом друг с другом. Мы общаемся не потому, что нам нравится общаться, не для того, чтобы получать наслаждение от общения, а чтобы не было так страшно. Эта цивилизация ошибочная, если наши отношения строятся на таком принципе. Вся технология, весь так называемый технический прогресс, который сопровождает историю, по существу создает протезы — он удлиняет наши руки, обостряет зрение, позволяет нам передвигаться очень быстро. И это имеет принципиальное значение. Мы сейчас передвигаемся в несколько раз быстрее, чем в прошлом веке. Но мы не стали от этого счастливее. Наша личность, наша, так сказать, *personnalite* вступила в конфликт с обществом. Мы не развиваемся гармонически, наше духовное развитие настолько отстало, что мы уже являемся жертвами лавинного процесса технологического роста. Мы не можем вынырнуть из этого потока, даже если бы хотели. В результате, когда у человечества появилась потребность в новой энергии для технологического развития, когда оно открыло эту энергию, то нравственно оно оказалось не готово, чтобы использовать ее в свое благо. Мы, как дикари, которые не знают, что делать с электронным микроскопом. Может быть, им забивать гвозди, разрушать стены? Во всяком случае, становится ясно, что мы рабы этой системы, этой машины, которую остановить уже невозможно. (Тарковский 1989, 97/98)

Именно поэтому в центре повествования у Тарковского находится человек, но не как подопытный кролик или беспомощная жертва прихотей технократической цивилизации, природы или универсума, а как художник, ответственный не только за процветание, но за самоё существование вверенного ему Творения Божьего. В этом смысле ОФФРЕТ – продолжение центральной для Тарковского темы ответственности человека и художника перед Богом и людьми, разрабатываемой и в иконографическом Андрее Рублеве (1966), и в фантастическом Солярисе (1972), ср. выдержки из главы «Об ответственности художника» в книге ЗАПЕЧАТЛЕННОЕ ВРЕМЯ:

... я очень мало представляю себе, о чем идет речь, когда художники говорят об абсолютной свободе творчества. Я не понимаю, что означает такая свобода, — напротив, мне кажется, что, ступив на путь творчества, ты оказываешься в цепях бесконечной необходимости, скованный своими собственными задачами, своей художественной судьбой.

Все происходит в условиях той или иной необходимости, и если было бы возможно увидеть хоть одного человека в условиях полной свободы, то он напоминал бы глубоководную рыбу, вытащенную на поверхность. Странно вообразить себе, что гениальный Рублев работал в рамках канона! (Тарковский о. J.)

Эти размышления режиссера созвучны философии поступка Михаила Бахтина, ставшей своеобразным манифестом философа о связи искусстве и ответственности:

За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своей жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней. Но с ответственностью связана и вина. Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга. Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов. Личность должна стать сплошь ответственной: все ее моменты должны не только укладываться рядом во временном ряду ее жизни, но проникать друг друга в единстве вины и ответственности. (Бахтин о. J.)

Этим пафосом ответственности за все созданное им и поиском подлинной свободы пронизан и последний фильм Тарковского, герой которого, по-видимому, во многом автобиографичен, ср. отрывок из ЗАПЕЧАТЛЕННОГО ВРЕМЕНИ:

Александр, актер, который оставил сцену, находится в постоянной депрессии. Все наполняет его отчаянием: предчувствие перемен, разлад в семье, инстинктивное чувство угрозы со стороны неумолимой поступи технического прогресса. (Тарковский о. J.)

Выход из личного духовного кризиса, по мысли режиссера, состоит в изменении вектора личностных устремлений, в постижении истины и подлинной свободы, которая открывается человеку в крайней точке отчаяния или «точке безумия» по Бахтину, ср. также у Мандельштама: «Может быть, это точка безумия, может быть, это совесть моя ...» (Mandel'stam 1991, I, 258).

Чтобы быть свободным, нужно просто им быть, не спрашивая ни у кого на это разрешения. Надо иметь собственную гипотезу своей судьбы и следовать ей, не смиряясь и не потакая обстоятельствам. Но такая свобода требует от человека очень серьезных духовных ресурсов, высокой степени самосознания и осознания своей ответственности перед собою и тем самым перед другими людьми.

Но, увы, драма заключается в том, что мы не умеем быть свободными — мы требуем свободы для себя за счет других и не желаем поступиться ничем ради другого, полагая, что в этом ущемление моих личностных прав и свобод. Невероятный эгоизм характеризует сегодня всех нас! Но не в этом свобода — свобода в том, чтобы научиться ничего не требовать от жизни и от окружающих, но требовать от себя и легко отдавать. Свобода — в жертве во имя любви. (Тарковский, ЗАПЕЧАТЛЕННОЕ ВРЕМЯ)

Так Тарковский вводит понятие жертвы, связанное в его понимании (и в понимании его героя) со свободой и ответственностью:

Меня больше всего интересует человек, который способен пожертвовать собой, своим образом жизни — неважно, ради чего приносится эта жертва: ради духовных ценностей, или ради другого человека, или ради собственного спасения, или ради всего вместе.

Такое поведение по своей природе исключает все те эгоистические побуждения, которые обычно считают лежащими в основе «нормальных» поступков; оно опровергает законы материалистического мировоззрения. Оно часто абсурдно и непрактично. Несмотря на это — или именно по этой причине — человек, который действует таким образом, способен глобально изменить жизнь людей и ход истории. Пространство его жизни становится единственной определяющей точкой, контрастирующей с нашим повседневным опытом, стано-

вится областью, где реальность присутствует в наибольшей степени. (Тарковский, *ibid.*)

В течение фильма внутренний монолог героя с самим собой или с воображаемым собеседником перерастает в диалог с совестью, когда возникает вопрос о личной ответственности за судьбу мира, а затем в осознание присутствия Бога в мире и в откровение о спасительности жертвы:

Александр обращается к Богу в молитве. Затем он решает покончить с прежней жизнью, он сжигает все мосты за собой, не оставляя пути для отступления, уничтожает свой дом, навсегда расстается с сыном, которого любит больше всего на свете, и замолкает, как бы подтверждая этим полную девальвацию слова в современном мире. Вполне возможно, что некоторые религиозные зрители увидят в его действиях, следующих за молитвой, ответ Бога на вопрос: «Что нужно сделать, чтобы предотвратить ядерную катастрофу?». Ответ прост: обратиться к Богу. (Тарковский, *ibid.*)

Примечательно, что показывая в этой сцене то евхаристическое, испупительное настроение, на которое должна быть настроена душа перед причастием,⁵ Тарковский и здесь оставляет открытым вопрос о вере и неверии героя, избегая тем самым фальшивой религиозности и ходульных рецептов в эсхатологическом контексте. Тем не менее, параллель с Евангельским текстом здесь очевидна:

Я, Иоанн, видел и слышал сие. Когда же услышал и увидел, пал к ногам Ангела, показывающего мне сие, чтобы поклониться ему; но он сказал мне: смотри, не делай сего; ибо я сослужитель тебе и братьям твоим пророкам и соблюдающим слова книги сей; Богу поклонись. (Откр 22, 8; см. Библия 2000/Книги Нового завета, 292)

Жертвоприношение состоялось, мир спасен, герой сразу сходит со сцены. Меняется перспектива киноповествования: если до кульминационной жертвы фильм композиционно отражает «точку зрения» Александра (термин Успенского 1995), а основной вербальный ряд – его внутренняя речь (термин Эткинда 1998), то после жертвы главный герой дан исключительно в реакциях на него других героев. Следуя терминам Психологии искусства Выготского, можно говорить о том, что Тарковский выстраивает здесь «противочувствие», т. е. столкновение противоположных смысловых

5 Александр читает «Отче наш» и добавляет: «Боже, спаси нас!» (1, 10,44), а потом приносит свою бескровную жертву: «Я отдаю тебе все, что у меня есть» (1, 12, 28).

потоков, вызывающее катарсис и представляющее подлинный психологический механизм искусства (Выготский [1925] 1986).

АПОКАЛИПСИС ТАРКОВСКОГО И ТРИЕРА

Правомерность сопоставления OFFRET Тарковского и MELANCHOIA фон Триера обусловлена не только обращением их к одной и той же теме, но и тем, что Ларс фон Триер после манифеста DOGMA-95 неоднократно заявляет о себе как о поклоннике Андрея Тарковского, а также напрямую обращается к наследию русского режиссера в своем творчестве. Так, Тарковскому посвящен ANTICHRIST (2009, «Антихрист») фон Триера, который комментирует это неожиданное посвящение, повергшее многих зрителей на Каннском фестивале в шок, таким образом:

Have you ever seen a film called the «Mirror»? I was hypnotised! I've seen it 20 times. It's the closest I've got to a religion – to me he is God. And if I didn't dedicate the film to Tarkovsky, then everyone would say I was stealing from him. If you are stealing, then dedicate.⁶

Во всяком случае очевидно, что фон Триер постулирует связь своих фильмов с искусством Андрея Тарковского, претендуя при этом на творческую преемственность, на роль «Андрея Тарковского наших дней».⁷ Художественная рецепция OFFRET (1986) очевидно обнаруживается и в MELANCHOIA (2011) Триера.

Неоднократно отмечено, что MELANCHOIA представляет собой совершенно отдельное явление в творчестве Триера,⁸ что подтверждает в своих интервью и сам режиссер (Kollig 2013, 87), несмотря на то, что в фильме прослеживается как генетическая связь с DOGMA (ibid., 95 и далее), так и жанровая с кассовыми фильмами о конце света (Bundschuh 2013, 38–64).

Внешне MELANCHOIA декларирует обращение к творческим достижениям Тарковского начиная с выбора темы и ее композиционной обработки. Оба режиссера были подведены к идее фильма-апокалипсиса, вероятно, и личными мотивами: Тарковский – сложностями личного и творческого характера, кризисом среднего возраста, вынужденной эмиграцией, Триер – депрессией и психотерапией. Далее обнаруживается и сюжетно-композиционное сходство – герметичное развитие сюжета в рамках одно-

6 Jenkins (o. J.).

7 Ср. дискуссии на тему: «Is Lars von Trier our generation's Andrei Tarkovski?» (N. N., o. J.).

8 MELANCHOIA и ее место в творчестве Триера подробно проанализированы, в частности, в Kollig 2013, Simuț 2011, Stiglegger 2011, Figlerowicz 2012.

го пространства – в одиноко стоящем доме у Тарковского и в поместье у Триера, а также в рамках одного действия – во время и после испорченного предчувствием катастрофы праздника (день рождения Александра, свадьба Жюстин), в узком кругу семьи, друзей и прислуги. Развитие сюжета MELANCHOIA также состоит в последовательности минимума повседневных, обыденных действий, что резко противопоставляет его сложившимся канонам фильмов-катастроф, которые обычно представляют собой зрелищные actions. В отличие от других фильмов о конце света это фильм не действия, а бездействия. И этим медитативным представлением благополучной и безмятежной жизни (даже самоубийство Джона вполне безмятежно – он просто заснул) MELANCHOIA завораживает.

Откровенно (или, быть может, программно) заимствованы важные видео- и аудиосимволы авторского киноязыка Тарковского – как знаки общности к интеллектуальному кино. Триер ввел в видеоряд картину Охотники на снегу Брейгеля, в репродукции представленную в библиотеке у Клер (у Тарковского – ADORAZIONE DEI MAGI [«Поклонение волхвов»] Леонардо да Винчи), и (прямое цитирование!) перелистывание альбомов по русской иконописи, подаренных в OFFRET Александру, а в MELANCHOIA стоящих в шкафу у искусствоведа Клер. При сохранении классического музыкального фона на смену выбранным Тарковским MATTHÄUSPASSION («Страстям по Матфею») Баха – произведению о крестной смерти Спасителя и Искуплении ею грехов человеческих, исполнявшемуся в Страстную пятницу, – у Триера введена вагнеровская опера TRISTAN UND ISOLDE («Тристан и Изольда»), в духе исполненного буддийских идей Шопенгауэра славящая смерть как избавление от скорбей земной жизни. Оба режиссера выбирают главными героями представителей творческих профессий. Но если у Тарковского это актер и журналист, то у Триера это арт-директорша, человек псевдотворческой специальности. Если для Тарковского была важна равнозначность главного героя-актера ему самому – творцу и создателю фильма, то для Триера «креативная» профессия главной героини – не более чем условность. Триер прячет авторское, а по сути личностное высказывание за фигурой молодой женщины, профессия которой никак не отражена в ее личности. Отдельно не останавливаясь на гендерном аспекте, которому в творчестве Триера приписывается немалое значение (Kollig 1997, 97), заметим, что женщины в OFFRET не более чем прекрасные статистки, которые являют собой лишь одну из ипостасей бытия, важных для мужчины-художника, но не являются ни носительницами духовных идей, ни деятельницами. Триер наделяет функцией «последнего человека» перед концом света именно женщин, и в этом исследователи усматривают представление кризиса маскулинности (там же). Однако, складывается ощущение, что женщины – это скорее несложный композиционный прием (замещение), который помогает избежать постановки «проклятых вопросов»,

на которые у режиссера нет ответов: о свободе и ответственности, добре и зле, вере и неверии. Гендерное замещение удачно эстетизирует форму и фокусирует внимание на невыразимом, подсознательном, вечно женственном и т. д. В конце концов, единственный вопрос, которым задается перед концом света Клер: «But where would Leo grow up?», – вполне легитимен и понятен в устах матери. Этим же вопросом задается жена Александра у Тарковского, но не сам Александр, приносящий в жертву и любимого сына. Так, уже с гендерной отнесенности «последнего человека» начинается расхождение в разработке сходной идеи в сходных художественных декорациях у двух режиссеров.

Полярно противоположным оказывается и соотношение вербальной и визуальной проекций апокалиптической идеи в рассматриваемых фильмах. У Тарковского роковое ощущение приближения конца света предельно вербализовано, ибо *такое* невозможно представить, ср. мандальштамовское «Не говорите мне о вечности, я не могу ее вместить...». Кроме того, Апокалипсис, который, по мысли Тарковского, выражает все законы, поставленные перед человеком свыше, с соответствии с замыслом художника и может быть показан только через глубоко личное осмысление трагических предзнаменований конца мира. У Триера же, наоборот, наступление конца света визуализировано вполне в духе наивных апокалиптических представлений: с неба падает то град, то пепел, кони волнуются, машины ломаются, из вязкой почвы выползают насекомые, Жюстин-Псевдокассандра ощущает вкус пепла в жареном мясе... Внутренние переживания главных героинь перед концом света никоим образом не затрагивают осмысления прожитой ими жизни и истории цивилизации в целом. Поверхностный драматургический конфликт заключается разве что в том, что Жюстин стоически принимает конец света, а Клер панически ему сопротивляется.

Слабая разработанность конфликта и внутренней жизни героинь компенсируется в МЕЛАНСНОЛІА жесткой внешней структурой театрального действия, которая соответствует классической структуре оперы: увертюра, два акта и финал. Тарковский же в своем ОФФРЕТ откровенно пренебрегает какими бы то ни было композиционными рамками: хронотоп фильма всецело подчинен внутреннему перерождению героя, проиллюстрированному и сценами бессознательного, и снами.

При этом – здесь одно из центральных отличий ОФФРЕТ от МЕЛАНСНОЛІА – Александр движим не страхом собственной смерти, а страхом гибели мира. «Вся моя жизнь была ожиданием этого», – говорит он, пережив преобразование отчаяния и уныния в готовность к самопожертвованию. Героини Триера, наоборот, страшатся собственной смерти (Клер) и бестрепетно соглашаются с гибелью лежащего во зле мира (Жюстин), ср. их диалог:

Justine: «The earth is evil. We don't need to grieve for it.»

Claire: «What?»

Justine: «Nobody will miss it.»

Claire: «But where would Leo grow up?»

Justine: «All I know is: life on earth is evil.» (1:31:40)

Если далее сравнивать работы обоих режиссеров, можно увидеть, что в фильме Тарковского показана свобода выбора, когда возможна искупительная жертва для спасения мира, у Триера – приятие происходящего как неотвратимого завершения бессмысленной жизни духовно немощных. Фильм Тарковского, сдержанный по колориту, по планам, размеренно развивающийся, не впечатляет внешне, но потрясает, приводя зрителя в состояние катарсиса. Фильм Триера бросок, ярок, роскошен по антуражу, выразителен, с элементами юмора, производит сильное впечатление своей зрелищностью, но оно преходяще, т.к. ни на какие экзистенциальные размышления MELANCHOIA не наводит.⁹ Тарковский, судя по его выступлениям и книге, прекрасно отдавал себе отчет, о чем и зачем он снимает OFFRET. Триер же, говорящий в интервью, что он снимал фильм о более адекватном по сравнению с «нормальными» людьми поведении подверженных депрессии в экстремальной ситуации,¹⁰ лукавил, может быть, неосознанно даже для самого себя. Если же не лукавил, то тем более интересно, почему в избранной теме он увидел преимущественно обывательское и обыденное. В результате получились два разных и очень показательных фильма на одну тему: о свободе выбора, ответственности и христианском самопожертвовании – у одного и о бессилии и языческой покорности принятия смерти во вселенской катастрофе – у другого. На смену философской драме Тарковского о самопожертвовании и личной ответственности за мир пришла мещанская (в идейном, а не в жанровом смысле), или обывательская драма фон Триера, и это свидетельствует и об определенном кризисе жанра киноапокалипсиса. Несмотря на попытки жанровой адаптации киноязыка Тарковского к требованиям современных фильмов-катастроф, MELANCHOIA Триера смогла стать разве что примером внешней художественной рецепции наследия русского мастера, хотя бы уже в силу глубокой внутренней чуждости обоих режиссеров, их творческого кредо и духовных задач, что особенно ярко проявилось в фильмах апокалиптической тематики.

9 Ср. «Soon you're not sure which is more spectacularly funny and pitiable, the characters or their majestic decors» (Figlerowicz, M. 2012, 23).

10 Ларс фон Триер: «Пожалуй, я создал фильм, который мне не нравится» (8-е июля 2011 года, автор интервью Пер Юль Карлсен, перевод Марии Фурсевой [www.cinematheque.ru/post/144499, просмотр (5.01.2015)]).

СПИСОК УПОМИНАЕМЫХ ФИЛЬМОВ

MELANCHOLIA (2011).
THIS IS THE END (2013).
SIGNS (2002).
THE DAY THE EARTH STOOD STILL (2008).
INDEPENDENCE DAY (1996).
28 DAYS LATER (2002).
THE TERMINATOR (1984).
WAR OF THE WORLDS (1953; 2005).
A BOY AND HIS DOG (1975).
FINAL SHOT (1987).
THE DAY AFTER (1983).
THE BOOK OF ELI (2010).
ARMAGEDDON (1998).
DEEP IMPACT (1998).
A. I. ARTIFICIAL INTELLIGENCE (2001).
MINORITY REPORT (2002).
ПРОЩАНИЕ (1981).
SPECIES (1995).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Bachtin (o. J.), Michail M.: «Iskusstvo i otvetstvennost' (1929)», in: <http://www.pereplet.ru/misl/bahtin1.html> (5.01.2015).
- Biblija (2000): Knigi svjaščennogo pisanija vetchogo i novogo zaveta. – Moskva.
- Bundschuh (2013), M.: Melancholia. Der «letzte Mensch» im Film. – Wien: Diplomarbeit an der University of Vienna, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät. [http://othes.univie.ac.at/26897/1/2013-02-25_0800514.pdf (05.01.2015).]
- Ėtkind (1998), E. G.: «Vnutrennyj čelovek» i vnešnjaja reč': očerki psichopoëtiki russkoj literatury XVIII – XIX vekov. – Moskva.
- Figlerowicz (2012), M.: «Comedy of Abandon. Lars von Trier's Melancholia», in: Film Quarterly, 65, No.4, pp. 21–26.
- Jenkins (o. J.), David: Lars: «Lars von Trier discusses Antichrist», in: Timeout [<http://www.timeout.com/london/film/lars-von-trier-discusses-antichrist-1> (15.02.2015)].
- Kollig (2013), D. V.: «Filming the world's end. Images of the apocalypse in Lars von Trier's Epidemic and Melancholia», in: Amaltea. Revista de mitocrítica, Vol. 5 (2013), pp. 85–102.

- Mandel'stam (1991), Osip È.: Sobranie sočinenij v četyrěch tomach. Pod redakciej prof. G. P. Struve i B. A. Filippova. – Moskva: Terra.
- Neskučnaja (2011), Sof'ja: «Nibiru' vzorvalas'. Kometa Elenina, kotoruju èzoteriki asociirovali s Nibiru i apokalipsisom, pazrušilas'», in: Gazeta.ru, 29.09.2011. [http://www.gazeta.ru/science/2011/09/26_kz_3781386.shtml (05.01.2015)].
- N. N. (o. J.): «Is Lars von Trier our generation's Andrei Tarkovski?» [http://www.reddit.com/r/TrueFilm/comments/1eai4q/is_lars_von_trier_our_generations_andrei_tarkovsky (15.02.2015)].
- Simut (2011), A.: The Apocalypse according to Lars von Trier. In: Visual Culture Interpretation. Ekphrasis (2/2011), pp. 77–84.
- Stiglegger (2014), Marcus: Verführung zum Untergang – Melancholia als seduktives Konstrukt. In: Zwiebel, R. / Blothner, D. (Hg.): «Melancholia» – Wege zur psychoanalytischen Interpretation des Films. Göttingen, S. 26–42.
- Tarkovskij (1989), Andrej: «Slovo ob Apokalipsise», in: Iskusstvo kino, No. 2, pp. 95–100. [<http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Slovo.html> (05.01.2015)].
- Tarkovskij (o. J. b), Andrej: Zapečatlennoe vremja. [<http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html> (05.01.2015)].
- Uspenskij (1995), B. A.: «Poëtika kompozicii: Struktura chodožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy», in: Idem: Semiotika iskusstva. – Moskva, S. 7–218.
- Vygotskij (1986), L. S.: Psihologija iskusstva (1925). – Moskva.

Bibliographie zu Andrej Tarkovskijs Leben und Werk

SCRIPTS UND KINOERZÄHLUNGEN

- Tarkovskij (o. J.), Andrej: Učebnaja rabota „Konzentrat“.
[www.tarkovsky.net.ru/stalker/word/tarkov_koncentrat.php].
- Tarkovskij (o. J.), Andrej: Literaturnaja zapis' kinofil'ma „Stalker“.
[www.tarkovsky.net.ru/stalker/word/stalker_lit_write.php].
- Tarkovskij (o. J.), Andrej: Montažnyj plan fil'ma „Stalker“.
[www.tarkovsky.net.ru/stalker/word/stalker_m_plan.php].
- Tarkovskij (o. J.), Andrej: Montažnyj plan fil'ma „Zerkalo“.
[www.tarkovsky.net.ru/stalker/word/mirror_scenario.php].
- Tarkovskij (1964a), Andrej/Michalkov-Končalovskij, Andrej: „Andrej Rublev“,
in: *Iskusstvo kino*, 1964, Heft 4, S. 139–200.
- Tarkovskij (1964b), Andrej/Končalovskij, Andrej: „Andrej Rublev, Szenario,
2. Teil“, in: *Iskusstvo kino*, 1964, Heft 5, S. 126–158.
- Tarkovskij (1970), Andrej: „Belyj den'. Rasskaz“, in: *Iskusstvo kino*, 1970, Heft 8,
S. 109–113.
- Tarkovskij (1976), Andrej: „Gofmaniana“, in: *Iskusstvo kino*, 1976, Heft 8.
[www.tarkovsky.net.ru/stalker/word/tarkov_gofmaniana.php].
- Tarkovskij (1990), Andrej/Mišarin, Aleksandr: „Zajavka na scenarij chudožest-
vennogo fil'ma ‚Prokaza'. Zajavka na scenarij chudožestvennogo fil'ma po
romanu F.M. Dostoevskogo ‚Idiot‘“, ed. V. I. Fomin, in: *Kinovedčeskie
zapiski*, Nr. 11 (1990), S. 165 ff.
- Tarkovskij (2008), Andrej: *Belyj-belyj den'. Rasskaz Andreja Tarkovskogo, sti-
chi Arsenija Tarkovskogo. Vstuplenie Andreja A. Tarkovskogo (= Bright,
bright day, russ.)* – London: White Space, 2008.

SCHRIFTEN ZUR THEORIE

- Tarkovskij (o. J.), Andrej: „O Vladimire Vysockom“ (verfasst am 31. Okt. 1981)
[www.tarkovsky.net.ru/stalker/word/tarkov_visocky.php].
- Tarkovskij (1964), Andrej: *Kogda fil'm okončen.* – Moskva, 1964.
- Tarkovskij (1967), Andrej: „Zapečatlennoe vremja“, in: *Iskusstvo kino*, 1967,
Heft 4, S. 69–78 [www.tarkovsky.net.ru/stalker/word/tarkovsky_time.php].
- Tarkovskij (1979), Andrej: „O kinoobraze“, in: *Iskusstvo kino*, 1979, Heft 3,
S. 80–93.
- Tarkovskij (1983), Andrej: „Tarkovskij“, in: *Aprà* (1983).

- Tarkovskij (1984a), Andrej: „Rencontre avec le public“, in: Positif, n° 284 (1984).
- Tarkovskij (1984b), Andrej: „Tutte le arti devono mirare a formare l'uomo organico del futuro“, ed. Velia Jacovinio, in: Avanti. Supplemento, 08. Jan. 1984.
- Tarkovskij (1985), Andrej: „Ecco il mio cinema“ ed. Maurizio Porro, in: Corriere degli spettacoli, 05. Jan. 1985 (= Supplemento al Corriere della sera).
- Tarkovskij (1986b), Andrej: „A propos du Sacrifice“, in: Positif, n° 303 (Mai 1986).
- Tarkovskij (1987b), Andrej: „Film e propositi. Il cinema secondo Tarkovskij“, in: Cinemasessanta 1 (Jan.–Febr. 1987).
- Tarkovskij (1987c), Andrej: „Èloge de l'homme faible“, in: Cahiers du cinéma 392 (Febr. 1987), S. 40. (= Auszug aus Andrej Tarkovskijs „L'Âme du temps“).
- Tarkovski (1989), Andrei: „L'artiste n'est jamais libre“, in: Cahiers du Cinéma, Heft 423 (1989), S. 40–45. span: „El artista jamas es libre“, in: Cine Cubano, Heft 134 (1992).
- Tarkovskij (1989a), Andrej: „Slovo ob Apokalypsise“ (Vorwort: Igor' Zolotusskij), in: Iskusstvo kino, 1989, Heft 2, S. 95–100 (Vortrag, 1984 in London gehalten).
- Tarkovskij (1989c), Andrej: „XX vek i chudožnik“, in: Iskusstvo kino, 1989, Heft 4 [Vortrag aus dem Jahr 1984 bei Festival Saint James].
- Tarkovskij (1990a), Andrej: „Lekcii po kinorezissure“, in: Iskusstvo kino, 1990, Heft 7.
- Tarkovskij (1990b), Andrej: „Lekcii po kinorezissure“, in: Iskusstvo kino, 1990, Heft 8.
- Tarkovskij (1990c), Andrej: „Lekcii po kinorezissure“, in: Iskusstvo kino, 1990, Heft 9.
- Tarkovskij (1990d), Andrej: „Lekcii po kinorezissure“, in: Iskusstvo kino, 1990, Heft 10.
- Tarkovskij (1991), Andrej: „Desjat' lučšičiuch fil'mov“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 54 [Faksimilie der Liste, die Tarkovskij für L. Kozlov zusammengestellt hat].
- Tarkovskij (1992), Andrej: Uroki režissury. Učebnoe posobie. – Moskva: VIPPK, 1992. [www.tarkovsky.net.ru/stalker/archive/tarkovsky_uroki.pdf].
- Tarkovski (1993), Andrei: „Dostoievski au cinéma“, in: Cahiers du Cinéma, Heft 476 (1994), S. 86–89.
- Tarkovskij (2008), Andrej: Martirolog. Dnevnik 1970–1986. – Firenze: Institut imeni A. Tarkovskogo.

ÜBERSETZUNGEN

ANDREJ RUBLEV

- Dt.: Andrej Rubljow, Filmtext und Dokumente (= Rublev u. a., dt.), hg. Freunde d. Dt. Kinemathek. – Berlin: Freunde d. Dt. Kinemathek, 1969. 113 S.; Andrej Rubljow. Filmerzählung, übs. v. Ute Spengler. – Berlin: Limes 1992 [bibfan #381].
- Engl.: Andrei Rublev. Übs. Kitty Hunter Blair. Introduction by Philip Strick. – London: Faber and Faber Limited 1991.
- Franz.: „Andrei Rublev“, in: L'Avant-Scène Cinéma 238 (1979); Andrej Rubliov, Paris, Editeurs Français Réunis, 1970.
- Ital.: Andrej Rublëv. Sceneggiatura del film. – Maggioli Editore, 1983. Andrej Rublev. – Milano: Garzanti, 1992. Andrej Rublëv. Il testo, ed. F. Vigni. – Firenze: Quaderni della Mediateca Regionale Toscana, n. 1, 1987.
- Ung.: „Andrej Rublëv (I)+ (II)“, in: Filmkultúra, n. 6, 1969 und n. 1, 1970.

BELYJ DEN'

- Tschech.: „Bily den“, in: Film a Doba, n. 9, 1974.

GOFMANIANA

- Dt.: Hoffmanniana. Szenario für einen nicht realisierten Film. Übs. Gertraude Krueger. – München: Schirmer und Mosel, 1987 (= Tarkovskij-Edition, Band 2).
- Frz.: „Hoffmanniana“, in: Cahiers du Cinéma, n° 400, octobre 1987.
- Ndl.: Hoffmanniana. Übs. Robbert-Jan Henkes [et al.]. – Amsterdam: Rothschild & Bach 1991. (= Bibliotheek Rothschild & Bach, 6.)
- Tschech.: „Hoffmaniana“, in: Film a Doba, n. 11, 1989.

MARTIROLOG. DNEVNIKI 1970–1986

- Dt.: Martyrolog I, Tagebücher 1970–1986. – Berlin: Limes 1989; Dt.: Martyrolog II, Tagebücher 1981–1986. – Berlin: Limes 1989 (21991); [Rez. v. beh in: Filmwärts 1990; Kohlmann (1990), Götz in: Film & Fakten 1990].
- Engl.: Time within time: The diaries 1970–1986. Übs. Kitty Hunter-Blair. – Calcutta: Seagull Books 1991. [Rez. v. Graffy (1991), Julian in: Sight and Sound 1991]; Time within time: The diaries 1970–1986. Übs. Kitty Hunter-Blair. – London: Verso Books 1993; Time within time: The diaries 1970–1986. Übs. Kitty Hunter-Blair. New edition. – London: Faber and Faber 1994; [Rez. v. Petrie (1995), Graham in: Canadian Journal of Film Studies 1995].

Frz.: Journal 1970–1986. Traduction du russe par Anne Kichilov avec la collaboration de Charles H. de Brantes. – Paris: Cahiers du Cinéma 1993.

Ital.: Diari 1970–1986. – Firenze: Meridina, 2002.

Martirologie: Diari 1970–1986. – Firenze: Ed. della Meridiana / Firenze: Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, 2002.

O KINOBRAZE

Dt.: Über die Bildsprache im Film, übers. Iris Gusner, hg. v. Betriebsakademie des VEB DEFA Studio für Spielfilme. – Potsdam: Studio für Spielfilme, 1981.

Frz.: „De la figure cinématographique, in: Positif, n° 269 (Dez. 1981).

Ital.: „Sulla figura cinematografica“, in: Cinemasessanta 1 (Jan.–Febr. 1987). Neuabdruck in Borin (1987) und in Circuito Cinema, n. 30, giugno 1987.

OFFRET

Dt.: Opfer: Filmbuch. – München: Schirmer-Mosel 1987 (= Tarkovskij-Edition 1.); [Rez.v. Hoffmann (1987), Kay in: Medienwissenschaft 1987; Jeremias (1987), Brigitte in: EPD Film 1987].

SLOVO OB APOKALYPSISE

Ital.: L'apocalisse. – Firenze: Edizioni della Meridiana 2005; [Rez. v. Comuzio (2006), Ermanno in: Cineforum 2006].

STALKER. MONTAŽNYJ PLAN

Frz.: „Stalker“, in: L'Avant-Scène Cinéma, n. 427, décembre 1993.

Ital.: „Stalker. Fogli di montaggio“, in: XVI Mostra Internazionale Nuovo Cinema. – Pesaro, giugno 1980. Neudruck in: Rassegna sovietica, 6 (nov.–dic. 1980).

„Stalker. Sceneggiatura del film“, in: Antologia della fantascienza, n. 25, 1981.

ZAPEČATLENNOE VREMJA

Dt.: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films. Aus dem Russischen übersetzt von Hans-Joachim Schlegel. – Berlin-Frankfurt a. M.: Ullstein, 1985. [Rez. v.: Fischer (1986), Jens Malte in: Medienwissenschaft 1986; Gregor (1985), Ulrich in: EPD Film 1985] (Neuausgabe: Berlin: Alexander Verlag, 2009, 22012).

Die versiegelte Zeit: Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films. 2. erweiterte Neuauflage. – Berlin: Ullstein Verlag 1986.

Die versiegelte Zeit: Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films. Korrigierte Ausgabe der 2. Auflage 1986, für die Taschen-

- buch-Fassung neu gestaltet. – Frankfurt a. M.: Ullstein Verlag 1988. (= Ullstein-Buch 34476).
- Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films, hg. v. Hans-Joachim Schlegel, Nachwort v. Maja Turovskaja, übers. v. Peter Rollberg. – Leipzig [u. a.]: Kiepenheuer 1989 (Lizenzausgabe: Frankfurt am Main/Berlin: Ullstein 1991).
- Die versiegelte Zeit: Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films. – Frankfurt a. M.: Ullstein Verlag 1996.
- Die versiegelte Zeit: Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films. – Frankfurt a. M.: Ullstein Verlag 2000. (= Ullstein-Buch 35931).
- Die versiegelte Zeit: Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films. Neuausgabe. Vorwort von Dominik Graf. Nachwort von Hans-Joachim Schlegel. – Berlin: Alexander Verlag 2009; [Rez. v. Kürten (2009), Jochen in: Film-Dienst 2009].
- Die versiegelte Zeit: Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films. Aus dem Russischen und mit einem Nachwort von Hans-Joachim Schlegel. Mit einem Vorwort von Dominik Graf. Erweiterte und bearbeitete Neuausgabe. – Berlin: Alexander Verlag 2012.
- „Eine Art, das Leben zu rekonstruieren“, in: Film und Fernsehen 17 (1989), Nr. 10 (Okt.), S. 18–23.
- Engl.: *Sculpting in time: Reflections on the cinema*. Übers. Kitty Hunter-Blair. – London: Bodley Head 1986; [orientiert sich an der dt. Neuauflage von 1986].
- Sculpting in time: Reflections on the cinema*. – New York: Knopf 1987. [Rez. v. Totaro (2000), Donato in: *Film-Philosophy* 2000].
- Sculpting in time: Reflections on the cinema*. Revised edition. – London: Faber & Faber 1989.
- Franz.: „Le temps conservé“, in: *Jeune Cinéma* 42 (Nov.–Dez. 1969); *Le temps scellé* (= *Zapečatlennoe vremja*; frz.) – Paris: Cahiers du Cinéma 1989. (= *Beaux écrits* 4).
- Ital.: „Il tempo riprodotto“, in: Buttafava, G. (a cura di), *Aldilà del disgelo. Il cinema sovietico degli anni Sessanta*, Milano: Ubulibri, 1987. *Scolpire il tempo*. – Milano: Ubulibri, 1988.
- Ndl.: *De verzegelde tijd: Beschouwingen over de filmkunst*. Übers. Arjen Uijterlinde. Red. en bew.: Paul Koopman. – Groningen: Historische Uitgeverij 1986 (21991).
- Pol.: „Rzeźbienie w czasie“, in: *Iluzjon*, 26 (1987), Nr. 2, S. 11–25.

ZERKALO

- Dt.: *Der Spiegel. Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*. – Berlin: Limes 1993.

Norbert Franz

ŽERTVOPRINOŠENIE

Dt.: Das Opfer. Mit Filmbildern von Sven Nykvist. – München: Schirmer und Mosel, 1987 (Tarkovskij-Edition, Band 1).

Frz.: Le sacrifice, Munich-Paris: Schirmer und Mosel, 1987.

BILDER

Dt.: Lichtbilder. – München: Schirmer und Mosel, 2004.

Ital.: Luce istanea. – Firenze: Meridiana, 2002.

GESAMMELTE DREHBÜCHER

Engl.: Collected Screenplays (engl.) übers. von Powell, William/Synessios, Natasha. – London: Faber & Faber, 1997 (21999).

Franz.: (2001) Oeuvres cinématographiques complètes. Vol. 1, 2. – Paris: Exils Ed. 2001.

Ital.: Tarkovskij (1994), Andrej: Racconti cinematografici. – Milano: Garzanti, 1994; [Rez. v. Chiminello (1994), F. in: Ciemme, n. 108, aprile-maggio-giugno 1994].

INTERVIEWS

www.tarkovsky.net.ru/stalker/word/tarkov_last_interview.php

1962

- Bachmann: „Begegnung mit Andrej Tarkovskij“ (Gideon Bachmann interviewt Andrej Tarkovskij; dt.), in: Filmkritik, 1962, Nr. 12 (Dez.), S. 548–552. Engl. „Encounter with Andrei Tarkovsky“, in: Gianvito (2006), pp. 6–11.
- Bureau: „o. T.“ (Patrick Bureau interviewt Andrej Tarkovskij; frz.), in: Les Lettres Francaises, Nr. 943 (13.–19. Sep. 1962). Engl.: „I am for a poetic cinema“, in: Gianvito 2006.
- N. N.: „Meždu dvumja fil'mami“ (N. N. interviewt Andrej Tarkovskij; russ.), in: Iskusstvo kino 1961, H. 11. Engl.: „Between two films“, übs. Robert Bird, [people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Betwtwofilms.html].

1965

- N. N.: „o. T.“ (N.N. interviewt Andrej Tarkovskij; russ.), in: Èkran, 1965, S. 154–157. Engl.: „The Burning“, in: Gianvito (2006), pp. 12–15.

1967

- Gibu: „Žizn' roždaetsja iz disgarmonii“ (Nikolaj Gibu interviewt Andrej Tarkovskij; russ.), in: Kolumna, (Kišinev) 1990, Nr. 7, S. 22–27. Wiederabdruck in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 50 (2001).

1969

- Ciment: „L'artiste dans l'ancienne Russie et dans l'URSS nouvelle. Entretien avec Andrei Tarkovski“ (Michel Ciment/Jean Schnitzler/Luda Schnitzler interviewen Andrej Tarkovskij; frz.), in Positif, n° 109 (Okt. 1969), S. 1–13. Engl: „The artist in ancient Russia and in the new USSR“, in: Gianvito (2006), S. 16–31. Ital.: „L'artista nella antica Russia e nella Russia moderna“, in: Il Dramma 1 (1970); aka: „Il mio Rublev è la speranza di tutto il popolo russo“.
- Veress: „Hüség a vállalt eszméhez“ (Joszef Veress interviewt Andrej Tarkovskij; ung.), in: Filmvilag 10 (1969), S. 12–14.

1971

Abramov: „Po doroge k fil'mu Soljaris“ (Naum Abramov interviewt Andrej Tarkovskij; russ.), in: Sovetskij ekran 3 (1971), S. 162–165. Engl.: „Dialogue with Andrei Tarkovsky about science-fiction on the screen“, in: Gianvito (2006), S. 32–37.

Evgen'eva: „Začem prošloe vstrečaetsja s buduščim?“ (O. Evgen'eva interviewt Andrej Tarkovskij), in: Iskusstvo kino, 1971, Nr. 11, S. 96–101.

1973

Netzeband: „Gespräch“ (Günter Netzeband interviewt Andrej Tarkovskij; dt.), in: Filmwissenschaftliche Beiträge der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR, Sektion Nr. 14 (1973), S. 276–283. Neuabdruck u. d. T.: „Glaube, Hoffnung, Liebe: Ein Interview mit Andrej Tarkowski“, in: Film und Fernsehen 15. Nr. 5 (1987), S. 16–20. Engl.: „I love Dovzhenko“, in: Gianvito (2006), S. 38–43.

1975

Rondi „Andrej Tarkovskij“ (G. L. Rondi interviewt Andrej Tarkovskij; ital.), in: G. L. Rondi: Sette domande a 49 registri. – Torino: Sei, 1975.

1976

Fedorowskij: „Dreh einen Film, na etwa über einen guten Kolchosvorsitzenden ...“ Andrej Tarkowskij im Gespräch [mit Natan Fedorowskij] über das Filmschaffen in der Sowjetunion“, in: medium 2 (1976), S. 4 f.

Székely: „Két nemzedék tükrében“ (Gabriella Székely interviewt Andrej Tarkovskij), in: Filmvilág, 1976, Nr. 9, S. 1–6.

1977

Surkova: „o. T.“ (O. Surkova interviewt Andrej Tarkovskij; russ.), in: Iskusstvo kino, 1977, Heft 7. Dt.: „Ein Gigant des russischen Films. Andrej Tarkowskij im Gespräch mit Olga Surkowa“, in: Filmfaust, 59, Mai/Juni 1987, S. 24–35.

1978

Devarrieux: „o. T.“ (Claire Devarrieux interviewt Andrej Tarkovskij, frz.), in: Le Monde, 20. Jan. 1978, pp. 18. Engl.: “The artist lives off his childhood like a

- parasite: An interview with the author of *The Mirror*“, in: Gianvito (2006), pp. 44–45.
- Guerral: „Entretien avec Andrej Tarkovski“ (Tonino Guerra interviewt Andrej Tarkovskij; frz.), in: *Télérama*, n° 1462 (21.–27. Jan. 1978). Engl.: „Interview with Andrei Tarkovsky“, in: Gianvito (2006), S. 46–49. Ital.: „Tarkovskij allo specchio“, in: *Panorama 3* (april 1979). S. 160–170.
- Martin: „Le épocal soviétique revient de loin“, (M. Martin interviewt Andrej Tarkovskij; frz.), in: *Écran* 66–67 (1978).
- N. N.: „Propos“ (N. N. interviewt Andrej Tarkovskij; frz.), in: *Écran* 66 (1978).

1979

- Guerra: „Stalker, le contrabandier du bonheur“ (Tonino Guerra interviewt Andrej Tarkovskij; frz.), in: *Télérama*, n° 1535 (13. Juni 1979). Engl.: „Stalker, smuggler of happiness“, in: Gianvito (2006), S. 50–54.

1980

- Capo: „Intervista“ (L. Capo interviewt Andrej Tarkovskij; ital.), in: Scheda delle XVI Mostra Internazionale nuovo cinema. Pesaro, giugno 1980 [nachgedruckt in: *Scena*, Febr. 1980 und *Achab* 4 (1980)].
- Rondi: „Il maestro più givane“ (G. L. Rondi interviewt Andrej Tarkovskij; ital.), in: G. L. Rondi: *Il cinema dei maestri*. Milano: Rusconi, 1980 [Engl.: „A Talk with Tarkovsky“, in: [people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Tarkovsky_Rondi-1980.html] (31.12.2015)].

1981

- Christie: „Against interpretation: An interview with Andrei Tarkovsky“ (Ian Christie interviewt Andrej Tarkovskij; engl.), in: *Framework*, Nr. 14 (Spring 1981). Neuabdruck in: Gianvito (2006), S. 63–69. Und in: Christie: „Tarkovskij à Londres“ (I. Christie und M. Le Fanu interviewen Andrej Tarkovskij; frz.), ed. in: *Positif*, n° 249 (1981).
- Strick: „Tarkovsky’s translations“ (Philip Strick interviewt Andrej Tarkovskij; engl.), in: *Sight and Sound* 50 (Sommer 1981), Nr. 3, S. 152–153. Neuabdruck in: Gianvito (2006), S. 70–72.
- Tassone: „Entretien avec Andrej Tarkovskij“ (A. Tassone interviewt Andrej Tarkovskij im Juli 1980 in Rom), in: *Positif*, n° 247 (Okt. 1981), S. 23–26 [betr. *STALKER*]. Engl.: „Interview with Andrei Tarkovsky (on *Stalker*)“, in: Gianvito (2006) S. 55–62. Ital.: „È un profeta che si traveste per mettere a nudo le anime“, in: *La Repubblica*, 9 gennaio 1981.

1983

- Aspesi: „o. T.“ (Natalia Aspesi interviewt Andrej Tarkovskij; ital.), in: *La Repubblica*, 17. Mai 1983. Engl.: „That Gentle Emotion that is a Mortal Illness for us Russians“, in: people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Tarkovsky_Aspesi-1983.html (31.12.2015).
- Bachmann: „Between two worlds“ (Gideon Bachmann und J. Hoberman interviewen Andrej Tarkovskij; engl.), in: *American Film* 1983, 14, S. 75–79. Neuabdruck in: Gianvito (2006), S. 88–96. Neuabdruck mit Vorwort von J. Hoberman, in: *American Film*, 1983, Heft 11.
- Bachmann: „Quadro: En rapport från inspelningen av Tarkovskijs Nostalghia“ (Gideon Bachmann interviewt Andrej Tarkovskij; schwed.), in: *Chaplin*, 25 (1983), Nr. 4 (187), S. 161–163. Russ.: „O prirode nostal'gii“, übs. E. Ivančikova, in: *Iskusstvo kino* 2 (1989), S. 131–136. Engl.: people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Gideon_Bachmann.html (31.12.2015).
- Biarese: „Entretien avec Andrej Tarkovski“ (C. Biarese interviewt Andrej Tarkovskij), in: *Pressemappe für Nostalghia. – Festival di Cannes*, 23. März 1983.
- Bonacina: „Intervista ad Andrej Tarkovskij“ (R. Bonacina und E. Neri interviewen Andrej Tarkovskij, ital.), in: *Il Sabato*, 10 settembre 1983.
- Chion: „Entretien à propos de Nostalghia“ (M. Chion interviewt Andrej Tarkovskij; frz.), in: *Libération*, 18. Mai 1983.
- Guibert: „o. T.“ (Hervé Guibert interviewt Andrej Tarkovskij; frz.), in: *Le Monde*, 12. May 1983, S. 13. Engl.: „Nostalgia's black tone“, in: Gianvito (2006), S. 80–87.
- Iacovino: „o. T.“ (Velia Iacovino interviewt Andrej Tarkovskij; ital.), in: *MassMedia*, Nr. 5 (Nov.–Dez. 1983). Engl.: „My cinema in a time of television“, in: Gianvito (2006), S. 97–103.
- Mitchell: „Tarkovsky in Italy“ (Tony Mitchell interviewt Andrej Tarkovskij; engl.), in: *Sight & Sound*, 52.1 (winter 1982/83), S. 54–56 [betr. NOSTALGHIA]. Neuabdruck in: Gianvito (2006), S. 73–79.
- N. N.: „Statements at the Telluride Film Festival“ (N. N. interviewt Andrej Tarkovskij am 3. Sept. 1983; engl.). Pressematerial aus dem Archiv der Margaret Herritt Library, L. A.
- Porro: „Cannes: Tarkovskij“ (Maurizio Porro interviewt Andrej Tarkovskij; ital.), in: *Corriere della sera*, 16. Mai 1983. Engl.: „Cannes: Tarkovsky“, in: people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Tarkovsky_Porro-1983.html.

1984

- Bachmann: „Att resa i sitt inre“ (Gideon Bachmann interviewt Andrej Tarkovskij während der Dreharbeiten zu *Nostalghia*; schwed.), in: *Chaplin*, Nr. 178 (Stockholm, 1984). Russ.: „O prirode nostalgii“, übs. E. Ivančikova, in: *Iskusstvo kino* 2 (1989), S. 131–136.
- Brežná: „Ein Feind der Symbolik“ (Irena Brežná interviewt Andrej Tarkovskij; dt.), in: *Tip*, März 1984, S. 196–205. Engl.: „An enemy of symbolism“, in: *Gianvito* (2006), S. 104–123. Gekürzter Neuabdruck u. d. T.: „It’s in films that I try to say everything“, in: *Metro* (Australien), Nr. 173 (2012), S. 72–78. Frz.: „Entrien avec Andrej Tarkovskij“, in: *Positif*, n° 284 (1984).
- Copello: „Intervista“ (R. Copello interviewt Andrej Tarkovskij; ital.), in: *Il Sabato*, 24. Nov. 1984. Neuabdruck in: *Avvenire*, 28. Dez. 2011, S. 27.
- Iacovino: „Tutte le arti devono mirare a formare l’uomo organico del future“ (V. Iacovino interviewt Andrej mit Tarkovskij; ital.), in: *Avanti!*, 8. Jan. 1984.
- MacKinnon: „Red tape“ (Angus MacKinnon interviewt Andrej Tarkovskij; engl.), in: *Time Out* (London), 9.–15. Aug. 1984, S. 20–22. Neuabdruck in: *Gianvito* (2006), S. 155–162 [s. Auch McKinnon 1984].
- N. N.: „Interview with Andrei Tarkovsky“ (N. N. interviewt Andrej Tarkovskij; engl.), in: *Sight & Sound*, 1984, Nr 1.

1986

- de Baecque: „Entrien avec Andrej Tarkovskij“ (A. de Baecque interviewt Andrej Tarkovskij; frz.), in: *Le mardis du cinéma*, 7. Januar 1986 [Nachdruck in: Baecque 1989].
- de Brantes: „o. T.“ (Charles H. de Brantes interviewt Andrej Tarkovskij; frz.), in: *France Catholique*, No. 2060 (20. Juni 1986). Russ.: „Krasota spaset mir“, übs. M. Čakovskaja, in: *Iskusstvo kino*, 4 (1989), S. 144–149. Engl.: „Faith is the only thing that can save man“, in: *Gianvito* (2006), S. 178–187. Ital.: „Intervista“, in: *Il Sabato*, 5. Juli 1986.
- Cossé: „o. T.“ (Laurence Cossé interviewt Andrej Tarkovskij in der Fernseh-Sendung *France-culture*, 7. Jan. 1986. frz.). Engl.: „Portrait of a filmmaker as a monk-poet“, in: *Gianvito* (2006), S. 163–171.
- N. N.: „o. T.“ (N. N. interviewt Andrej Tarkovskij; frz.), in: *Figaro-Magazine*, Okt. 1986. [Ital.: „L’ultima intervista“, übs. Donata de Bartolomeo. Russ.: „Andrej Tarkovskij o kinoiskusstve. Poslednee interv’ju“, in: *Literaturnaja gazeta*, 8. Apr. 1987, in: www.tarkovsky.net.ru/stalker/word/tarkov_last_interview.php.

1987

- Edelhajt: „Entrien avec Andrej Tarkovskij“ (B. Edelhajt interviewt Andrej Tarkovskij; frz.), in: Cahiers du Cinéma, n° 392 (1987), S. 36–41 (Vorwort Michel Chion 1987).
- Illg u. a.: „Z Andriejem Tarkowskim rozmawiają Jerzy Illg, Leonard Neuger“ (Jerzy Illg und Leonard Neuger interviewen Andrej Tarkovskij am 26. März 1985; poln.), in: Res publica, (Warszawa) 1987, Nr. 1 (Juni), S. 137–160. Neuabdruck als: „Interesuje mnie problem wewnętrznej wolności ...“, in Powiększenie, 25/26 (Kraków, 1987, Nr. 1/2), S. 146–176. [vollständiger]; dt.: „Kunst, Freiheit, Einsamkeit“, in Individualität, 1987, Nr. 16, S. 4–29. Russ.: „Vstat’ na put’“, übs. Ju. Šlykova, in: Iskusstvo kino 4 (1989), S. 109–130. Frz.: „o. T.“, in: Lettres apocalyptiques, No. 64, printemps 1988; Engl.: „I’m interested in the problem of inner freedom ...“, in: people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/interview.html (31.12.2015).
- McKinnon: „Bomb Culture“ (A. McKinnon interviewt Andrej Tarkovskij; engl.), in: Time Out, 31. Dez. 1986–7. Jan. 1987 [s. Auch McKinnon 1987].

1988

- Kozlov: „Beseda o cvete“ (Leonid Konzlov interviewt Andrej Tarkovskij im Sommer 1970 während der Dreharbeiten zu SOLJARIS), in: Kinovedčeskie zapiski, 1988, Nr. 1, S. 147 ff.

1989

- de Brant: „Krasota spaset mir“ (C. de Brant interviewt Andrej Tarkovskij), in: Iskusstvo kino, 1989, Nr. 4.
- N. N.: „XX vek i chudožnik“ (engl. Zuschauer sprechen 1984 mit Andrej Tarkovskij), hrsg. v. V. Išimov und R. Šejko, in: Iskusstvo kino, 1989, Nr. 4, S. 88–106. Engl.: „The twentieth century and the artist“, in: Gianvito (2006), S. 124–154.
- N. N.: „Vstat’ na put’“ (N. N. interviewt Andrej Tarkovskij am 26. März 1985), in: Iskusstvo kino, 1989, Nr. 4.

1991

- Herlinghaus, Hans: „o. T.“ in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 34–43.
- Herlinghaus, Ruth: „Pojasnenija režissera k fil’mu ‚Soljaris‘“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 58 ff.

1992

N. N.: „Dlja celej ličnosti vysokich“ (N. N. interviewt Andrej Tarkovskij anlässlich seines 60. Geburtstags), in: *Iskusstvo kino*, 1992, Nr. 4 (April), S. 119–122.

1995

Panfilov: „Ital’janskij dialog“ (Gleb Panfilov interviewt Andrej Tarkovskij, russ.), in: *Iskusstvo kino*, 1995, Nr. 11 (Nov.), S. 186–208.

2003

Johnson: „o. T.“ (Thomas Johnson interviewt Andrej Tarkovskij, 1986; frz.), in: *Nouvelles Clés*, 21. Okt. 2003. Engl.: „A glimmer at the bottom of the wall?“, in: Gianvito (2006), S. 172–177.

WEITERFÜHRENDE LITERATUR / FORSCHUNG

1962

- Achtyrskij (1962), K.: „Svetloe serdce“, in: Sovetskaja Rossija, 01. Juni 1962 [zu IVANOVO DETSTVO].
- Bachmann (1962), Gideon: „Begegnung mit Andrej Tarkovskij“, in: Filmkritik, Dez. 1962, S. 548–552 [siehe auch *Interviews*].
- Casiraghi (1962), U.: „L’Infanzia di Ivan“, in: L’Unità, 2. Sept. 1962.
- Donskoj (1962), M.: „Pretvorenje mečty“, in: Literaturnaja gazeta, 29. Dez. 1962 [zu IVANOVO DETSTVO].
- Gogačevskij (1962), M.: „Pust’ družat muzy“, in: Literaturnaja gazeta, 29. Juni 1962.
- Ignat’eva (1962), N.: „V poiskach solnca“, in: Moskovskaja pravda, 03. Juni 1962.
- Ivanova (1962), V.: „Novoe ... a čto èto takoe?“, in: Moskovskij komsomolec, 27. Nov. 1962.
- Jurenev (1962), R.: „Iskusstvo, vošedšee v žizn’ millionov. Kinoobozrenie“, in: Kommunist 1962, Heft 9, S. 84–92.
- Lifanova (1962), V.: „Obvinenie vojne“, in: Moskovskij komsomolec, 07. Juli 1962.
- Mačeret (1962), A.: „O fil’mach tusklych i jarkich“, in: Sovetskij film, 17. Mai 1962.
- Martin (1962), M.: „L’enfance d’Ivan“, in: Cinéma 62, n° 70 (Nov. 1962).
- Medvedeva (1962), G.: „Pust’ èto nikogda ne povtoritsja“, in: Sovetskij èkran, 1962, Nr. 11, S. 2–3.
- Nekrasov (1962), V.: „Po obe storony okeana“, in: Novyj mir, 1962, Heft 11, S. 135.
- N. N. (1962a): „Vstreča v redakcii“, in: Moskovskij komsomolec, 15. Juli 1962.
- N. N. (1962b): „Zolotoj lev – sovetskomu fil’mu“, in: Sovetskij fil’m, 13. Sept. 1962.
- N. N. (1962c): „o. T.“, in: Moskovskaja kinonedelja, 1962, Nr. 28.
- Pogoževa (1962), L.: „Na èkran vyšli“, in: Izvestija, 28. Juli 1962.
- Razumnyj (1962), V.: „Razdum’ja o fil’me“, in: Sovetskaja kul’tura, 17. Mai 1962.
- Sartre (1962), J. P.: „Lettera su L’infanzia d’Ivan“, in: L’Unità, 09. Okt. 1962.
- Simonov (1962), K.: „Poëma ob ,Ivanovom detstve““, in: Izvestija, 25. Mai 1962.
- Turovskaja (1962a), Majja: „Mir, raskolotyj nadvoe ...“, in: Literaturnaja gazeta, 19. Mai 1962.
- Turovskaja (1962b), Majja: „Prozaičeskoe i poëtičeskoe kino segodnja“, in: Novyj mir, 1962, Heft 9, S. 239–255.
- Velechova (1962), N.: „Čelovek idet za iskusstvom“, in: Literatura i žizn’, 20. Aug. 1962.
- Zorkaja (1962), N.: „Černoje derevo u reki“, in: Iskusstvo kino, 1962, Heft 7, S. 103–108.

1963

- Atwell (1964), L.: „Ivan's Childhood“, *Film Quarterly*, Nr. 1 (autumn) 1964.
- Backirova (1963), G.: „Projects d'Andrej Tarkovskij“, in: *Oeuvres et Opinions*, 1963, n° 3 (März).
- Merkel' (1963), M.: „Snimaet Vadim Jusov: Zametki ob opratorskom iskustve“, in: *Iskusstvo kino*, 1963, Heft 1, S. 104–107 [zu IVANOVO DETSTVO].
- N. N. (1963): „L'infanzia di Ivan“, in: *Il nuovo spettatore cinematografico*, Nr. 3, Juni 1963.
- Sartre (1963), Jean Paul: „... Ivanovo detstvo“ in: *L'Unità*, (Roma) 09. Okt. 1963 (russ. in: Zorkaja (1991), S. 11–21).
- Stempel (1963), H.: „Iwans Kindheit“, in: *Filmkritik*, (Frankfurt) 1963 [Wiederabdruck in *Freunde* (1982), S. 4–6].
- Zorkaja (1963), N.: „K sporam o vyrazitel'nych sredstvach v sovremennom sovetskom kino“, in: *Voprosy kinoiskusstva*, vyp. 7 (1963) [S. 88–91 zu IVANOVO DETSTVO].

1964

- Atwell (1964), L.: „Ivan's Childhood“, in: *Film Quarterly*, 1 (1964).
- Martin (1964), M.: „L'enfance d'Ivan“, in: *Cinéma* 64, n° 82 (Jan. 1964).
- Pasuto (1964), V. G.: „Vozroždennyj Rublëv“, in: *Iskusstvo kino*, 5, 1964, S. 159 f.
- Pellizzari (1964), L.: *Il cinema sovietico dal Bortnikov all'Ivan*. – Monza: *Circolo Cinema Monza*, 1964 (quaderno n. 11).
- Spinazzola (1964), V. (ed.), *Film '64*. – Milano: *Feltrinelli*, 1964.

1965

- N. N. (1965): „Andrej Rublev i XX vek“, in: *Sovetskij fil'm*, 1995, Heft 8, S. 10–13.

1966

- Buttafava (1966), G.: „Il giovane cinema sovietico“, in: *Bianco e Nero*, Nr. 11 (Nov. 1966).
- Korytnaja (1966), S.: *Perom i ob'ektivom*. – Moskva: *Iskusstvo*, 1966, S. 154–169 [zu IVANOVO DETSTVO].
- Martin (1966), Marcel (ed.): *Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*. – Paris: *Editeurs Réunis*, 1966.
- Turovskaja (1966), Majja: *Da i net*. – Moskva: *Iskusstvo*, 1966 [S. 97–110 zu IVANOVO DETSTVO].
- Zak (1966), M.: *Èkran i ty*. – Moskva 1966 [S. 56–58 zu IVANOVO DETSTVO].

1967

Pisarevskij (1967), D.: 100 fil'mov sovetskogo kino. – Moskva, 1967 [S. 244–247 zu IVANOVO DETSTVO].

1968

Chanjutin (1968), Ju.: Predupreždenie iz prošlogo. – Moskva, 1968, S. 254–260 [zu IVANOVO DETSTVO].

Martin (1968), M. / Amangual, B.: „Film ‚difficili‘ dall'URSS“, in: Cinemasessanta, Nr. 70 (1968).

Milev (1968), N.: Božestvo s tremja licami. – Moskva, 1968, S. 263–269 [zu IVANOVO DETSTVO].

1969

Ciment (1969), M.: „Le travail de l'esprit“, in: Positif, n° 107 (1969).

Ciment (1969b), M. / Schnitzer, L. J.: „L'artiste dans l'ancienne Russie et dans l'URSS nouvelle. Entretien avec Andrei Tarkovski“, Positif, n° 109 (Okt. 1969) [s. auch *Interviews*].

Delmas (1969a), J.: „Comme un fleuve: Andrej Rublev“, in: Jeune Cinéma, 42 (1969).

Delmas (1969b), J.: „L'enfance d'Ivan“, in: Jeune Cinéma, 42 (1969).

Freunde (1969): Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. (Hg.): Andrej Tarkowskij: „Andrej Rubljow“. Filmtext und Dokumente. Heft 41 (Juli 1969).

Gregor (1969), U.: „Andrej Rubliov“, in: Kinemathek, Nr. 41 (Juli 1969).

Jenny (1969), Urs: „Die Legenden gehen zu Ende. Bericht von den Filmfestspielen in Cannes“, in: Süddeutsche Zeitung, 23. Mai 1969.

Jeremias (1969), Brigitte: „Politisches Scheinengagement. Viel Film in Cannes“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. Mai 1969.

Martin (1969), M.: „Andrej Rubliov“, in: Cinéma 69, n° 138 (Juli–Aug. 1969).

Tremois, C. (1969) / D'Yvoire, J.: „Andrei Roublev, la passion d'un peintre d'icônes“, in: Télérama, n° 1038 (7. Dez. 1969).

1970

Demeure (1970°), J.: „Andrei Roublev“, in: Positif, n° 117 (Juni 1970).

Demeure (1970b), J.: „Nous sommes tous des peintres médiévaux“, in: Positif, n° 117 (Juni 1970).

Haudiquet (1970), P.: „Andrei Roublev“, in: Image et son, n° 236 (Febr. 1970).

N. N. (1970): Andreï Roublev. – Paris: Editeurs Français Réunis.

- Rayns (1970), T.: „Solaris“, in: Monthly Film Bulletin, Nr. 473 (Juni 1970).
 Simonov (1970), K.: Razgovor s tovariščami. – Moskva, 1970 [S. 140–143 zu IVANOVO DETSTVO].
 Viani (1970), E.: „L'affare Rublëv“, in: Cinemasessanta, Nr. 75–76 (1970).
 Vitale (1970), Serena/Bory, Jean Louis/Ronfani, Ugo: „Sullo scandalo Rublëv“, in: Il Dramma, 1970, Nr. 1 (Jan).

1971

- Nechorošev (1971), L.: Tečenie fil'ma. – Moskva, 1971 [S. 54–63 zu IVANOVO DETSTVO].
 Vronskaya (1971), J.: „Andrej Rublëv“, in: Monogram, 1971, Nr. 2 (Sommer).

1972

- Alexandre (1972), F.: „Duras, Tarkovski“, in: Les Temps Modernes, n° 426 (Jan. 1972).
 Benedetti (1972), C.: „L'ignoto di Tarkovskij“, in: Cinema Nuovo, Nr. 242 (Juli–Aug. 1972).
 Bruno (1972), E.: „Andrej Rublëv“, in: Filmcritica, Nr. 227 (Sept. 1972).
 Ciment (1972a), M.: „Solaris“, in: Positif, n° 140 (Juli–Aug. 1972).
 Ciment (1972b), M.: „Tarkovski victime du commerce?“, in: Positif, n° 140 (Juli–Aug. 1972).
 Lebouc (1972), G.: „Dossier ‚Andrei Roublev‘ de Andrei Tarkovsky“, in: APEC, 1972, Nr. 2.
 Marinescu (1972), M.: „Solaris“, in: Cinema, 1972, Nr. 2.
 Micciché (1972), Lino: „Tarkovskij tra potere e poesia“, in: Ders.: Il nuovo cinema degli anni '60. – Torino: ERI.
 Michalkov-Končalovskij (1972), A.: „Souvenirs sur Mikhail Ilytch Romm“, in: Positif, n° 136 (März 1972).
 Tremège (1972), B.: „Solaris“, in: Jeune Cinéma, n° 64 (Juli–Aug. 1972).
 Vronskaya (1972), J.: Young Soviet Film Makers. – London: George Allen and Unwin, 1972.
 Wierzewski, W.: „Artysta na goscincu epoki: Andriej Rublow“, in: Kino, 1972, Nr. 11 (Nov.).

1973

- Amengual (1973), B.: „Allégorie et stalinisme dans quelques films de l'Est“, Positif, n° 146 (Febr. 1973).
 Andrews (1973), Nigel: „Andrei Rublev“, in: Monthly Film Bulletin, Vol. 40, Nr. 477 (Okt. 1973) [zu ANDREJ RUBLEV].

- Bondarchuk (1973), N.: „Solaris“, in: Cine Cubano, Nr. 78–80 (1973).
- Boost (1973), C.: „Solaris onbehaaglijk fascinerend“, in: Skoop, 1973, Nr. 5 (Okt.).
- Brancy (1973), R.: „Solaris en la orbita de la ciencia-ficción“, in: Cine Cubano, Nr. 81–83 (1973).
- Budtz (1973), P.: „Den yttersta domen livsdramat Andrej Rublev“, in: Filmrutan, 1973, Nr. 2.
- Chitova (1973), V.: „Solaris“, in: Le film soviétique, 1973, Nr. 2.
- Drozdowski (1973), B.: „Solaris“, in: Kino, 1973, Nr. 3 (März).
- Erjavec (1973), A.: „Andrej Rublev“, in: Ekran, Nr. 106–107 (1973).
- Geber (1973), N.: „Den yttersta domen“, in: Chaplin, 1973, Nr. 4.
- Gerasimov (1973), S./Jutkevič, S./Čuchraj, G.: „Andrej Rublev“, in: Kinoiskusstvo, 1973 Nr. 3 (März).
- Hedegüs (1973a), Z./Kovacs, M.: „Andrej Tarkobvskij: vallomasok és vélemények“, in: Filmkultúra, 1973, Nr. 2 (März–Apr.).
- Hedegüs (1973b), Z.: „Andrei Tarkovskij“, in: Filmkultúra, 1973, Nr. 2.
- Ignatovskij (1973), V.: „Solaris“, in: Kinoizkustvo, 1973, Nr. 4 (April).
- Jonescu (1973), G.: „Solaris“, in: Cinema, 1973, Nr. 6 (Juni).
- Kopanevova (1973), G.: „8 / GK“, in: Film a Doba, 1973, Nr. 4 (Juli).
- Letinjski (1973), M.: „Andrej Rublev“, in: Èkran, Nr. 104–105 (1973).
- Lovgren (1973), H.: „Svaret pa fragan ar livet sjalvt“, in: Chaplin, 1990, Nr. 3.
- Lowe (1973), B.: „Solaris“, in: Lumière, Nr. 30 (1973).
- Lurje (1973), A.: „Fore inspelninges borjan“, in: Filmrutan, 1973, Nr. 2.
- Matusevitch (1973), V.: „Andrej Tarkovskij. Og habets generation“, in: Kosmorama, Nr. 117 (Nov. 1973).
- Montagu (1973), Ivor: „Man and Experience: Tarkovsky's World“, in: Sight & Sound, 1973, Nr. 2 (spring), S. 89–94.
- N. N. (1973a): „Obsuždaem kinofil'm ‚Soljaris‘. Kruglyj stol“, in: Voprosy literatury, 1973, Nr. 1, S. 68–106 (Rundtischgespräch zu SOLJARIS mit V. Arab-Olgy, Ju. Smelkov, G. Kunjavskij, Ja. Golovanov, N. Klado, K. Feoktistov, V. Šitova, G. Baklanov, A. Tarkovskij).
- N. N. (1973b): „Tavola rotonda sul film Solaris“, Rassegna sovietica, 1973, Nr. 3 (Mai–Juni).
- N. N. (1973c): „Andrei Tarkovskij“, Voprosy literatury, 1973, Nr. 3 (Mai–Juni).
- N. N. (1973d): „Solaris d'Andrej Tarkovskij“, Apec, 1975, Nr. 3.
- Rains (1973), T.: „Solaris“, in: Monthly Film Bulletin, Nr. 473 (Juni 1973).
- Sirbu (1973), E.: „O capodopera, un film zoduitor“, in: Cinema, 1973, Nr. 2 (Febr.).
- Strick (1973), P.: „Solaris“, Sight & Sound, 1973, Nr. 1.
- Tarret (1973), M.: „Andrej Rublev“, Films und Fernsehen, Nr. 2 (Nov. 1973).
- Urban (1973), A.: „V čelovečeskom kosmose“, in: Iskusstvo kino, 1973, Nr. 5 (Mai). Ital.: „Nel cosmo umano“, in: Filmcritica, Nr. 244 (April 1974).
- Vega (1973), P.: „Solaris“, in: Cine Cubano, Nr. 81–83 (1973).
- Yourenev, A.: „Portrait de Natalia Bondartchouk“, in: Le film soviétique, 1973, Nr. 2.

1974

- Argentieri (1974), M.: „Solaris“, in: *Rinascita*, 1974, Nr. 21.
- Arhne (1974), M. / Geber, H.: „Jordan ar hannisilans hem“, in: *Chaplin*, 1974, Nr. 5.
- Aristarco (1974), G.: „La bussola della psiche nell'ateismo religioso borghese“, *Cinema Nuovo*, Nr. 229, (Mai–Juni 1974).
- Bruno (1974), E.: „Tarkovskij o il cinema dell'immagine“, *Filmcritica*, Nr. 244 (April 1974).
- Calvelli (1974), E.: „Le frontiere della conoscenza scientifica in un film sovietico“, in: *Cinemasessanta*, Nr. 96 (1974).
- Capdenac (1974), M.: „Solaris“, in: *Ecran*, Nr. 23 (März 1974).
- Faenzi (1974), A.: „Solaris: un'ipotesi di riflessione sulla scienza moderna e sull'uomo“, in: *Filmcritica*, Nr. 244 (April 1974).
- Ferrero (1974), A.: „Tarkovskij: le contraddizioni della verità“, in: *Rivista del Cinematografo*, 1974, Nr. 10–11 (Okt.–Nov.).
- Gauthier (1974), G.: „Solaris“, in: *Image et son*, n° 282 (März 1974).
- Goimard (1974), J.: „Poétique de la science-fiction“, in: *Positif*, n° 162 (Okt. 1974).
- Grant (1974), J.: „Solaris“, in: *Cinéma 74*, n° 185 (März 1974).
- Mathews (1974), F.: „Solaris. Some rumination on this its theme“, in: *Cinema Papers*, Nr. 74 (Jan. 1974).
- Matos (1974), L.: „A szembesítés bolygoja“, in: *Filmkultúra*, 1974, Nr. 1 (Jan.–Febr.).
- Petraglia (1974), S./Rulli, S.: „Andrej Rubliov“, in: *Ombre rosse*, Nr. 5 (März 1974).
- Povše (1974^a), J.: „Poskus vprašnaja odgovorov in odkritja ob solarisu in Tarkovskem“, *Ekran*, n. 114 (1974).
- Povše (1974^b), J.: „Andrej Rublev. Film projekcise po projekciji“, in: *Ekran*, Nr. 108–110 (1974).
- Savioli (1974), A.: „Solaris“, in: *L'Unità*, 30. April 1974.
- Snoj (1974), J.: „Geneza Solarisa kot inacika o genezi“, in: *Ekran*, Nr. 113–114 (1974).
- Sorgi (1974), C.: „Solaris“, *Rivista del Cinematografo*, 1974, Nr. 10–11 (Okt.–Nov.).
- Tessari (1974), R.: „Solaris“, in: *Cinema Nuovo*, Nr. 229 (Juni 1974).
- Tournès (1974), A.: „Solaris“, in: *Jeune Cinéma*, n° 78 (Mai 1974).

1975

- Amengual (1975), B.: „I filtri della rappresentazione e le allegorie staliniste“, *Cinema Nuovo*, Nr. 237–238 (Sept.–Dez. 1975).
- Argentieri (1975), M.: „Rublëv. Arte, popolo e potere“, in: *Rinascita*, Nr. 45 (1975).
- Boost (1975), C.: „Andrej Rublev“, in: *Skoop*, 1975, Nr. 1 (Febr.).
- Casiraghi (1975), U.: „Andrej Rubliov“, in: *L'Unità*, 31. Okt. 1975.
- Comuzio (1975), E.: „Fantascienza maggiorenne“, in: *Cineforum*, Nr. 146 (1975).

- Ferrero (1975), A.: „Solaris“, in: Cinema & Cinema, 1975, Nr. 2 (Jan.–Febr.).
- Frezzato (1975), A.: „Aggrappato alla terra“, in: Cineforum, Nr. 146 (Aug. 1975).
- Kezich (1975), T.: „Andrej Rubliov“, in: Panorama, 4. Dez. 1975.
- Miccichè (1975), L.: „Andrej Rublëv“, in: Cinemasessanta, Nr. 106 (Nov.–Dez. 1975).
- Michalek (1975), B.: „Moskiewiskie zapiski“, in: Kino, 1975, Nr. 11 (Nov.).
- N. N. (1975): „Glavnaja tema – sovremmenost“, in: Iskusstvo kino, 1975, Nr. 3 (März).
- O'mara (1975), J.: „Andrej Rublev“, in: Cinema Papers, 1975 (März–Apr.).
- Petraglia (1975), S.: „Andrej Tarkovskij“, in: Quaderno AIACE, Nr. 16 (1975).
- Romm (1975), M.: Besedy o kinorežissure. – Moskva, 1975 [s. 102–104 zu IVANOV
DETSTVO].
- Zand, N.: „Un Amarcord soviétique“, in: Le Monde, 30. Apr. 1975.

1976

- Atwell (1976), L.: „Solaris: a Soviet Science Fiction Masterpiece“, in: The Film Journal, 1976, Nr. 2–3.
- Benedetti (1976a), C.: „L'ignoto di Tarkosvkij“, in: Cinema Nuovo, Nr. 242 (1976).
- Benedetti (1976b), C.: „Tarkovskij: retour à la science fiction“, in: Ecran, Nr. 50 (Sept. 1976).
- Carrère (1976), E.: „Le miracle secret“, in: Positif, n° 304 (Juni 1976).
- Fofi (1976), G.: „Andrej Rublëv“, in: Quaderni Piacentini, Nr. 58–59 (1976).
- Grande (1976), M.: „Andrej Rublev: il senso della terra“, in: Filmcritica Nr. 261 (Jan.–Feb. 1976).
- Grazzini (1976), G.: „Andrej Roublev“, in: Idem: Gli anni Sessanta in cento film. – Bari: Laterza, 1976.
- Guerra (1976), Tonino: „Amarcord d'una neve lontana“, in: Il Tempo, 1976, Nr. 36 (12. Sept.).
- Hyman (1976), T.: „Solaris“, in: Film Quarterly, 1976, Nr. 2 (Spring 1976).
- Jean (1976), M.: „Le plan incandescent“, in: Séquences, Nr. 127 (Dez. 1976).
- Marshall (1976), Herbert: „Andrej Tarkovsky's ‚The Mirror‘“, in: Sight & Sound, 1976, Spring.
- Pestelli (1976), L.: „Andrej Rublëv“, in: La Stampa, 21. Jan. 1976.
- Prono (1976), F.: „Andrej Rublëv“, in: Cinema Nuovo, Nr. 240 (März–Apr. 1976).
- Rinaldi (1976), G.: „Andrej Rublëv“, in: Cineforum, Nr. 151 (Jan.–Febr. 1976).
- Sorgi (1976), C.: „Andrej Rublëv“, in: Rivista del Cinematografo, 1976, Nr. 3–4 (März–Apr.).
- Vlasov (1976), M.: Vidy i žanry kinoiskusstva. – Moskva, 1976 [zu IVANOV
DETSTVO].

1977

- Anninskij (1977), L.: Zerkalo èkrana. – Minsk: 1977, S. 82–92 [zu IVANOVO DETSTVO].
- Fofi (1977), Goffredo: „Andrej Tarkovskij: Andrej Rublev“, in: Idem: Capire il cinema. – Milano: Feltrinelli, 1977 (= Quaderni piacenti 58–59).
- Frezzato (1977), A.: Andrej Tarkovskij. – Firenze: La Nuova Italia, 1977 (= Il Castoro Cinema).
- Grazzini (1977), G.: „L'infanzia di Ivan“, „Andrej Rublëv“, „Solaris“, in: Idem: Gli anni Sessanta in cento film. – Bari: Laterza, 1977.
- Holloway (1977), D.: „Zerkalo“, in: Variety, 1977, Nr. 13 (Februar).
- Kopanevova (1977), G.: „Stalker. Novy film tarkovskëmo“, in: Film a Doba, 1977, Nr. 8.
- Laskowski (1977), Rolf: Das Verhältnis von Utopie und Gegenwart in Andrej Tarkowskis Film „Solaris“, Potsdam.
- Liehm (1977a), Mira (ed.): Il cinema nell'Europa dell'Est 1960–1977. – Venezia: Marsilio.
- Liehm (1977b), Mira/Liehm, Antonín: The Most Important Art: Eastern European Film after 1945. – Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- N. N. (1977): „Six Soviet Directors“, in: Variety (W), 24. Aug. 1977.
- Nemes (1977b), K.: Mitta, Panfilov, Tarkovskij. – Budapest: MFIFA-NPI, 1977.
- Surkova (1977), O.: „Pered novymi zadačami“, in: Iskusstvo kino, 1977, Nr. 7 (Juli).
- Verbong, B. / Bergeijk, H. / Donk, J.: „Stalker“, in: Skrien, Heft 97 (Mai–Juni 1980).
- Zorkaja (1977), Neja: „Zametki k portretu Andreja Tarkovskogo“, in: Kinopanorama, 1977, Nr. 2, S. 143–155.

1978

- Cosasu (1978), R.: „Reflectii la oglinda“, in: Cinema, 1989, Nr. 3 (März).
- Cros (1978), J. L.: „Le miroir“, in: La Revue du Cinéma, n° 326, (März 1978).
- Delmas (1978), J.: „Tarkovskij déclavelisé“, in: Jeune Cinéma, n° 109 (1978).
- di Giammatteo (1978), F.: „Andrej Rublëv“, in: Idem (ed.): Cento film da salvare, Milano: Mondadori.
- Dolmark (1978), J. / Brun, M.: „Ogledalo“, in: Ekran, 1978, Nr. 7–8.
- Edelmann (1978), F.: „Le miroir“, in: Lumière du cinéma, 1978, Nr. 1 (Jan.–Febr.).
- Fieschi (1978), J. / Maillet, D.: „Andrei Tarkovski. Entretien sur le miroir“, in: Cinématographe, Nr. 35 (1978).
- Frezzato (1978), A.: „I dubbi di Tarkovskij sulla coniugazione dell'internazionalismo col patriottismo“, in: Cineforum, Nr. 175 (Juni 1978).
- Grant (1978), J.: „Le Miroir“, in: Cinéma 78, Nr. 231 (März 1978).

- Guerra (1978), Tonino: „Entretien avec Andrej Tarkovski“, in: *Télérama*, 18. Jan. 1978.
- Jeancolas (1978), J. S.: „Notes sur Le miroir“, in: *Positif*, n° 206 (Mai 1978).
- Kearney (1978), R.: „Mirrors of History: an Analysis of the Film of Eisenstein and Tarkovski“, in: *Film Directions*, 1978, Nr. 3.
- Martin (1978a), M.: „Le miroir. Entretien avec Andrei Tarkovski“, in: *Ecran*, n° 66 (Febr. 1978).
- Martin (1978b), M.: „Le cinéma soviétique revient de loin (I)“, in: *Ecran*, n° 66 (Febr. 1978).
- Martin (1978c), M.: „Le cinéma soviétique revient de loin (II)“, in: *Ecran*, n° 67 (März 1978).
- Matzneff (1978), G.: „Chinois et Russes“, in: *Le Monde*, 20. Jan. 1978.
- Mesnil (1978), M.: „Le miroir“, in: *Esprit*, 1978, n° 4 (Apr.).
- Offeroi (1978), D.: „Le miroir“, in: *Cinématograph*, n° 35 (Febr. 1978).
- Panshina (1978), T.: „Quinze ans de cinéma soviétique“, in: *Cinéma*, n° 240 (Dez. 1978).
- Paret (1978), R.: „Solaris“, in: *Cinéma qué*, n° 8 (September / Oktober 1978).
- Poppelaars (1978), G.: „Der Spiegel“, in: *Skrien*, Nr. 72 (Febr. 1978).
- Rondolino (1978), G.: „Il cinema del disgelo“, in: Ferrero (1978), Adelio (ed.): *Storia del cinema, Storia del cinema: autori e tendenze negli anni cinquanta e sessanta*. – Venezia, Marsilio, 1978, S. 161.
- Sjogren (1978), O.: „Fallet Tarkovskij“, in: *Chaplin*, 1978, Nr. 5.
- Wierzewski, W.: „Między legendą a ludzka prawdą. Młodzi i najmłodszy twórcy radzieccy wobec tradycji“, in: *Kino*, 1978, Nr. 6.

1979

- Almasi (1979), M.: „Az onvizsgálat staciói“, in: *Filmkultúra*, 1970, Nr. 2 (März–Apr.).
- Aristarco (1979), G.: „Andrej Rublëv“, in: Ders. (ed.): *Guida al film*, Milano, Fabbri Editori, 1979.
- Autera (1979), L.: „Tarkovskij il ribelle girerà in Italia“, in: *Il Corriere della Sera*, 2. Apr. 1979.
- de Benedictis (1979), M.: „Zerkalo“, in: *Bianco e Nero*, 1979, Nr. 4 (Juli–Aug.).
- Benito (1979), C.: „Solaris“, in: *Cinema 2002*, Nr. 48 (Febr. 1979).
- Contenti (1979), F.: „L’invisibilità del padre“, in: *Filmcritica*, Nr. 294 (Apr. 1979).
- Ellero (1979), R.: „Lo specchio poesia di una vita“, in: *Sipario*, Nr. 397–398 (Juni–Juli 1979).
- Gambetti (1979a), G.: „Lo specchio“, in: *Revista del Cinematografo*, 1979, Nr. 5 (Mai).
- Gambetti (1979b), G.: „Cosa c’è dietro lo specchio di Tarkovskij?“, in: *Revista del Cinematografo*, 1979, Nr. 5 (Mai).

- Grazzini (1979), G.: „Lo specchio“, in: *Il Corriere della Sera*, 8. Apr. 1979.
- Guerra (1979a), Tonino: „Stalker, le contrabandier du bonheur“, in: *Télérama*, Nr. 1535 (13. Juni 1979) [s. *Interviews*].
- Guerra (1979b), Tonino: „Tarkovskij allo specchio“, in: *Panorama*, Nr. 676 (3. Apr. 1979).
- Holloway (1979), D.: „Stalker“, in: *Variety*, Nr. 7 (19. Sept. 1979).
- Maurelli (1979), G.: „La specularità dello spazio“, in: *Filmcritica*, Nr. 294 (Apr. 1979).
- Medina de la Serna (1979), R.: „El Espejo“, in: *Cine*, 1979, Nr. 16.
- Miccichè (1979a), L.: „Elegia autobiografica“, in: *Avanti!*, 15. Apr. 1979.
- Miccichè (1979b), L.: „Lo specchio“, in: *Cinemasessanta*, Nr. 126 (März–Apr. 1979).
- Orto (1979), N.: „Lo specchio“, in: *Cinema Nuovo*, Nr. 260 (1979).
- Portal (1979), M.: „Cannes '79“, in: *Jeune Cinéma*, Nr. 122 (Okt. 1979).

1980

- Abrahamson (1980), K. A.: „Spegeln“, in: *Chaplin*, 1980, Nr. 6.
- Adair (1980), G.: „Zerkalo“, in: *Monthly Film Bulletin*, Nr. 554 (1980).
- van Bergeijk (1980), H. / van der Donk, J. / Verbong, B.: „Stalker“, in: *Skrien*, Nr. 97 (Mai–Juni 1980), S. 18–23.
- Bernard (1980), Jan: „Andrej Tarkovskij posledního období“, in: *Film a Doba* 26 (1980), Nr. 2 (Febr.), S. 107–019 [zu ZERKALO und STALKER].
- Capo (1980a), L.: „Intervista a Tarkovskij“, *Achab*, 1980, Nr. 4.
- Capo (1980b), L.: „Intervista a Tarkovskij“, *Scena*, 1980, Febr.
- Capo (1980c), L.: „Intervista a Tarkovskij“, *Scheda informativa XVI Mostra Internazionale Nuovo Cinema di Pesaro*, giugno 1980.
- Ciment (1980), M.: „Stalker“, in: *Positif*, n° 232–233 (Juli–Aug. 1980).
- Ciment (1980), M.: „Tarkovski nous parle de son pays“, in: *Positif*, n° 232–233 (Juli–Aug. 1980).
- Daney (1980), S.: „Tarkovskij, le Stalker et la foi“, in: *Cahiers du cinema*, n° 315 (1980).
- Frezzato (1980), A.: „Lo specchio“, in: *Cineforum*, Nr. 193 (Apr. 1980).
- Grazzini (1980), G.: „Stalker“, in: *Il Corriere della Sera*, 14. Mai 1980.
- Kezich (1980), T.: „La Camera dei Desideri in Piazza della Poesia“, in: *La Repubblica*, 14. Mai 1980.
- N. N. (1980a): „Movies for the Masses. Film Makers must edify as well as entertain“, in: *Time*, 23. Juni 1980 [über Tarkovskij, Paradžanov und Gubenko].
- N. N. (1980b): „O espelho“, in: *Celuloide*, Nr. 303–305 (Nov. 1980).
- N. N. (1980c): „Per una critica simbolica del testo. L'esempio del film ‚Zerkalo‘ (Lo specchio) di Andrej Tarkovskij“, in: *Comunicazioni Sociali*, 1980, Nr. 4.
- N. N. (1980d): „Stalker“, in: *Skrien*, Nr. 97 (Mai–Juni 1980).

- N. N. (1980e): *Le cinéma russe et soviétique*. – Paris: Centre George Pompidou.
- N. N. (1980f): *Film URSS '70*. – Venezia: Marsilio.
- Nelissen (1980), Ivo: „Stalker“, in: *Film en Televisie*, Nr. 283 (Dez. 1980), S. 12–13.
- Oseka (1980), A.: „Traktat o artyście“, in: *Kino*, 1980, Nr. 7 (Juli).
- Pisarra (1980a), P.: „Tarkovskij-Kristov: dal realismo socialista alla ‚Teologia della visione‘“, in: *Rivista del Cinematografo*, 1980, Nr. 5 (Mai).
- Pisarra (1980b), P.: „Stalker“, in: *Rivista del Cinematografo*, 1980, Nr. 5 (Mai).
- Plazewski (1980), Jerzy: „Nie weszli do przybytku“, in: *Kino [Warschau]*, 15 (1980), Nr. 2 (Febr.), S. 40–41 [zu STALKER].
- Poppelaars (1980), G.: „De ethiek van Andrej Tarkovskij en de onderrukking van de kunstfilm in rusland“, in: *Skoop*, 1980, Nr. 3 (Apr.–Mai).
- Prédal (1980), René: „Stalker“, in: *Jeune Cinéma*, Nr. 128 (Juli–Aug. 1980), S. 19–20.
- Schepelern (1980), P.: „Spejlet“, in: *Kosmorama*, Nr. 149 (Okt. 1980).
- Schmitz (1980), J.: „Stalker“, in: *Skrien*, Nr. 98 (Juli/Aug. 1980), S. 29.
- Segers (1980), J.: „Zerkalo“, in: *Film en Televisie*, Nr. 272 (Jan. 1980).
- Strick (1980), P.: „The Mirror“, in: *Sight & Sound*, 1980, Nr. 2.
- Szilágyi (1980), A.: „Az ész szaltó mortáléja“, in: *Filmkultura*, 16 (1980), Nr. 6 (Nov.–Dez.), S. 50–56 [zu STALKER].
- Zalevski (1980), M.: „Zwierciadło“, in: *Kino*, 1980, Nr. 11 (Nov.).

1981

- Adair (1981), G.: „Notes from the underground“, in: *Sight and Sound* 50 (1980/1981), No. 1 (Winter), S. 63–64 [zu STALKER].
- Alemanno (1981), R.: „Stalker“, in: *Cinema Nuovo*, Nr. 272 (Aug. 1981).
- Amengual (1981), B.: „Tarkovskij le rebelle: non-conformisme ou restauration?“, in: *Positif*, n° 247 (Okt. 1981). Ital.: „Tarkovskij ribelle o restauratore? (I)+(II)“, in: *Cinema Nuovo*, Nr. 273 und 274, (Okt. und Dez. 1981).
- Anning (1981), N./Auty, C.: „The Confessions of Andrei Tarkovski“, in: *Time Out*, 1981, Nr. 6 (12. März).
- Arecco (1981), Sergio: „Epitomi del visibile.“ in: *Filmcritica* Nr. 313 (März–Apr. 1981), S. 141–148.
- Argentieri (1981), M.: „Stalker“, in: *Rinascita*, 6. März 1981.
- Biraghi (1981), G.: „Stalker“, in: *Il Messaggero*, 12. Febr. 1981.
- Buttafava (1981), G.: „La macchina del cinema sovietico“, in: *Patalogo* 3. *Annuario dello spettacolo*. – Milano: Ubulibri.
- Caprara (1981), V.: „Stalker“, in: *Il Mattino*, 14. März 1981.
- Carrère (1981), E.: „Troisième plogée dans l’océan, troisième retour à la maison“, in: *Positif*, n° 247 (1981).
- Christie (1981a), I.: „Against Interpretation“, in: *Framework*, Nr. 14 (spring 1981).
- Christie (1981b), I. / Le Fanu, M.: „Tarkovski à Londres“, *Positif*, n° 249 (Dez. 1981).

- Combs (1981), R.: „Stalker“, in: *Monthly Film Bulletin*, Nr. 564 (Jan. 1981), S. 10–11.
- Dempsey (1981), M.: „Lost Harmony – Tarkovsky’s ‚The Mirror‘ and ‚The Stalker‘“, in: *Film Quarterly* (Berkeley), Fall 1981.
- Dubroux (1981), D.: „Les limbes du temple“, in: *Cahiers du Cinéma*, n° 330 (Dez. 1981).
- Fonvieille (1981), F.: „Stalker“, in: *Fiche OCFC*, Nr. 683 (15. Dez. 1981).
- Frezzato (1981), A.: „Stalker“, in: *Cineforum*, Nr. 203 (Apr. 1981).
- Goldschmidt (1981), D.: „Stalker“, in: *Cinématographe*, Nr. 72 (Nov. 1981), S. 60–61.
- Hibbin (1981), Nina: „Resor I människan“, in: *Chaplin*, Jg. 23 (1981), Heft 6, S. 256–261 [Vergleicht Stanley Kubrick’s 2001 und THE SHINING mit Tarkovskij’s SOLJARIS and STALKER].
- Hickey (1981), T.: „Sorting out the Messages“, in: *Film Directions*, 1981, Nr. 15.
- Jarto (1981), G.: „Speil – en film med stort utbytte for et lite publikum“, in: *Film & Kino*, 1981, Nr. 7.
- Kezich (1981), T.: „Quella zona è vietata: c’è il rischio di incontrare il dubbio“, in: *La Repubblica*, 31. Jan. 1981.
- Kornum Larsen (1981), J.: „Vandringsmanden“, in: *Kosmorama*, Nr. 155/156 (Dez. 1981), S. 215–216 [zu STALKER].
- Korsic (1981), Igor: „Kritiken av förnunftet“, in: *Chaplin*, Jg. 23 (1981), Heft 3, S. 100–102.
- Mačeret (1981), A.: O poëtike kinoiskusstva. – Moskva, 1981, S. 187–191 [zu IVANOVO DETSTVO].
- Malmberg (1981a), Carl-Johan: „Bortom alla förklaringer“, in: *Chaplin*, Jg. 23 (1981), Heft 3, S. 171–172 [zu STALKER].
- Malmberg (1981b), Carl-Johan: „Tarkovskijs antiutopi“, in: *Chaplin*, Jg. 23 (1981), Heft 3, S. 110–114 [zu STALKER].
- de Marinis (1981), G.: „Tarkovskij: l’importante è partecipare“, in: *Cinema & Cinema*, Nr. 29 (Okt.–Dez. 1981).
- Martin (1981), Marcel: „Itineraire d’un demiurge: Andrei Tarkovsky“, in: *La Revue du Cinéma* Nr. 366 (Nov. 1981), S. 77–88.
- Matusevich (1981), Vladimir B.: „Tarkovsky’s Apocalypse“, in: *Sight & Sound*, 1981, Heft 1 (winter), S. 8–9, 63–64 [zu STALKER].
- Maurelli (1981), G.: „Racconto ed enunciazione: uno sguardo femminile sul mondo“, in: *Filmcritica*, Nr. 314 (Mai 1981).
- Miccichè (1981a), L.: „Stalker“, in: *Avanti!*, 18. Febr. 1981.
- Miccichè (1981b), L.: „Stalker“, in: *Cinemasessanta*, Nr. 138 (März–Apr. 1981).
- Morandini (1981), M.: „Stalker“, in: *Il Giorno*, 31. Jan. 1981.
- N. N. (1981): „Solaris“, in: *Cinema Novo*, Nr. 15–16 (Jan.–Febr. 1981).
- Navailh (1981), Françoise: „Stalker: Le dernier chaînon d’une oeuvre complexe et pourtant une“, in: *Cinéma* [Paris], n° 276 (Dez. 1981), S. 67–69.

- Ratschewa (1981), Maria: „Die messianische Kraft der Bilder. Über Andrej Tarkowski“, in: *medium*, 1981, Nr. 10, S. 39–41.
- Reggiani (1981), S.: „Stalker“, in: *La Stampa*, 05. März 1981.
- Rondi (1981), G. L.: „Stalker“, in: *Il Tempo*, 12. Febr. 1981.
- Strick (1981), Philip: „Tarkovsky’s Translations“, in: *Sight & Sound* (London), 1981, Summer.
- Strick (1981b), P.: „Katok i skripka“, in: *Monthly Film Bulletin*, Nr. 569 (Juni 1981).
- Surkova (1981), O.: „Filmovém o brazu“, in: *Panorama*, 1981, Nr. 3 (summer).
- Svetov (1981), P.: „Ložka degtja v bočke meda“, in: *Iskusstvo kino*, 1981, Nr. 7 (Juli).
- Turovskaja (= Turovskaja, 1981a), Maja J./Allardt-Nostitz, Felicitas: Andrej Tarkovskij. Film als Poesie – Poesie als Film. – Bonn: Keil.
- Turovskaja (1981b), Maja: „Seelenlandschaft nach der Beichte“, in: *Film und Fernsehen* 9 (1981), Nr. 5 (Mai), S. 23–27 [zu STALKER].
- Varden (1981), J.: „notater om Stalker“, in: *Filmvisa*, 1981, Nr. 3–4.
- Ward (1981), M.: „The Idea That Torments and Exhausts“, in: *Stills* (London), 1981, Spring.
- Wickbom (1981), Kaj: „Stalker“, in: *Filmrutan*, Jg. 24 (1981), Nr. 2, S. 36.
- Wiggen (1981a), C.: „Stalker. En film full av feller“, in: *Filmvisa*, 1981, Nr. 3–4.
- Wiggen (1981b), C.: „Speil. Pa spor av det tapte individ“, in: *Filmvisa*, 1981, Nr. 3–4.

1982

- Adair (1982), G.: „Zerkalo (The Mirror)“, in: *Monthly Film Bulletin*, Nr. 554 (März 1980).
- Bernaers (1982), Hugo: „Een semiotische kluiif: Stalker, het anti-teken?“, in: *Restant*, Jg. 10 (1982), Heft 3, S. 51–61.
- de Bleeckere (1982), Sylvain: „Onderweg naar de zone“, in: *Mediafilm*, Nr. 140 (1982).
- Biro (1982), Yvette: „Andrej Roublev“, in: *Dies.: Mythologie profane. Cinéma et pensée sauvage.* – Paris: L’Herminier.
- de Bongnie (1982), J.: „Andrej Tarkovskij en images“, in: *Amis du film*, Nr. 309 (Febr. 1982).
- Borelli (1982), S.: *Il cinema dei desideri.* – Modena: Ufficio Cinema del Comune di Modena.
- Chion (1982), M.: „Le dernier mot du muet“, in: *Cahiers du Cinéma*, n° 331 (1982).
- Crespi (1982), A.: „Nostalghia“, in: *L’Unità*, 8. Okt. 1982.
- D’Agostini (1982), P.: „Storia di un viaggio in Italia“, in: *La Repubblica*, 12. Juni 1982.
- Dominicus (1982), M.: „Vijfentwintig scenes van ‚Solaris‘“, in: *Skrien*, Nr. 182 (Febr.–März 1982).

- Freunde (1982): Freunde der Deutschen Kinemathek (Hrsg.): Materialien zu den Filmen von Andrej Tarkowskij, 1. Aufl., Berlin: Arsenal 1982 (51988).
- Grassi (1982), G.: „Tarkowskij svela la sua Nostalghia“, in: *Il Corriere della Sera*, 4. Juni 1982.
- Guglielmino (1982), Gian Maria: „Andrej Rublëv“, in: Ders.: *Cinema si.* – Roma: Bulzoni, 1982.
- Hagen (1982), O.: „Herfra vender man ikke tilbake igjen“, in: *Film & Kino*, 1982 Nr. 7.
- Kearney (1982), Richard: „Revisualizing times past“, in: *Studies* Nr. 281 (1982), S. 85–93.
- Martin (1982), M.: „Itinéraire d'un demiurge – II“, in: *La Revue du Cinéma*, Nr. 368 (Jan. 1982).
- Portal (1982), M.: „Tarkovski et la science-fiction“, in: *Jeune Cinéma*, Nr. 141 (1982), S. 17–19.
- Schlesinger (1982), Martin: *Mensch, Raum und filmische Einstellung im Film „Stalker“*. Versuch zur Analyse des Individualstils bei Andrej Tarkowski. – Potsdam-Babelsberg: HFF, FR Kamera, Diplomarbeit.
- Thomsen (1982), C. B.: „Tarkovskijs indre reise“, in: *Film & Kino*, 1982, Nr. 7.
- Todorov (1982), C.: „Nevidimite krile na kinoto“, in: *Kinoizkustvo*, 1982, Nr. 7.
- Zak (1982), M.: „Režissura kak iskusstvo“, in: *Iskusstvo kino*, 1982, Nr. 9 (Sept.), S. 81–97.

1983

- Amengual (1983), Barthélemy: „Andreï Tarkovsky après sept films“, in: Estève (1983), Michel (ed.): *Andreï Tarkovsky*. – Paris: Lettres Modernes 1983, S. 157–178.
- Aprà (1983), Adriano (ed.): *Ladri di cinema* (Wenders, Tarkowskij, Ioseliani, ...). – Milano: Ubulibri.
- Aspesi (1983), N.: „Quell'emozione leggera che per noi russi è una malattia mortale“, in: *La Repubblica*, 17. Mai 1983.
- Bachmann (1983), G.: „Quadro: en rapport fran inspelningen av Tarkovskijs Nostalghia“, *Chaplin*, 1983, Nr. 4 [s. *Interviews*].
- Bassan (1983), R.: „Les paradoxes dialectiques d'Andrej Tarkovskij“, in: *La Revue du Cinéma*, n° 387 (Okt. 1983).
- Bertetto (1983), P.: „Bresson e gli altri“, in: *Alfabeta*, Nr. 50–51 (Juli–Aug. 1983).
- Biarese (1983), C.: „Entretien avec Andrej Tarkovski“, dossier per la stampa su *Nostalghia*. – Festival di Cannes, 23. März 1983 [s. auch *Interviews*].
- de Bleckere (1983), Sylvain: „Onderweg naar de zone (II)“, in: *Mediafilm*, Nr. 141 (1983) [zu *STALKER*].
- Bonacina (1983), R./Neri, E.: „Intervista ad Andrej Tarkovskij“, *Il Sabato*, 10. Sept. 1983 [s. auch *Interviews*].

- Bonneville (1983), L.: „Nostalghia“, in: Séquences, n° 113 (Juli 1983).
- Brakhage (1983), S.: „Telluride Gold: Brakhage meets Tarkovsky“, in: Rolling Stock, 1983, Nr. 6.
- Buttafava (1983a), G.: „Nostalghia, Nostalghia ...“, in: Bianco e Nero, Jg. 44 (1983), Nr. 3.
- Buttafava (1983b), G.: „Nostalghia, Nostalghia ...“, in: Bianco e Nero, Jg. 44 (1983), N4. 4 (Okt.–Dez.), S. 95–101.
- Cantelli (1983), A.: „Nostalghia“, in: Il Giornale, 13. Juni 1983.
- Caprara (1983), V.: „Nostalghia“, in: Il Mattino, 18. Mai 1983.
- Caprioglio (1983a), N.: „Tarkovskij e Dovženko: La poesia del cinema“, in: Rassegna sovietica, 1983, Nr. 4 (Juli–Aug.).
- Caprioglio (1983b), N.: „Andrej Tarkovskij e la critica sovietica“, in: Rassegna sovietica, 1983, Nr. 6 (Nov.–Dez.).
- Chion (1983), M.: „Entretien à propos de Nostalghia“, in: Libération, 18. Mai 1983.
- Deleuze (1983), Gilles: L'image-mouvement. Cinéma 1. – Paris: Les éditions de Minuit. 298 S. (Coll. „Critique“). Dt.: Das Bewegungs-Bild. Kino I. – Frankfurt: Suhrkamp, 1989.
- Djomin (1983), Viktor: „Andrej Tarkowski“, in: Sowjet Film, 1983, Nr. 3 (März), S. 18–19 u. S. 26 [Frz.: Diomine, V. „Andrej Tarkovskij“, in: Le film soviétique 1983, Nr. 3. Engl.: Dyomin V.: „Andrej Tarkovskij“, in: Soviet Film, 1983, Nr. 3 (March)].
- Donda (1983), Ellis: „La cosa stessa“, in: Idem: Metafore di una visione. Ontologos-eidos. – Roma: Edizioni Kappa, 1983.
- Estève (1983), Michel (ed.): Andreï Tarkovsky, avec des textes de Barthélemy Amengual [et al.]. – Paris: Lettres Modernes. (= Études Cinématographiques 46. Nr. 135–138.) Darin: „Le temps du souvenir: Note sur ‚Le Miroir‘“, S. 63–74.
- Farago (1983), France: „La réalité plénière du spirituel: Andreï Roublev“, in: Estève (1983), Michel (ed.): Andreï Tarkovsky. – Paris: Lettres Modernes 1983, S. 25–50.
- Frejlich (1983), S.: „Ëtjudy o stile“, in: Iskusstvo kino, 1983, Nr. 3 (März).
- Fuksiewicz (1983), J.: „Los artist na obczyznie“, in: Kino, 1983, Nr. 8 (Nov.).
- Gelencsér (1983), G.: „Más-világ“, in: Filmkultura, Jg. 26 (1990), Nr. 4, S. 13–19 [zu NOSTALGHIA].
- Gerstenkorn (1983), Jacques/Strudel, Sylvie: „La quête et la foi ou le dernier souffle de l'esprit“, in: Estève (1983), Michel (ed.): Andreï Tarkovsky, avec des textes de Barthélemy Amengual [et al.]. – Paris: Lettres Modernes 1983, S. 75–104 [zu STALKER].
- Ghezzi (1983), E.: „Nostalghia“, in: il Manifesto, 18. Mai 1983.
- Guibert (1983), H.: „Le noir couleurs de la nostalgie“, in: Le Monde, 12. Mai 1983.
- Hoberman (1983), J.: „Between two worlds“, in: American Film, Nr. 2 (Nov. 1983).
- Kell (1983): „Nostalghia (Nostalgia)“, in: Variety, 1983, Nr. 3 (18. Mai), S. 16.

- Kezich (1983), T.: „Malati di nostalgia abbattete le frontiere“, in: *La Repubblica*, 18. Mai 1983.
- Koehler (1983), Ludmila: „Andrei Tarkovsky: A Russian film-maker with a difference: Proceedings of 1st Annual Film Conference of Kent State University“, in: Radcliff-Umstead (1983) Douglas (ed.): *Holding the vision: Essays on Film*. Introduction by Jerry Bloedow. – Kent: International Film Society, Kent State University 1983, S. 108–114.
- Lefort (1983), G.: „Nostalghia“, in: *Libération*, 18. Mai 1983.
- MacKinnon (1983), Angus: „Tarkovsky: The East Sees Red“, in: *Time out* [London], Nr. 17–23 (Nov. 1983).
- Martin (1983a), Marcel: „Andreï Tarkovsky ou La recherche de l'absolu“ und „Genèse d'un écriture: L'Enfance d'Ivan“ in: Estève (1983), Michel (ed.): *Andreï Tarkovsky*. – Paris: Lettres Modernes 1983, S. 147–156 und 15–24.
- Martin (1983), M.: „Andrej Tarkovskij“ in: Cowie (1983), Peter (ed.): *International Film Guide*, San Bernadino: Baseline Books, 1983.
- Martin (1983b), M.: „Nostalghia. Voyage en Œuvre“, in: *La Revue du Cinéma*, Nr. 387 (Okt. 1983).
- Martin (1983c), M./Bassan, R.: „Nostalghia“, in: *La Revue du Cinéma*, Nr. 387 (Okt. 1983).
- Miccichè (1983a), L.: „Nostalghia“, in: *Cinemasessanta*, 1983, Nr. 5 (Sept.–Okt.).
- Miccichè (1983b), L.: „Nostalghia“, in: *Avanti!*, 18. Mai 1983.
- Mitchell (1983), Tony: „Tarkovsky in Italy“, in: *Sight & Sound*, 52.1, winter 1982/83, S. 54–56 [s. auch *Interviews*].
- Morandini (1983), M.: „Nostalghia“, *Il Giorno*, 10. Juni 1983.
- Moravia (1983), A.: „Nostalghia“, in: *L'Espresso*, 26. Juni 1983.
- Murat (1983), P.: „Stalker: le passeur de la Zone“, in: *Télérama*, Nr. 1662 (18. Nov. 1983).
- N. N. (1983a): „Overlooked Films“, in: *Christian Science Monitor*, 28. Juli 1983. [zu ZERKALO].
- N. N. (1983b): „Nostalghia“, in: *Variety*, 1983, Nr. 3 (18. Mai).
- N. N. (1983c): „Andrej Tarkovskij“, in: *Études Cinématographiques*, Nr. 135–138 (Nov. 1983).
- Niogret (1983), H.: „Poésie du cinéma“, *Positif*, n° 269–270 (Juli–Aug. 1983).
- Pangon (1983), Gérard: „Un film du doute sous le signe de la trinité“, in: Estève (1983), Michel (ed.): *Andreï Tarkovsky*. – Paris: Lettres Modernes 1983, S. 105–112.
- Peling (1983), Mireille: „Nostalghia“, in: *Jeune Cinéma*, Nr. 152 (Juli 1983), S. 13–16.
- Perez (1983), M.: „Un paysage mental au bord du sommeil, le sommeil de l'âme“, in: *Le Matin*, 18. Mai 1983.
- Porro (1983), M.: „Tarkovskij: con Bondarciuk non mi batterò in duello“, in: *Il Corriere della Sera*, 16. Mai 1983.
- Pugliese (1983), R.: „Nostalghia“, in: *Segnocinema*, 1983, Nr. 9 (Sept.).

- Ramasse (1983), François: „Nostalgia: ‚Souviens-toi de Sisyphe‘“, in: Estève (1983), Michel (ed.): Andreï Tarkovsky. – Paris: Lettres Modernes 1983, S. 113–146.
- Ratschewa (1983), Maria: „The messianic power of pictures: The films of Andrei Tarkovsky“, in: Cineaste (New York), Jg. 13 (1983), Nr. 1, S. 27–29.
- Rondi (1983), G. L.: „Nostalgia“, in: Il Tempo, 02. Juni 1983.
- Rood (1983), Jurrien: „Allen, Fassbinder, Tarkovski: De subjektieve vorm: De vorm van het nieuwe filmen 6“, in: Skoop, Jg. 19 (1983), Nr. 4 (Juli), S. 29–32.
- Rossi (1983), U.: „Quattro film all’occhiello: La firma del maestro“, in: Segnocinema, 1983, Nr. 9 (Sept.), S. 71–72 [zu Tarkovskij’s NOSTALGHIA und Bergmans FANNY OCH ALEXANDER].
- Sartre (1983), Jean-Paul: „Discussion sur la critique à propos de L’Enfance d’Ivan“, in: Estève (1983), Michel (ed.): Andreï Tarkovsky. – Paris: Lettres Modernes 1983, S. 5–14.
- Scarrone (1983), C.: „Nostalgia“, in: Cineforum, Nr. 226 (Juli-Aug. 1983), S. 69–72.
- Schmidt (1983), Eva M. J.: „Nostalgia/Melancholia“, in: Jahrbuch Film 83/84 (München 1983).
- Strick (1983), P.: „Nostalgia“, in: Monthly Film Bulletin, Nr. 599 (Dez. 1983), S. 336–337.
- Tagliabue (1983), C.: „Nostalgia“, in: L’Osservatore Romano, 08. Juni 1983.
- Tigoulet (1983), Marie-Claude: „La solitude du cosmonaute: Solaris“ in: Estève (1983), Michel (ed.): Andreï Tarkovsky. – Paris: Lettres Modernes 1983, S. 51–62.
- Zapiola (1983), G.: „Quizas una obra, compleja, rica“, in: Cinemateca Revista, Nr. 39 (Nov. 1983).

1984

- Amengual (1984), B.: „Un film et une revue sur Andrej Tarkovskij“, in: Positif, n° 284 (Okt. 1984).
- Bachmann (1984), G.: „Att resa i sitt inre. Samtal med Tarkovskij“, in: Chaplin, 1984, Nr. 4 [s. auch *Interviews*].
- Biarese (1984), C./ Karakasis, P.: „Im Augenblick will ich kein Kind mehr sein“. Pressekonferenz zum Film ‚Nostalgia‘ mit Andrej Tarkovskij, in: Filmfaust, Nr. 38 (März–Apr. 1984), S. 2–8.
- Bini (1984), Luigi: „Andrei Tarkovski: Il cinema della coscienza“, in: Letture 39, Nr. 411 (1984), S. 789–818.
- de Bleckere (1984a), Sylvain: „Tarkovskij onderweg naar de zone: Stalker“, in: Mediafilm, Nr. 148 (Summer 1984), S. 2–16.
- de Bleckere (1984b), Sylvain: „Tarkovskij onderweg naar de zone: Stalker (II)“, in: Mediafilm Nr. 149/150 (Fall 1984), S. 25–35.

- de Bleeckere (1984c), Sylvain: De horizon van de tragische mens. Cultuurfilosofisch gesprek met het film-oeuvre van Andrej Tarkovskij. – Antwerpen: Nederlandsche Boekhandel, 1984.
- Brežná (1984), I.: „Entretien avec Andrej Tarkovskij“, Positif, n° 284 (Okt. 1984) [s. auch *Interviews*].
- Carrère (1984), E.: „État stationnaire: où s'arrêtera-t-il?“, in: Positif, n° 284 (Okt. 1984).
- Chion (1984), M.: „La maison où il pleut“, in: Cahiers du Cinéma, n° 358 (Apr. 1984).
- Copello (1984), R.: „Intervista ad Andrej Tarkovskij“, in: Il Sabato, 24. Nov. 1984 [s. auch *Interviews*].
- Eichenberger (1984), A.: „Hunger nach Spiritualität“, in: filmdienst, 1984, Nr. 15.
- Fedorowskij (1984a), Natan: „Der Regisseur der Zeit: Andrej Tarkowski“, in: FAZ-Magazin vom 27. Januar 1984. (Engl.: „Tarkovsky reflects“, in: World Press Review, Nr. 5 [27. Jan. 1984.]).
- Fedorowski (1984b), N.: „Nostalghia“, in: Filmfaust, Nr. 38 (März–April 1984).
- Gerven (1984), R. van: „Kijk, het regent!“, in: Skrien, Nr. 135 (April–Mai 1984).
- Gillet (1984), J.: „Boris Godunov“, in: Sight & Sound, 1984, Nr. (Winter '83–'84).
- Gradov (1984), K.: „Aantekeningen bij Nostalghia: waarom heb ik de pest aan de meest interessante Sovjet-regisseur?“, in: Skoop, 1984, Nr. 3 (Apr.).
- Grazzini (1984), G.: „Nostalghia“, in: Idem: Cinema 83. – Bari: Laterza, 1984.
- Iacovino (1984), V.: „Tutte le arti devono mirare a formare l'uomo organico del futuro. Intervista con Andrej Tarkovskij“, in: Avanti!, 8. Jan 1984 [s. auch *Interviews*].
- Kaap (1984), H. van der/Zuillhof, G.: „Nostalghia: water en vuur“, in: Skrien, Nr. 134 (Febr.–März 1984).
- Lannes-Lacrouz (1984), M.: „Andrej Tarkovskij, l'épiphanie du mystère“, in: Cinématographe, Nr. 102 (Juli 1984).
- Lee (1984), Rick: „Stalking the Wild Imagination. The Vision of Andrei Tarkovsky“, in: Filmcalendar, 6. Febr. 1984.
- Le Fanu (1984a), M.: „Tarkovskij: thèmes et obsessions venues de l'enfance“, in: Positif, n° 284 (Okt. 1984).
- Le Fanu (1984b), M.: „Tarkovskij à Covent Garden: Boris Godounov“, in: Positif, n° 284 (Okt. 1984).
- Maraldi (1984), A. (ed.): Il cinema secondo Tarkovskij. – Cesena: Centro Cinema Città di Cesena, 1984 (quaderno Nr. 4).
- McKinnon (1984), A.: „Red Tape. Interview with Andrei Tarkovsky“, in: Time Out, 9–15 (Aug. 1984) [s. auch *Interviews*].
- Mitchell (1984), T.: „Andrei Tarkovsky and Nostalghia“, in: Film Criticism (Meadville, Pennsylvania), 1984, Spring.
- N. N. (1984a): „Interview with Andrei Tarkovsky“, in: Sight & Sound, 1984, Nr. 1.
- N. N. (1984b): „Le cinéma de Tarkovskij“, in: Cinéma, n° 305 (Mai 1984).

- N. N. (1984c): „Nostal’gija di Andrej Tarkovskij“, in: *Russia Cristiana*, 1984, Nr. 5 (Sept.–Okt.).
- N. N. (1984d): „Nostalghia“, in: *Film & Filming*, Nr. 352 (Jan. 1984).
- N. N. (1984f): „Andrei Tarkovsky – To Exit Russia For Base In The West“, in: *Variety (Weekly)*, 11. Juli 1984 [über seine Motive für das Exil und die Rolle Bondarčuks].
- N. N. (1984g): „Film Maker Tarkovsky to Seek Asylum in West“, in: *L. A. Times*, 11. Juli 1984.
- N. N. (1984h): „Film Maker will Defect from Russia“, in: *L. A. Herald-Examiner*, 11. Juli 1984.
- N. N. (1984i): „Russian Director calls Film Making International“, in: *New York Times*, 6. Jan. 1984. [u. a. über Telluride Film Festival in Colorado vom Sept. 1983, wo T. NOSTALGHIA vorgestellt hatte].
- N. N. (1984k): „Soviet Director relocating To West“, in: *Variety*, 11. Juli 1984.
- N. N. (1984l): „Soviet Film Director Is Seeking Asylum in West“, in: *L. A. Herald-Examiner*, 10. Juli 1984.
- N. N. (1984m): „o. T.“, in: *Village Voice*, 10. Jan. 1984 [Vergleich mit Stan Brakhage und Syberbergh].
- N. N. (1984n): *Tra potere e poesia*, Reggio Emilia: Comune di Reggio Emilia, 1984.
- Netzeband (1984), G.: „Ich liebe sehr Dowshenko“, in: *Filmwissenschaftliche Beiträge*, 1974.
- Nissen (1984), D.: „Nostalgia & laensglen efter opha evelsen af fremmedheden“, in: *Kosmorama*, Nr. 169–170 (Dez. 1984).
- Orłowska-Biel (1984), A.: „Stalker‘. Między naturą a kulturą“, in: *Kino*, 1984, Nr. 3 (März).
- Pullenine (1984), T.: „Nostalgia“, in: *Films and Filming*, Nr. 352 (Jan. 1984).
- Ranieri (1984), N.: „Il restauratore nostalgico ha trovato la ‚libertà‘“, in: *Cinema Nuovo* Nr. 289 (Juni 1984), S. 21–23 [zu NOSTALGHIA].
- Schmidt (1984), Eva M. J.: „Nostalgia/Melancholia“, in: *Jahrbuch Film*, 1984, Nr. 4.
- Schneider (1984), Irmela: „o. T.“ [Rez. zu: Allardt-Nostiz, Felicitas / Turowaskaja, Maja: Andrej Tarkowskij: Film als Poesie, Poesie als Film. – Bonn 1981], in: *Medienwissenschaft 1984*, Nr. 1, S. 77–79.
- Slowaiskaja (1984), I.: „Mir wird es nicht genügen in meinem Rußland“, in: *Russkaja mysl’* 19. Juli 1984.
- Surkova (1984), O.: „Een essay over ‚De spiegel‘ van Tarkovskij: ‚het heilige en dierbare‘“, in: *Skoop*, 1984, Nr. 3 (April).
- Sutkowska (1984), E.: „Det finns mycket viktigare saker än att vara lycklig“, in: *Chaplin*, 1984, Nr. 4.
- Thierard (1984), P. L.: „L’exile de Tarkovskij“, in: *Positif*, n° 284 (Okt. 1984).
- Torp Pedersen (1984), B.: „Att folja sitt samvete“, in: *Filmrutan*, 1984, Nr. 1.

- Vecchi (1984), P. (ed.): Tra potere e poesia. Personale di Andrej Tarkovskij – Reggio Emilia: Comune, 1984.
- Wortzelius (1984), H.: „Nostalghia“, in: Filmrutan, 1984, Nr. 4.
- Zak (1984), M.: „Spegel principen I Tarkovskijs verk. Analys av fem filmer“, in: Chaplin, 1984, Nr. 4.

1985

- Alcalá (1985), Manuel: „Andrej Tarkowsky: Maestro del cine religioso y metafísico“, in: Razon y Fe, Nr. 1037 (1985, Heft 211), S. 155–169.
- Alexandre (1985), G.: „Tarkovski dans les flammes d’une nuit d’été“, in: Téléma, Nr. 1864 (02. Okt. 1985).
- Bignardi (1985), I.: „Contro la fine nuclare c’è l’arma del silenzio“, in: La Repubblica, 4. Juni 1985.
- Deleuze (1985), Gilles: L’image-temps. Cinéma 2, – Paris: Les éditions de Minuit, 1985 (Coll. „Critique“). Dt.: Das Zeit-Bild. Kino II. – Frankfurt: Suhrkamp, 1990.
- Devisscher (1985), J.: „The tragedy of mankind“, in: Tijdschrift voor filosofie, 1985, Nr. 3.
- Eichenberger (1985), A.: „Am meisten beschäftigt mich die innere Welt des Menschen“, in: Zoom, 1985, Nr. 9.
- Elrick (1985), T.: „The Prince, the Kid, the Painter“, in: DGA, 1985, Nr. 2 (Apr.–Mai).
- Fofi (1985), G.: „Tarkovskij il poeta“, in: Idem: Dieci anni difficili. – Firenze: La Casa Usher. 1985.
- Fried (1985), Risto: „Filmer och deras budskap: Spielbergs ‚Hajen‘ och Tarkovskijs ‚Spegeln‘“, in: Chaplin, Nr. 199 (1985, Heft. 4), S. 202–207, 230.
- Goldschmidt (1985), T.: „Nostalghia“, in: Cinématographe, n° 112 (Juli 1985).
- Green (1985), P.: „The ‚Nostalghia‘ of the ‚Stalker‘“, in: Sight & Sound, Jg. 54 (1985), Nr. 1, S. 50–54.
- Gregor (1985), Ulrich: „o. T.“ [Rez. zu: Tarkovskij (1985), Andrej: Die versiegelte Zeit. Frankfurt a. M./Berlin], in: EPD Film, 2 (1985), Heft 5 (Mai), S. 12–13.
- Greiner (1985), Ulrich: „Kunst? Schööön! Der Filmregisseur Andrej Tarkovskij und sein Buch ‚Die versiegelte Zeit‘“, in: Die Zeit, 7. Juni 1985.
- Guerin (1985), W. K.: „Nostalghia“, in: Cinéma 85, Nr. 319–320 (Juli–Aug. 1985).
- Kaap (1985), H. van der / Zuilhof, G.: „Andrej Rublëv: draden tussen verleden en toekomst“, in: Skrien, Nr. 142 (Summer 1985).
- Le Fanu (1985), M.: „Andrej Tarkovsky: a Russian master of cinema“, in: Encounter, 1985, Nr. 4.
- Musatti (1985), C.: „Pioggia e acquitrino nella Nostalghia di Tarkovskij“, in: Cinema Nuovo, Nr. 293 (Febr. 1985), S. 5–6.

- Niezginela (1985a), J. P.: „Nostalghia – vagen ut?“, in: Chaplin Nr. 199 (1985, Heft 4) S. 226–227.
- Niezginela (1985b), J. P.: „Stalker – en politisk allegori“, Chaplin, 1985, Heft 3.
- Philippon (1985), Alain: „Lointain intérieur“, in: Cahiers du Cinéma, n° 374 (Juli–Aug. 1985), S. 56–57 [zu NOSTALGHIA].
- Robinson (1985), David: „Noble Obsessions With the Waters of Sacrifice“, in: The Times, 30. Mai 1985 [über Dreharbeiten an OFFRET].
- Schlegel (1985), H. J.: „Tarkowskij contra Eisenstein“, in: Zoom, 1985, Nr. 9.
- Zand, N.: „Une ville tchékhovienne en Suède“, in: Le Monde, 1. Juni 1985.

1986

- Alcalá (1986), Manuel: „Andrej Tarkovskij.“ in: La Civiltà cattolica, Nr. 3255, (1986, Heft 137), S. 234–245.
- Baecque (1986), Antoine de: „L'Homme de la terre“, in: Cahiers du Cinéma, n° 386 (Juli–Aug. 1986), S. 23–24.
- Baer (1986), Volker: „Visionen von menschlicher Einsamkeit. Zum Tode des russischen Filmregisseurs Andrej Tarkovskij“, in: Der Tagesspiegel, 30. Dez. 1986.
- Baglivo (1986), D.: „Brani da: Tarkovskij, un poeta nel cinema“, in: La Stampa, 30. Dez. 1986.
- Benayoun (1986), R.: „Un Finistère de la parole“, in: Positif, n° 304 (Juni 1986).
- Bergman (1986), I.: „Le plus grand“, in: Positif, n° 303 (1986).
- Beylie (1986), C.: „Le Sacrifice au Festival de Cannes 1986“, in: L'avant-scène du cinéma, Nr. 352 (1986).
- Bonitzer (1986), P.: „L'idée principale“, in: Cahiers du cinéma, n° 386 (Juli–Aug. 1986), S. 12–15.
- Borelli (1986), S.: „Tarkovskij. Le cifre della poesia“, in: Bianco e Nero, 1986, Nr. 4 (Okt.–Dez.).
- de Brantes (1986), C. H.: „Intervista ad Andrej Tarkovskij“, in: Il Sabato, 5. Juli 1986 [s. *Interviews*].
- Bruno (1986), E.: „Tra la terra e il cielo“, in: Filmcritica, Nr. 365–366 (Juni–Juli).
- Bundschuh (1986), Thomas: „Filmkunst und Spiritualität: Zu den Möglichkeiten der Filmkunst im Hinblick auf die spirituelle Dimension menschlicher Existenz am Beispiel von Andrej Tarkovskijs Film ‚Nostalghia‘“, in: Wort und Antwort Nr. 27 (1986, Heft 6), S. 184–188.
- Carrère (1986), E.: „Le miracle secret“, in: Positif, n° 304 (Juni 1986).
- Cazals (1986), Thierry: „Au-delà du regard“, in: Cahiers du Cinéma, n° 386 (Juli–Aug. 1986), S. 18–20.
- Chatoran (1986a), B.: „Le temps absolu“, in: Positif, n° 303 (Mai 1986).
- Chatoran (1986b), B./Lothwall, L.: „Andrej Tarkovskij“, in: Positif, n° 303 (Mai 1986).

- Chion (1986a), Michel: „Le langage et le monde“, in: Cahiers du Cinéma, n° 386 (Juli–Aug. 1986), S. 21–22.
- Chion (1986b), Michel: „Le sacrifice. Où était Alexandre quand ...“, in: Cahiers du Cinéma, n° 386 (Juli–Aug.), S. 15–16.
- Christensen (1986), Peter G.: „The role of the artist in Andrei Tarkovski's ‚Andrei Rublev‘ and Dmitri Merezhkovski's ‚The Romance of Leonardo da Vinci‘“, in: Soviet and East-European Drama, Theatre and Film, Jg. 6 (1986), Nr. 2, S. 10–24.
- delli Colli (1986), T.: „Noi, la ‚palma‘, Tarkovskij“, in: Bianco e Nero, 1986, Nr. 2 (Apr.–Juni).
- Copello (1986), R.: „Sacrificio“, in: Il Sabato, 24. Mai 1986.
- Daney (1986a), S.: „Tarkovskij, le Stalker et la foi“, in: Cahiers du Cinéma, n° 315 (Sept. 1980).
- Daney (1986b), S.: „Tarkovski, la mort dans l'âme“, in: Libération, 30. Dez. 1986.
- Dryansky (1986), G. Y.: „Tarkovsky's Seventh. The ‚Sacrifice‘ May be the Great Russian Director's Last Film“, in: Connesseur, April 1986, S. 101–104.
- Duplan (1986), A.: „L'apocalypse de Tarkovskij“, in: Hebdo, 03. Okt. 1986.
- Estève (1986a), Michel: „Une esthétique de l'incarnation: Le sacrifice“, in: Études Cinématographiques, Nr. 135/138 (1986), S. 179–187.
- Estève (1986b), M.: „Il sacrificio“, in: Ciemme, Nr. 70 (Nov.–Dez. 1986).
- Fedorowskij (1986), Natan: „Dreh einen Film, na etwa über einen guten Kolchosvorsitzenden ... ‚Andrej Tarkovskij im Gespräch über das Filmschaffen in der Sowjetunion‘“, in: medium, 1986, Nr. 2, S. 4 f.
- Fischer (1986), Jens Malte: „o. T.“ [Rez. zu: Tarkovskij (1985), Andrej: Die versiegelte Zeit. Frankfurt a. M./Berlin 1985], in: Medienwissenschaft, 1986, Nr. 4, S. 465–466.
- Folkart (1986), Burt: „Director Andrei Tarkovsky Dies at 54.“, in: L.A. Times, 30. Dez. 1986 [Würdigung].
- Goodman (1986), Walter: „Andrei Tarkovsky, Director Banned in Russia, Dies at 54“, in: New York Times, 30. Jan. 1986.
- Grazzini (1986a), G.: „Sacrificio“, in: Il Corriere della Sera, 13. Mai 1986.
- Grazzini (1986b), G.: „Il regista che esplorò i misteri dell'uomo“, in: Il Corriere della Sera, 30. Dez. 1986.
- Houston (1986), P.: „Cannes '86“, in: Sight & Sound, 1986, Nr. 3 (summer).
- Kezich (1986a), T.: „Sacrificio“, in: La Repubblica, 13. Mai 1986.
- Kezich (1986b), T.: „È morto Tarkovskij“, in: La Repubblica, 30. Dez. 1986.
- Koch (1986), Gerhard R.: „Der Mystiker der Kino-Bildwelten“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. Dez. 1986.
- Koskinen (1986), M.: „Offret-Sacrificatio: drömspel i gåtfullt gränsland“, in: Chaplin, 1986, Nr. 3.
- Kral (1986a), P.: „La maison en feu“, Positif, n° 304 (Juni 1986).

- Kral (1986b), P./Carrère, E./Benayoun, R.: „Andrej Tarkovskij“, in: *Positif*, n° 304 (Juni 1986).
- Le Fanu (1986), M.: „Ahead of Us?“, in: *Sight & Sound*, 1986, Nr. 4 (autumn).
- Lothwall (1986a), L.: „Vardagar med Andrej Tarkovskij“, in: *Filmrutan*, 1986, Nr. 1.
- Lothwall (1986b), L.: „Andrej Tarkovskij au jour le jour“, in: *Positif*, n° 303 (Mai 1986).
- Loupan (1986), V.: „Tarkovski parle“, in: *Figaro Magazine*, 25. Okt. 1986.
- Macia (1986), J.-C.: „Chrétien il etait, païen il restait“, in: *La Craix*, 31. Dez. 1986.
- Magny (1986), J.: „Le mystère des limites“, in: *Cahiers du Cinéma*, n° 385 (Juni).
- de Marchi (1986), B.: „Sacrificio“, in: *Avvenire*, 14. Mai 1986.
- Martineau (1986), Richard: „Nostalgia“, in: *Séquences*, n° 126 (Okt. 1986), S. 63–64.
- Miccichè (1986), L.: „L'anima russa e ‚scandinava‘ di Tarkovskij“, in: *Avanti!*, 13. Mai 1986.
- Monteleone (1986), M.: „Tarkovskij, nostalgia del bello“, in: *Litterae Communionis*, 1986, Nr. 6.
- N. N. (1986a): „Offret“, in: *Cahiers du Cinéma*, n° 385 (Juni 1986).
- N. N. (1986b): „Offret“, in: *Cinématographe*, n° 120 (Juni 1986).
- N. N. (1986c): „Offret“, in: *Filmrutan*, 1986, Nr. 3.
- N. N. (1986d): „Offret“, in: *Skoop*, 1986, Nr. 6–7 (Sept.–Okt.).
- N. N. (1986e): „Offret“, in: *Variety*, 14. Mai 1986.
- N. N. (1986f): „Andrej Tarkovskij“, in: *Variety (Daily und Weekly)*, 31. Dez. 1986.
- N. N. (1986g): „Soviet Director's Son Joins Him in West“, in: *The Times*, 20. Jan. 1986.
- N. N. (1986h): *The Films of Andrej Tarkovsky. Retrospective.* – Hanover: Hopkins Center of Dartmouth College.
- Nielsen (1986), N. A.: „Tidens synlighed“, in: *Kosmorama*, Nr. 177 (1986, Heft 32), S. 42–45.
- Nykvist (1986), S.: „En travaillant avec Tarkovskij“, in: *Positif*, n° 303 (Mai 1986).
- Pangon (1986), G.: „Cannes '86“, in: *Ciemme*, Nr. 67 (Juni 1986).
- Pellet (1986a), C.: „Rencontre sacrée de l'eau et du feu dans Nostalgia“, in: *Jeune Cinéma*, Nr. 173 (März–Apr. 1986), S. 42–43.
- Pellet (1986b), C.: „Le Sacrifice“, in: *Jeune Cinéma*, Nr. 175 (Juli 1986).
- Plazewski (1986), J.: „Na skrzyżowaniu nicości i nadziei“, in: *Kino*, 1986, Nr. 10 (Okt.).
- Reggiani (1986), S.: „Tarkovskij il veggente“, in: *La Stampa*, 30. Dez. 1986.
- Revault d'Allonnes (1986), F.: „Le Sacrifice“, in: *Cinéma 86*, Nr. 354 (1986).
- Rondi (1986a), G. L.: „Sacrificio“, in: *Il Tempo*, 13. Mai 1986.
- Rondi (1986b), G. L.: „La ricerca, la verità, la memoria“, in: *Il Tempo*, 30. Dez. 1986.
- Rosenberg (1986), K.: „A Russian Patrimony. Sculpting in Time“, in: *Sight & Sound*, Jg. 55 (1986), Heft 3 (summer).

- Schepelern (1986), P.: „Offeret“, in: Kosmorama, Nr. 176 (Sommer 1986).
- Sesti (1986), M.: „Lo sguardo alieno del cinema di Tarkovskij“, in: Cinecritica, Nr. 86 (Juli–Sept. 1986).
- Siclier (1986), J.: „L'itinéraire du silence“, in: Le Monde, 30. Dez. 1986.
- Signorelli (1986), A.: „Sacrificatio“, in: Cineforum, Nr. 255 (Juni–Juli 1986).
- Silvestri (1986), R.: „Sacrificio per salvare il mondo“, in: Il Manifesto, 30. Dez. 1986.
- Simons (1986), J.: „Words, words, words: het problem Tarkovskij“, in: Skrien, Nr. 149 (Sept.–Okt. 1986).
- Sjogelin (1986), S.: „En Klase Syrener“, in: Bonniers Litterara Magasin, 1986, Nr. 2.
- Socci (1986a), A.: „Intervista ad Andrej Tarkovskij“, in: Il Sabato, 4. Jan. 1986.
- Socci (1986b), A.: „Intervista ad Andrej Tarkovskij“, in: Il Sabato, 24. Mai 1986 [s. auch *Interviews*].
- Spiga (1986), V.: „Sacrificio“, in: Il Resto del Carlino, 13. Mai 1986.
- J. R. T. (1986): „The Sacrifice“, in: Films and Filming, Nr. 384 (Sept. 1986), S. 43.
- Taggi (1986), P.: „Ipotesi di luce nel teatro dell'aria. Le parole e le sequenze“, in: Segnocinema, Nr. 24 (Sept. 1986).
- Taylor (1986), J. R.: „The Sacrifice“, in: Films & Filming, Nr. 384 (Sept. 1986).
- Tessier (1986), M.: „Le Sacrifice“, in: La Revue du Cinéma, Nr. 417 (Juni 1986).
- Wuss (1986), Peter: Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. – Berlin: Henschel Verlag 1986 [Rez. v. Rothschild in: Medienwissenschaft, 1987].
- Zehm (1986), Günter: „Bilder, die wie Wirklichkeiten sind. Poet und Erneuerer des russischen Films: Zum Tode von Andrej Tarkowskij“, in: Die Welt, 30. Dez. 1986.

1987

- Alberti (1987), I.: „Andrej oltre la fine“, in: Notiziario Meeting, 1987, Nr. 1–2.
- Alexander (1987), J.: „Tarkovsky's last vision“, in: Cinema Papers, Nr. 63 (Mai 1987).
- Aristarco (1987), G.: „Le dubbie certezze sull'opera di Tarkovskij“, in: Cinema Nuovo, Nr. 308–309 (1987, Heft 4–5).
- Astoria (1987): „Wiederaufführung von Tarkowskis ‚Andrej Rubljow‘“, in: Neue Zürcher Zeitung, 22. Jan. 1987.
- Bernardi (1987), S.: „La visione del tempo“, in: Cinema & Cinema, Nr. 50 (Dez. 1987).
- Bieger (1987), Eckhard: „Was ist die religiöse Dimension in Tarkowskij's Filmen? Annäherungen an die Bildkompositionen Andrej Tarkowskij's“, in: Film-Korrespondenz, Nr. 10 (12. Mai 1987), S. 8–10.
- Bolzoni (1987), F.: „Sacrificio“, in: Avvenire, 17. Juni 1987.
- Borelli (1987a), S.: „Alle radici di Tarkovskij“, Zuppa d'anatra, Nr. 54 (Jan. 1987).

- Borelli (1987b), S.: „Per Andrej Tarkovskij. Convegno al C.S.C.“, in: Bianco e Nero, 1987, Nr. 1, (Jan.–März).
- Borelli (1987c), S.: „Il testamento di Tarkovskij“, in: L'Unità, 30. Mai 1987.
- Borin (1987), Fabrizio (ed.): Andrej Tarkovski. – Venezia: Comune, 1987. (= Circuito Cinema; 30)
- Bossone (1987), Vincent J.: „Andrei Tarkovsky: Poet of science fiction, 1932–1986“, in: Cinefantastique, Jg. 17 (1987), Heft 3–4 (Juni), S. 102, 125.
- Buache (1987), F.: „Andrej Tarkovskij e Le sacrifice“, in: Kovács (1987).
- Buttafava (1987a), G. (ed.): Aldilà del disgelo. Cinema sovietico degli anni Sessanta. – Milano: Ubulibri, 1987.
- Buttafava (1987b), G.: URSS: un cinema dai mille volti. – Roma, Curcio, 1987.
- Cantelli (1987), A.: „Sacrificio“, in: Il Giornale, 29. Mai 1987.
- Ceronetti (1987), G.: „Come dirlo col cinema“, in: La Stampa, 15. Okt. 1987.
- Chion (1987), M.: „L'homme qui vient de mourir“, in: Cahiers du Cinéma, n° 392 (1987), S. 36. [Vorwort zu dem Interview von Boleslaw Edelhajt mit Tarkovskij, s. auch *Interviews*].
- Christensen (1987), Peter G.: „Kierkegaardian motifs in Tarkovsky's ‚The Sacrifice‘“, in: Soviet and East-European Drama, Theatre and Film Jg. 7 (1987), Heft 2–3, S. 31–39.
- Christie (1987), Ian: „Raising the Shroud“, in: Monthly Film Bulletin (London), Febr. 1987.
- Clément (1987), O.: „Tarkovski, l'homme du seuil“, Œuvre Catholique, Nr. 2089 (16. Jan. 1987).
- Combs (1987), R.: „Icon maker“, in: Listener, Nr. 3005 (2. Apr. 1987).
- Crisanti (1987), A.: „Le décor de Nostalghia“, in: Positif, n° 315 (1987).
- Czaplinski (1987), L.: „Klucze do tworczości filmowej Andrieja Tarkowskiego“, in: Kino, 1987, Nr. 4 (Apr.).
- Dannowski (1987a), Hans Werner / Gass, Lars Henrik / Gansera, Rainer: „Mythos und Remythisierung. Film, Philosophie und Theologie im Gespräch über mythische Erfahrung“, in: epd-Film, 1987, H. 1 (Jan.), S. 21–26. und H. 4 (Apr.).
- Dannowski (1987b), Hans W.: „Revolution und Religion. Eisenstein und Tarkovskij“, in: epd-Film, 1987, Nr. 2 (Febr.), S. 2–4.
- Dannowski (1987), H. W.: „Mythos und Remythisierung“, EPD Film, 1987, Nr. 1.
- Diskalogrigorkis (1987), Grigoris: „Navigation in the Zone of the Hyperreal: Lukacs, Tarkovsky, Resistance“, in: The Spectator (U. S. C.), Winter 1987.
- Edelhajt (1987), B.: „Entretien avec Andrej Tarkovskij“, in: Cahiers du Cinéma, n° 392 (Febr. 1987) [s. auch *Interviews*].
- Eichenberger (1987a), A.: „Von verschütteten Quellen unserer Existenz“, in: Neue Zürcher Nachrichten, 9. Jan. 1987.
- Eichenberger (1987b), A.: „Gläubige Narren heute“, in: Christ in der Gegenwart, 25. Jan. 1987.

- Enckell (1987), Henrik: „Att vaga vattna sitt trad: Om Andrej Tarkovskijs film Offret-Sacrificatio“, in: *Ord och Bild*, 1987, Nr. 3, S. 57–63.
- Fazekas (1987), E.: „Elmeny es mitologia. In memoriam Andrej Tarkovskij“, in: *Filmkultúra*, 1987, Nr. 3 (März).
- Feeney (1987), F. X.: „The Genius in the Mirror“, in: *L. A. Weekly*, 30. Jan. 1987.
- Frezzato (1987), A.: „Protagonista di un'epoca“, in: *Cineforum*, Nr. 265 (Juni–Juli).
- Gambetti (1987), G.: „Sacrificio“, in: *Rocca*, 1. Aug. 1987.
- Garritano (1987), M.: „Tra cielo e terra“, in: *Cinemasessanta*, 1987, Nr. 1 (Jan.–Febr.).
- Gersternkorn (1987), G.: „A travers le miroir“, in: *Vertigo*, 1987, Nr. 1.
- Ghezzi (1987), E.: „Sacrificio della memoria con panorama nordico“, in: Giusti (1987), M. (ed.): *Il patalogo dieci. Annuario di spettacolo*. – Milano: Ubu-libri, 1987.
- Goegebeur (1987), E.: „Het geloof in de mens volgens Andrej Tarkovskij“, in: *Film & Televisie*, Nr. 356 (Jan. 1987).
- Gonzalez Abreu (1987), T.: „Andrej Tarkovskij: contribucion al amor“, in: *Cine Cubano*, Nr. 118 (1987).
- Grazzini (1987), G.: „L'ultimo, splendido messaggio di Tarkovskij“, in: *Il Corriere della Sera*, 30. Mai 1987.
- Green (1987a), Peter: „Andrei Tarkovsky (1932-1986)“, in: *Sight & Sound*, 1987, Nr. 2 (spring), S. 108–109.
- Green (1987b), Peter: „Apocalypse & Sacrifice“, in: *Sight & Sound*, 56 (1987), Heft 2 (spring), S. 111–118.
- Green (1987c), Peter/Green, Waltraud: „Schmales Oeuvre. Andrej Tarkovskij, 1932-1986“, in: *medium*, 1987, Heft Jan.–März, S. 57f.
- H. Z. (1987): „Andrej Tarkovskij“, in: *film-echo/ Filmwoche*, 1987, Nr.1/2 (9. Jan.), S. 9.
- Hoffmann (1987), Kay: „o. T.“ [Rez. zu: Tarkovskij (1987), Andrej: *Opfer: Filmbuch*. München 1987], in: *Medienwissenschaft*, 1987, Nr. 3, S. 355–356.
- Hopf (1987), F.: „Offret“, in: *EPD Film*, 1987, Nr. (Jan.).
- Houdkova (1987), T.: „Zemrel Andrej Tarkovskij“, in: *Film a Doba*, 1987, Nr. 4.
- Jacobson (1987), Wolfgang (Hg.): *Andrei Tarkovskij*. – München/Wien: Hanser 1987 (= Reihe Film 39).
- Jansen (1987), Peter W./Schütte, Wolfram (Hrsg.): *Andrej Tarkovskij*. – München/Wien: Hanser 1987.
- Jenny (1987), U.: „In der Fremde“, in: *Der Spiegel*, 1987, Nr. 2.
- Jeremias (1987), Brigitte: „Tarkovskijs Testament“ [Rez. zu: Tarkovskij (1987), A.: *Opfer: Filmbuch*. München 1987], in: *EPD Film*, 1987, Nr. 8 (Aug.), S. 15.
- Jünger (1987), Hans-Dieter: *Andrej Tarkovskijs Film ‚Nostalgia‘ als ‚optische Musik‘*. – Köln: Universität Köln, Institut für Theaterwissenschaft, Magisterarbeit.

- Jusov (1987), V.: „Slovo o druge“, in: Sovetskij ékran, 1987, Nr. 6, S. 14–15.
- Kaap (1987), H. van der/Zuilhof, G.: „Tarkovskij in memoriam“, in: Skrien, Nr. 152 (Jan.–Febr. 1987).
- Kennedy (1987), Harlan: „Tarkovsky. A Thought in Nine Parts. Life and times of soviet filmmaker Andrej Tarkovsky“, in: Film Comment (New York), 1987, Nr. 3 (Mai-Juni), S. 44–46.
- Kezich (1987a), T./D’Agostini, P./De Tommasi, A.: „Andrej Tarkovskij“, in: La Repubblica, 30. Dez. 1986.
- Kezich (1987b), T.: „Un incubo sul Baltico per l’ultimo Tarkovskij“, in: La Repubblica, 30. Mai 1987.
- Kilb (1987), A.: „Der Herrscher des Lichts“, in: Die Zeit, 1987, Nr. 1 (9. Jan.).
- Knorr (1987), W.: „Und wieder, wieder sind wir betroffen“, in: Weltwoche, 5. Dez. 1987.
- Kötz (1987), Michael: „Zu Andrej Tarkovskijs Opfer“, in: EPD Film, 1987, Nr. 2. (Febr.), S. 4–5.
- Kozincev (1987), G.: „Ja často dumaju o vas ...“, in: Iskusstvo kino, 1987, Nr. 6 (Juni).
- Kovács (1987), Bálint András/Szilágyi, Akos/Buache, Freddy: Les mondes d’Andrej Tarkovski. Suivie de „Andrej Tarkovski et le sacrifice“ par Freddy Buache. – Lausanne: Edition L’Age d’Homme 1987. (= Histoire et théorie du cinéma.)
- Kreimeier (1987), Klaus: „Kommentierte Filmografie“, in: Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram: Andrej Tarkovskij. – München/Wien, S. 81–180.
- Kreimeier (1987), Klaus: „Nostalghia“, in: Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram: Andrej Tarkovskij. – München/Wien, S. 154–167.
- Kusmierczyk (1987), Seweryn: „Temat inicjacyjby w filmie“, in: Iluzjon, 1987, Nr. 1, S. 32–44.
- Kusmierczyk (1987b), Seweryn: „Andrej Tarkovskij“, in: Iluzjon, 1987, Nr. 2.
- Ledel (1987), M./Panfilov, G./Surkova, O.: „In Memoriam Andrej Tarkovskij“, in: Filmfaust, 59 (Mai/Juni 1987), S. 18–21.
- Le Fanu (1987), Mark: The Cinema of Andrej Tarkovsky. – London: British Film Institute 1987. [Rez. v. Millar (1988), Gavin in: Sight and Sound 1988; Rez. v. Bourget (1988), J., in: Positif, n° 324 (1988); Rez. v. Bates (1989), R. in: Cambridge Quarterly, 1989, Nr. 3].
- Leczyłowski (1987), Michal: „A Year with Andrej“, in: Sight & Sound (London), 1987, Nr. 4 (autumn), S. 282–284.
- Linhart (1987), Paula: „Zur Umkehr geöffnet und ermutigt? Gedanken zum Tarkovskij-Seminar in München“, in: Film-Korrespondenz, 1989, Nr. 3 (3. Febr.), S. 6 f.
- Magrini (1987), L.: „Tarkovskij“, in: Bailamme, 1989, Nr. 1 (Apr.).
- Manceau (1987), J. L.: „Andrej Tarkovskij est mort“, in: Cinéma, Nr. 382 (7. Jan.).
- McKinnon (1987), A.: „Bomb Culture. Interview with Andrej Tarkovsky“, Time Out, 31. Dez. 1986–7. Jan. 1987 [s. auch *Interviews*].

- Miccichè (1987a), L.: „La grandiosa solitudine di Tarkovskij“, in: *Avanti!*, 11. Jan. 1987.
- Miccichè (1987b), L.: „Sacrificio“, in: *Cinemasessanta*, 1987, Nr. 4–5 (Juli–Okt.).
- Michiels (1987), D.: „Sacrificatio: Tarkovski's filmsich triniteitscoon“, in: *Film en Televisie*, Nr. 356 (Jan. 1987).
- Mitchell (1987), Tony: „Andrei Tarkovsky and Nostalgia“, in: *Film Criticism*, 11 (1987), Nr. 1–2, S. 101–110.
- Morandini (1987), M.: „Sacrificio“, in: *Il Giorno*, 4. Juni 1987.
- Moravia (1987), A.: „L'ultimo sacrificio“, in: *L'Espresso*, 28. Juni 1987.
- Mord (1987), K.: „Er filmte das Unsichtbare“, in: *Russkaja mysl'*, 16. Jan. 1987.
- N. N. (1987a) (ed.): *Andrej Tarkovskij. Mit Beiträgen von Wolfgang Jacobsen u. a.* – München: Hanser, 1987 (= Reihe Film, Band 39).
- N. N. (1987b): „Andrej Tarkovskij, 4.4.1932–29.12.1986.“ In: *EPD Film*, 1987, Nr. 2 (Febr.), S. 2.
- N. N. (1987c): *Erinnerungen an die Wahrheit: Andrej Tarkovskij.* – Köln: Katholisches Institut für Medieninformation 1987. (= Film-Korrespondenz. Beiheft 3.).
- N. N. (1987d): „Exiled Soviet Director Andrei Tarkovsky succumbs to Cancer“, in: *Screen International*, 3. Jan. 1987.
- N. N. (1987e): „Honour in His Own Land for Tarkovsky“, in: *Screen International*, 17. Jan. 1987 [v. a. über Artikel von Evgenij Surkov in: *Novoe vremja*].
- N. N. (1987f): „Soviet praise exile filmmaker Who Died“, in: *L. A. Herald-Examiner*, 11. Jan. 1987.
- N. N. (1987g): „Soviets will View Last 2 Tarkovsky Pics For 1rst Time“, in: *Variety (W)*, 1. Juli 1987.
- N. N. (1987i): „Andrej Tarkovskij utolso filmje: Az aldozat“, in: *Filmkultúra*, 1987, Nr. 3 (März).
- N. N. (1987k): „speciale URSS“, in: *Altrocinema*, 1987, Nr. 1.
- N. N. (1987l): „Working with Tarkovsky“, in: *Listener*, Nr. 2996 (29. Jan. 1987).
- N. N. (1987m): *Esteuropa '80. Gli schermi di Gorbaciov.* – Venezia: Marsilio, 1987.
- N. N. (1987n): *Per Andrej Tarkovskij.* – Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, 1987.
- Netzeband (1987), G.: „Glaube, Hoffnung, Liebe“, *Film und Fernsehen*, 1987, Nr. 5 (Mai).
- Olofsson (1987), A.: „En skarva ur var sjal“, in: *Chaplin*, 1987, Nr. 2.
- Panfilov (1987), G./Jankovskij, O.: „A. A. Tarkovskij“, in: *Iskusstvo kino*, 1987, Nr. 3 (März).
- Panflikov (1987), Gleb: „In Memoriam: Zum Andenken an unseren Kollegen Tarkovskij“, in: *Filmfaust*, Nr. 59 (Mai–Juni 1987), S. 22–23.
- Pelissier (1987a), V.: „Sculpting in Time“, in: *Positif*, n° 312 (Febr. 1987).
- Pelissier (1987b), V./ Celal, T.: „Andrej Tarkovskij“, in: *Positif*, n° 312 (Febr. 1987).
- Prudente (1987), R.: „Sacrificio“, in: *Cinema Nuovo*, Nr. 310 (Nov.–Dez. 1987).

- Reggiani (1987), S.: „Sacrificio“, in: La Stampa, 4. Juni 1987.
- Rjazanov (1987), E.: „Andrej Tarkovskij“, in: Panorama, 12. Juli 1987.
- Rosetti (1987), R.: „Andrej Tarkovskij, la realtà della simmetria“, in: Filmcritica, Nr. 373 (Apr. 1987).
- Rothschild (1987), H. W.: „Glaube, Demut, Hoffnung (Hoffnung?) Zur Kritik des Tarkovskij-Kults“, in: Medium, 1987, Nr. 1 (Jan.–März), S. 59–61.
- Rothschild (1987), Thomas: „o. T.“ [Rez. zu: Wuss (1986), Peter: Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Berlin 1986], in: Medienwissenschaft, 1987, Nr. 1, S. 95–96.
- Rudas (1987), N.: „Follia come sacrificio“, in: Riza Psicosomatica, 1987, Nr. 3.
- Ruszkowski (1987), A.: „Le sacrifice“, in: Séquences, Nr. 128 (Febr. 1987).
- Salvestroni (1987), Simonetta: „The science-fiction films of Andrei Tarkovsky“, in: Science Fiction Studies, 14 (1987), Nr. 3 (Nov.), S. 294.
- Sartor (1987), Freddy: „Nostalgia“, in: Film en Televisie, Nr. 356 (Jan. 1987), S. 13.
- Schlegel (1987), Hans-Joachim: „Der avantgardistische Avantgardist“, in: Jansen, Peter W./Schütte, Wolfgang (Hg.): Andrej Tarkovskij. – München, S. 23–42.
- Schmidt (1987), Eva M. J.: „Erinnerungen und Fragen“, in: Jansen, Peter W./Schütte, Wolfgang (Hg.): Andrej Tarkovskij. – München, S. 43–80.
- Sesti (1987a), M.: „La trasparenza di Sacrificio“, in: Cineforum, Nr. 265 (Juni–Juli 1987).
- Sesti (1987b), M.: „Narrazione e sacrificio. Il testamento di Andrej Tarkovskij“, in: Corrispondenze, 1987, Nr. 1 (Primavera).
- Socci (1987), A.: „La morte di Tarkovskij“, in: Il Sabato, 1987, Nr. 1.
- Socci (1987), Antonio: Obiettivo Tarkovskij: L'opera, la spiritualità, il pensiero di un grande del cinema del '900. – Milano: EDIT.
- Steinborn (1987), B.: „Opfer“, in: Filmfaust, Nr. 56–57 (Jan.–Febr. 1987).
- Strick (1987), P.: „Offret (The Sacrifice)“, Monthly Film Bulletin, Nr. 636 (Jan. 1987).
- Surkov (1987), Evgenij: „o. T.“, in: Novoe vremja, 1987, Heft 1.
- Surkova (= Surkova 1987), Olga: „Ein Gigant des russischen Films. Andrej Tarkovskij im Gespräch mit Olga Surkova“, in: Filmfaust, Nr. 59 (Mai–Juni 1987), S. 24–35. [s. auch *Interviews*].
- Taggi (1987), P.: „Sacrificio“, in: Segnocinema, Nr. 29 (Sept. 1987).
- Taylor (1987), J. R.: „Andrej Tarkovskij“, in: Films & Filming, Nr. 389 (Febr. 1987).
- Tessier (1987), M.: „Foundou au noir“, in: La Revue du Cinéma, Nr. 425 (März 1987).
- Tocci (1987), B.: „La ‚nostalgia‘ lacerante del suo mondo“, in: Avanti!, 11. Jan. 1987.
- Tokarev (1987), L.: „Krasota – simvol pravdy ...“, in: Literaturnaja gazeta, Nr. 5133 (15. April 1987), S. 8.
- Ulrich (1987), F.: „Offret / sacrificatio“, in: Zoom, 1987, Nr. 2 (Januar).
- Valmarana (1987), P.: „Andrej Rublëv“, in: Ders.: Doppio schermo. Scritti su cinema e tv. – Torino: ERI, 1987.

- Vigni (1987a), F. (Hg.): „Andrej Rublev. Il testo“, in: Quaderni della mediateca regionale toscana, 1987, Nr. 1.
- Vigni (1987b), F.: „Spazio e tempo in Tarkovskij“, in: Cinecritica, 1987, Nr. 7 (Okt.–Dez. 1987).
- Walters (1987), M.: „Suggestive simplicity“, in: Listener, Nr. 2994 (15. Jan. 1987).
- Wilmington (1987), Michael: „Andrei Tarkovsky: Film Poet in An Alien World“, in: L.A. Times, 4. Jan. 1987.
- Ziegler (1987), G.: „Nur Schmetterlinge haben ein leichtes Leben“, in: Orientierung, 15. März 1987.

1988

- Albera (1988), François: „Eisenstein et Tarkovski: au-delà des images“, in: Rectangle, 1988, Nr. 20–21 (März–Apr.).
- Amiel (1988), Vincent: „Mon fils, ou l'avenir de ma mémoire“, in: Positif, n° 324 (Febr. 1988), S. 20 ff.
- Atkins (1988), T. R.: „Solaris: a contemporary masterpiece“, in: Ders. (ed): Science Fiction Film. – London: Monarch, 1988.
- Bacon (1988), H.: „Tarkovskij, eurooppalainen“, in: Filmihullu, 1988, Nr. 6.
- Batkin (1988), L.: „Ne boas' svoego golosa“, in: Iskusstvo kino, 1988, Nr. 11 (Nov.), S. 77–101.
- Böhme (1988), Hartmut: „Ruinen – Landschaften. Zum Verhältnis von Naturgeschichte und Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkovskij“, in: Ders.: Natur und Subjekt. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 334–378.
- Bourget (1988), J., „o. T.“ [Rez. zu: Le Fanu (1987), Mark: The cinema of Andrej Tarkovsky], in: Positif, n° 324 (1988).
- Božovič (1988a), V.: „Novaja žizn' ‚Andreja Rubleva‘“, in: Izvestija, 7. Apr. 1988.
- Božovič (1988b), V.: „o. T.“, in: Novye fil'my, 1988, Heft 6, S. 12–14.
- Brie (1988), A.: „Wer bloss zusieht, wartet vergebens“, in: Film und Fernsehen, 1988, Nr. 9 (Sept.).
- Christie (1988), I.: „Ivan's Childhood“, in: Monthly Film Bulletin, Nr. 654 (1988).
- Cori (1988), Stefania/Siniscalchi, Claudio (ed.): Andrej Tarkovskij. – Roma: Cinecircoli Giovanili 1988. (= Autori 1).
- Crespi (1988), A.: „Direct by Andrej Tarkovskij“, in: Cineforum, 1988, Nr. 6.
- Dannowski (1988), H. W.: „Die Wahrheit ist (nicht) immer schön: Zur Kontroverse über Andrej Tarkovskij“, in: epd Film, 1988, Nr. 6, S. 24–27.
- Estève (1988), Michel: „Andrei Tarkovski: Un art de l'icône“, in: Le film religieux de 1898 à nos jours (= Cinémaction 1988, Nr. 49), S. 138–139.
- Freunde (1988): Freunde der Deutschen Kinemathek (Hrsg.): Materialien zu den Filmen von Andrej Tarkovskij, 5., erw. Aufl., Berlin: Arsenal 1988 (1982).
- García Tsao (1988), Leonardo: Andrei Tarkovski. – Guadalajara: Universidad de Guadalajara (= Grandes cineastas 5).

- Gauthier (1988), Guy: Andrei Tarkovski. – Paris: Edilig (= Film 19).
- Jacobi (1988), Reinhold / Lehmann, Dagmar: Opfer: Materialien zu einem Film von Andrej Tarkovskij. – Duisburg: Atlas-Film und AV (= Atlas-Forum).
- Kral (1988), P.: „L'enfance d'Andrej“, Positif, n° 324 (Febr. 1988).
- Kusmierczyk (1988), Seweryn: „Stalker Tarkowskiego jako ikona“, in: Dialog, Nr. 386/387 (1988, Heft 11/12), S. 186–193. [Russ.: Kus'merčik (1988), Severin: „Stalker' kak ikona“, in: Kinovedčeskie zapiski, 1988, Nr. 3, S. 176 ff.].
- Lesczylowski (1988), M.: „Souvenirs“, in: Positif, n° 324 (Febr. 1988).
- Lipkov (1988), Aleksandr: „Strasti po Andreju“, in: Literaturnoe obozrenie, 1988, Nr. 9, S. 74–80.
- Millar (1988), Gavin: „A gift for paradox“ [Rez. zu: Le Fanu (1987), Mark: The cinema of Andrei Tarkovski. London, 1987], in: Sight and Sound, 57 (1988), Heft 2, S. 142.
- N. N. (1988a), ed.: A. Tarkovski. – Paris: Rivages (= Dossier Positif-Rivages 4).
- N. N. (1988b): Cinéma et spiritualité: Robert Bresson, Andrei Tarkovski, Ermanno Olmi, Krzysztof Zanussi, Alain Cavalier. – Bruxelles: OCIC (= Collection Alternatives 2).
- N. N. (1988c): „Homage à Andrei Tarkovski“, in: France Catholique, Nr. 20 (1988).
- N. N. (1988d): „Samoe dinamičnoe iskusstvo vysyživaetsja godami“, in: Iskusstvo kino, 1988, Nr. 12 (Dez.).
- N. N. (1988e): „Ivan's Childhood“, Films & Filming, Nr. 405 (Juni 1988).
- N. N. (1988f): Andrej Tarkovskij. A homage. – Bombay, Screen Unit.
- N. N. (1988g): Andrei Tarkovski. – Paris: Positif/Rivages.
- Nielsen (1988), N. A.: „Tarkoskij: Skulptur I tiden“, in: Kosmorama, Nr. 184 (1988, Winter), S. 30–42.
- Niogret (1988), H. (ed.): „Entrien avec Erland Josephson e Even Nykvist“, in: Positif, n° 324 (1988).
- Sidali (1988), Akoš/Kovač, Andraš Balint: „Zona' i ‚Narušiteli““, in: Kinovedčeskie zapiski, 1988, Nr. 3, S. 185 ff.
- Šumakov (1988), S. L.: „V poiskach utračenogo slova“, in: Kinovedčeskie zapiski, 1988, Nr. 3, S. 163 ff.
- Turovskaja (1988), Majja: „Tri glavi ot kniga za Andrej Tarkovskij“, in: Kinoiskusstvo, 1988, Nr. 2 (Febr.).
- Walters (1988), M.: „The twilight zone“, in: Listener, Nr. 3063 (19. Mai 1988).
- Wiesner (1988), Ingeborg: Andrej Tarkovskij. Faszination durch Komposition. Das Zeicheninventar in den Filmen von Andrej Tarkovskij. – Dissertation an der Universität Salzburg 1988.
- Wladimow (1988), G.: „Ein Brief von A. Tarkovskij“, in: Russkaja mysl', 6. Jan. 1988.
- Zak (1988), M.: Andrej Tarkovskij. – Moskva, 1988.
- Znepolski (1988), Ivailo: „Tarkovski i apokalipsisut, ili v noeviiia kovcheg na kulturata“, in: Literaturen Front, Nr. 43 (1988), S. 5.

1989

- Alexander (1989), Layla: „Der rätselhafte und geheimnisvolle Andrei Tarkowski“, in: Sowjet Film 1989, Nr. 7 bis 9, jeweils S. 32 ff. [Engl: „Andrej Tarkovskij. Enigma and mystery“, in: Soviet Film, 1989, Nr. 7, Nr. 8, Nr. 9 (Juli., Aug., Sept.).
- Anninskij (1989), L.: „Popytka očiščenijsa?“, in: Iskusstvo kino, 1989, Nr. 1 (Jan.).
- Antoccia (1989), Luca: „Tarkovskij e la tradizione del mondo greco-pagano“, in: Cinema Nuovo Nr. 320–321 (1989), S. 38–40.
- Artem'ev (1989), È.: „On byl i navsegda ostanetsja dlja menja tvorcom“, in: Tarkovskaja (1989), M. (ed.): O Tarkovskom. – Moskva: Progress 1989 [in 2 Bdn. Moskva: Dedalus 22002].
- Auhuber (1989), Friedhelm: „Andrej Tarkovskijs Filmskizze Hoffmanniana: Bemerkungen zu Tarkovskijs und Hoffmanns Kunst“, in: Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft-Bamberg e. V. Nr. 35 (1989), S. 58–61.
- Baecque (1989), Antoine de: A. Tarkovskij. – Paris: Editions de l'Etoile, 1989 (= Auteurs); [Rez. V. Amiel (1990), Vincent in: Positif, n° 353 (1990)].
- Bates (1989), R.: „The cinema of Andrej Tarkovskosky“ (= Rez. zu: Le Fanu (1987), Mark), in: Cambridge Quarterly, 1989, Nr. 3.
- Bernardi (1989), S.: „Fra poesia a verità“, in: Zamperini (1989), P. (ed.): Il fuoco, l'acqua e l'ombra. Andrej Tarkovskij: Il cinema fra poesia e profezia. – Firenze: La casa Usher, 1989.
- Borin (1989a), Fabrizio: Il cinema di Andrej Tarkovskij. – Roma: Jouvence 1989. (= Materiali e ricerche, nuova serie 9.) 183 S. (22004); [Rez.v. Comuzio (1990), Ermanno in: Cineforum].
- Borin (1989b), Fabrizio: „Andrej Tarkovskij: Sculpting in Time“, in: Venezia arti, vol. 3 (1989), S. 190–191.
- Borin (1989c), Fabrizio: „Il poeta Tarkovskij“, in: Il progetto, vol. 54 (1989), S. 101–102.
- Borin (1989d), Fabrizio: „Su alcune microstorie d'atmosfera nel cinema dell'ultimo Tarkovskij“, in: Venezia arti, vol. 3 (1989), S. 108–114.
- Borin (1989e), Fabrizio: „La malattia e la solitudine“, in: Zamperini, P. (ed.), Il fuoco, l'acqua, l'ombra. Andrej Tarkovskij: il cinema tra poesia e profezia. – Firenze: La Casa Usher, 1989, S. 104–105.
- Brdecková (1989), T.: „Obet“, in: Film a Doba, 1989, Nr. 3 (März).
- Carels (1989), Edwin: „Créativité et sainteté monastique dans la pensée et l'oeuvre d'Andrej Tarkovskij“, in: Irénikon, Nr. 62 (1989, Heft 1), S. 51 ff.
- Dermutz (1989), Gerhard: Religiöse Elemente im Filmschaffen Andrej Tarkovskijs. – Graz: Diplomarbeit an der Universität, 1989.
- Dotzauer (1989), Gregor: „Der Gott und die Gier. Die Tagebücher des Andrej Tarkowski“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10. Okt. 1989.

- Estéve (1989), M.: „Trois cinéastes spiritualistes“, in: *CinémAction*, Nr. 49 (Okt. 1989).
- Grabner (1989), Franz: „Zwischen-Welten: Zur Rezeption des Werkes von Andrej Tarkowskij im Westen“, in: *Blimp*, Nr. 13 (Herbst 1989), Nr. 13, S. 40–46.
- Kaufmann (1989), Stefan: „„Spiegel-Bilder‘ als Hoffnungszeichen: Zum filmischen Werk Andrej Tarkowskijs“, in: *Der Evangelische Erzieher*, Nr. 41 (1989, Heft 6), S. 511 ff.
- Kimball (1989), George Robert: „Directed by Andrei Tarkovsky“, in: *Films and Filming*, Nr. 414 (April 1989), S. 36.
- Lazarev (1989), B.: „Na s’emkach i posle s’emok ...“, in: *Iskusstvo kino 1989*, Nr. 10 (Okt.), S. 50–62.
- Lipkov (1989), Aleksandr / Mikhalkov-Končalovskii, Andrej: „Mne snitsja Andrej“, in: *Literaturnoe obozrenie*, 1989, Nr. 3, S. 81–84.
- Loisha (1989), Viktor: „Takoe kino: četyre dnja s Andreem Tarkovskim“, in: *Družba narodov*, 1989, Nr. 1, S. 214–232.
- Men (1989), A.: „Kontakt“, in: *Iskusstvo kino*, 1989, Nr. 7 (Juli).
- Meyer (1989a), M. P.: „Andrei Rublyov en de Russische filmcensuur“, in: *Skrien*, Nr. 163, (Dez.–Jan. 1988–1989).
- Meyer (1989), M.-P. / Matizjen, V. / Soerkova, O.: „De treeplank van de glasnost. / De anghst om buiten het systeem te staan: Jevgeni Soerkov en vijftig jaar russische kunstkritiek“, in: *Skrien*, Nr. 166 (Juni–Juli 1989), S. 36–43.
- Michalkovič (1989), Valentin I.: Andrej Tarkovskij. – Moskva: Izdatel’stvo Znanie, 1989.
- Neumann (1989a), Hans-Joachim: „Soljaris“, in: *Enzyklopädie des phantastischen Films*, 11. Ergänzungslieferung. – Meitingen: Corian-Verlag.
- Neumann (1989b), Hans-Joachim: „Stalker“, in: *Enzyklopädie des phantastischen Films*. 12. Ergänzungslieferung. – Meitingen: Corian-Verlag, (Okt.) 1989.
- N. N. (1989a): „Tillbakablick pa Andrej Tarkovskij och hans konst“, in: *Kultur-tidskriften Horisont* Nr. 36 (1989, Heft 5), S. 30–35.
- N. N. (1989b): „Rad till blivande kolleger, del. II“, in: *Chaplin*, 1989, Nr. 5.
- N. N. (1989c): „Rad till blivande kolleger, del. III“, in: *Chaplin*, 1989, Nr. 6.
- N. N. (1989d): *A Tribute to Andrei Tarkovski*. – Hong-Kong: The 11th Hong-Kong International Film Festival, 1989.
- Petric (1989), Vlada: „Tarkovsky’s Dream Imagery“, in: *Film Quarterly*, Vol. 43 (1989–1990), Nr. 2 (Winter), S. 28–34.
- Pomeranc (1989), G., et alii: „Zrimanja svjatost“, in: *Iskusstvo kino*, 1989, Nr. 10.
- Popescu (1989), Nicolae: „La tres orthodoxe demeure d’Andrei Tarkovski“, in: *Liberte*, Nr. 185 (1989), S. 16–22.
- Preisendörfer (1989), B.: „Der Mensch ist ein zersplittertes Geschöpf“, in: *Zitty*, 1989, Heft 8.
- Rosebaum (1990), J.: „Inner space. Andrej Tarkovsky’s Solaris“, in: *Film Comment*, 1990, Nr. 4 (Juli–Aug.).

- Roth (1989), Wilhelm / Thienhaus, Bettina (ed.): Film und Theologie: Diskussionen, Kontroversen, Analysen. – Stuttgart: Steinkopf 1989. (= epd Texte 20.) [Rez. v. Schmidt-Ropertz (1990), H.-Ulrich in: Medienwissenschaft 1990] [u. a. zu STALKER].
- Schlegel (1989), H. J.: „Ein Trauma jüngster unbewältigter Vergangenheit“, in: Die Tageszeitung, 14. Mai 1989.
- Siclier (1989), J.: „La nostalgie Tarkowski“, in: Le Monde, 5. Okt. 1989.
- Soerkova (1989), O.: „Tarkovskij-symposium in Moskou“, in: Skrien, Nr. 167 (Sept. 1989).
- Solotusskij (1989a), I.: „Ein Bild auch der Hoffnung“, in: Zoom 1989, Nr. 10.
- Solotusskij (1989b), I.: „Andrej Tarkovskij und die Apokalypse“, Zoom, 1989, Nr. 10 (17. Mai).
- Solov'ev (1989), V.: „Dvojnoe tjugotenie vremeni“, in: Iskusstvo kino, 1989, Nr. 10.
- Tarkovskaja (1989), M. (ed.): O Tarkovskom. – Moskva: Progress 1989 [in 2 Bdn. Moskva: Dedalus 22002].
- Turovskaja (= Turovskaja, 1989), Maya: Tarkovsky: Cinema as poetry. Translated by Natasha Ward. Edited with an introduction by Ian Christie. – London: Faber & Faber 1989; [Rez. V. Russell (1990), David in: Sight and Sound 1990; Le Fanu (1991), Marc in: Positif, 1991].
- Vinokurova (1989), Tat'jana: „Choždenie po mukam ‚Andreja Rublëva‘“, in: Iskusstvo kino, 1989, Nr. 10, S. 63–76.
- Zamperini (1989), P. (ed.): Il fuoco, l'acqua e l'ombra. Andrej Tarkovskij: Il cinema fra poesia e profezia. – Firenze: Quaderni della Mediateca Regionale Toscana / Roma: La casa Usher, 1989 (= Biblioteca dello spettacolo).
- Ziewer (1989), Christian: „Die Aktualität von Dreyer und Tarkovskij“, in: EPD Film, Vol. 6 (1989), Heft 1 (Jan.), S. 20–23 [Poln.: „Aktualność Dreyera i Tarkowskiego“, in: Kino, Nr. 264 (Juni 1989)].

1990

- Amiel (1990), Vincent: „o. T.“ [Rez. zu: Baecque (1989), Antoine de: Andrei Tarkovski. – Paris, 1989], in: Positif, n° 353/354 (1990), S. 125.
- Batkin (1990), L.: „Čto takoe nostal'gija?“, in: Iskusstvo kino, 1990, Nr. 7 (Juli).
- beh (1990): „Moralist und Ethiker“ [Rez. zu: Tarkovskij (1989), Andrej: Martyrolog. Frankfurt a. M./Berlin, 1989], in: Filmwärts, 1990, Nr. 15/16, S. XVI.
- Camerino (1990), Vincenzo (ed.): Andrej Tarkovskij: Le ragioni della poesia. – Cavallino di Lecce: Capone 1990; [Rez. V. Comuzio (1990) in Cineforum].
- Charpentier (1990), Franck: „Solaris“, in: Andere Sinema, Nr. 99 (Sept.–Okt. 1990), S. 8–16.
- Comuzio, Ermanno: „o. T.“ [Rez. Zu: Camerino (1990), Vincenzo (ed.): Andrej Tarkovskij: Le ragioni della poesia. – Cavallino di Lecce: Capone 1990], in: Cineforum, Nr. 300 (1990, Heft 12), S. 95.

- Comuzio (1990), Ermanno: „o. T“ [Rez. zu: Borin (1989a)], in: Cineforum Cineforum, Nr. 300 (1990, Heft 12), S. 95.
- Einsfeld (1990), Monika: Tarkowskijs Film im Spiegel der bundesrepublikanischen Presse. – Erlangen: Universität Erlangen-Nürnberg, Theaterwissenschaft, Magisterarbeit 1989/1990.
- Ěpštejn (1990), M.: Priroda, mir, tajnik vselennoj. Sistema peizažnych obrazov v ruskoj poézii – Moskva: Vysšaja škola.
- F. G. (1990): „Rastlose Sehnsucht: Andrej Tarkowskis ‚Der Spiegel‘“, in: Film und Fernsehen, 18 (1990), Nr. 1, S. 20–21.
- Gauthier (1990a), Guy: „Andréi Tarkovski et la tentation de l’occident“, in: Hennebelle (1990), Guy/Schneider, Roland (ed.): Cinémas mérités (= Cinémaction, Nr. 56 [1990]), S. 102–108.
- Gauthier (1990b), Guy: „Encore Tarkovski“, in: La Revue du Cinéma, Nr. 463 (Sept. 1990), S. 89–90.
- Gauthier (1990c), Guy: „Présence de Tarkovski“, in: La Revue du Cinéma, Nr. 457 (Febr. 1990), S. 66.
- Gelencsér (1990), G.: „Más-világ“, in: Filmkultúra, 1990, Nr. 4.
- Hoberman (1990), J.: „Back to the future, Soviet-style“, in: Premiere, 1990, Nr. 3 (Juni), S. 38 ff.
- Iensen (1990), T.: „Žertvoprinošenie. Final“, in: Iskusstvo kino, 1990, Nr. 6 (Juni).
- Illg (1990), Jerzy/Neuger, Leonard: „El profeta Andrei Tarkovsky“, in: Cine Cubano, Nr. 130 (1990), S. 18–23.
- Jan’pin (1990), Lju: „Simvolika Tarkovskogo i daosizm“, in: Kinovedčeskie zapiski, 1990, Nr. 9, S. 154 ff.
- Jassenjasky (1990), Igor: Von Eisenstein bis Tarkowsky: Die Malerei der Filmregisseure in der UdSSR. Biographien und Filmographien von Kora Zereteli und Jewgeny Wolkowisky. Aus dem Russischen von Petra Popowa. – München: Prestel Verlag [Rez. v. Waldner (1990), Judith in: Zoom 1990]
- Johnson (1990), V. T./Petrie, G.: „Review-Essay: Andrei Tarkovski’s Films“, in: Journal of European Studies, vol. 20 (1990).
- Karriker (1990), Alexandra Heidi: „Patterns of spirituality in Tarkovsky’s later films“, in: Petrie (1990), Graham/Dwyer, Ruth (ed): Before the wall came down: Soviet and East European filmmakers working in the west: Proceedings of a conference held at McMaster University, Hamilton, Ontario on March 10–11, 1989. – Lanham, Maryland; New York; London: University Press of America 1990, S. 183–201.
- Kleinert (1990), A.: „Möglichkeiten der poetischen Filmkunst: Andrej Tarkowski und sein Film ‚Nostalgia‘“, in: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Nr. 38 (1990), S. 47–65.
- Kohlmann (1990), Götz: „o. T. [Rez. zu: Tarkovskij (1989), Andrej: Martyrolog. Frankfurt a. M./Berlin, 1989], in: Film & Fakten, 1990, Nr. 12 (Mai), S. 23–24.

- Leach (1990), Jim: „Hideousness and beauty‘: A reading of Tarkovsky’s ‚The Sacrifice““, in: Petrie (1990), Graham/Dwyer, Ruth (ed.): Before the wall came down: Soviet and East European filmmakers working in the west: Proceedings of a conference held at McMaster University, Hamilton, Ontario on March 10–11, 1989. – Lanham, Maryland/New York/London: University Press of America, S. 203–214.
- Lewandowski (1990), E. P.: „Plakat filmowy“, in: Kino, Nr. 280 (Okt. 1990), S. 48.
- Lucas (1989), F.: „Prelude op een oeuvre“, in: Skrien, Nr. 167 (Sept. 1989).
- Makolkina (1990), Anna: „A nostalgic vision of Tarkovsky’s Nostalgia“, in: Petrie (1990), Graham/Dwyer, Ruth (ed.): Before the wall came down: Soviet and East European filmmakers working in the west: Proceedings of a conference held at McMaster University, Hamilton, Ontario on March 10–11, 1989. – Lanham, Maryland; New York; London: University Press of America 1990, S. 215–221.
- Michalkov-Končalovskij (1990), A.: „Andrejrol almodom“, in: Filmkultúra, Nr. 4.
- N. N. (1990a): „Tarkovsky’s Return“, in: Sovexportfilm, 1990–1991.
- N. N. (1990b): „Rastlose Sehnsucht“, in: Film und Fernsehen, 1990, Nr. 1 (Jan.).
- N. N. (1990c): Fino alla fine del mondo. Il cinema di Andrej Tarkovskij. – Roma: ANCCI.
- Pavelin (1990), Alan: „Andrei Rublev“, „Mirror“, „Nostalgia“, „Stalker“ un „The Sacrifice“, in: Pavelin, Alan: Fifty religious films. – Chislehurst, London: Pavelin 1990, S. 8–9, 42–43, 52–53 und 80–81.
- Petric (1990), Vlada: „Tarkovsky’s Dream Imagery“, in: Film Quarterly, 1989/90, Nr. 2, S. 28–34.
- Petrie (1990), G./Dwyer, R.: „Session Five. Soviet Cinema (Andrei Tarkovsky)“, in Before the Wall Came Down. Soviet and East European Filmmakers Working in the West, Lanham, University Press of America Inc., 1990.
- Petrovskij (1990), I. M.: „Andrej Tarkovskij i Fedor Tjutčev“, in: Kinovedčeskije zapiski, Nr. 169 (1990, Heft 9).
- Prokopová (1990), Alena: „Zrcadlo“, in: Film a Doba 36 (1990), Nr. 7 (Juli), S. 406–408.
- Riepl (1990), Heidi: Die Symbolik in den Filmen von Andrej Tarkowskij. – Diplomarbeit an der Universität Salzburg 1990.
- Ronkin (1990), V.: „Žertva?“, in: Iskusstvo kino, 1990, Nr. 7 (Juli).
- Rosenbaum (1990), Jonathan: „Inner space“, in: Film Comment, 26 (1990), Nr. 4 (Juli–Aug.), S. 57–62.
- Russell (1990), David: „Cinema as poetry“ [Rez. zu: Turovskaya (1989), Maya: Tarkovsky: Cinema as poetry. London, 1989], in: Sight and Sound, 59 (1990), Nr. 2 (Spring), S. 139–140.
- Schmidt-Ropertz (1990), H.-Ulrich: „o. T.“ [Rez. zu: Roth (1989), Wilhelm/Thienhaus, Bettina (ed.): Film und Theologie. Stuttgart, 1989], in: Medienwissenschaft, 1990, Nr. 3, S. 285–287.

- Semenjuk (1990), V. S.: „Za ‚Zerkalom““, in: *Kinovedčeskie zapiski*, 1990, Nr. 9, S. 183 ff.
- Slavova (1990), Silvia: *Die Dominante in der Kunst und ihre Verbindung mit der Montage: Montageanalyse des Andrej Tarkowski Films ‚Der Spiegel‘ und einige in seinem ganzen Werk verwendete Mittel angesichts der Dominante bei ihm.* – Potsdam: Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“, Fachrichtung Schnitt, Fachschulabschlußarbeit 1990.
- Smol'njakov (1990), M.: „Andrej Tarkovskij kak religioznyj myslitel““, in: *Iskusstvo kino* 1990, Nr. 8, S. 60–62.
- Socci (1990), A.: *Obiettivo Tarkovskij.* – Milano: EDIT.
- Surkova (1990), O. E.: „Avtobiografičeskie motivy v tvorčestve Andreja Tarkovskogo“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, 1990, Nr. 9, S. 187 ff.
- Talybov (1990), Ajdyn: „Sakral'naja Zona Magistra, ili Prostranstvo zrimych oščuščenij“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, 1990, Nr. 9, S. 166 ff.
- Tarkovskaja (1990), M.: „Journey into the past“, in: *Soviet Film*, 1990, Nr. 12 (Dez.).
- Topeskin (1990), A.: „Stalker? ... Èto očen' prosto!““, in: *Iskusstvo kino*, 1990, Nr. 7 (Juli), S. 49–52.
- Waldner (1990), Judith: „Kuleschow, Eisenstein, Paradschanow ...“ [Rez. zu: Jassenjawsky (1990), Igor: *Von Eisenstein bis Tarkowsky.* München, 1990], in: *Zoom* 42 (1990), Heft 18, S. 24.
- Zereteli (1990), Kora/Wolkowisky, Jewgeny: „Andrej Tarkowsky“, in: *Von Eisenstein bis Tarkowsky: Die Malerei der Filmregisseure in der UdSSR*, hrsg. von Igor Jassenjawsky, aus dem Russischen von Petra Popowa. – München: Prestel Verlag 1990, S. 147–158.

1991

- Anninskij (1991a), A.: „Apokalipsis po Andreju“, in: *Zorkaja* (1991).
- Anninskij (1991b), L.: *Šestidesjatkiki i my.* – Moskva: Sojuz kinematografistov SSSR [S. 106–114 zu IVANOVO DETSTVO, S. 190–201 zu ANDREJ RUBLEV].
- Artem'ev (1991a), È.: „Interv'ju“, in: *Turovskaja* (1991), Majja: *Fil'my Andreja Tarkovskogo.* – Moskva: Iskusstvo, 1991.
- Artem'ev (1991b), È.: „On daval mne polnuju svobodu“, in: *Zorkaja* (1991), Neja M. / Zandler, A. M. (Hg.): *Mir i fil'my Andreja Tarkovskogo: razmyšlenija, issledovanija, vospominanija, pis'ma.* – Moskva: Iskusstvo.
- Baktin (1991), L.: „Ne bojas' svoego golosa“, in: *Zorkaja* (1991), Neja M. / Zandler, A. M. (Hg.): *Mir i fil'my Andreja Tarkovskogo: razmyšlenija, issledovanija, vospominanija, pis'ma.* – Moskva: Iskusstvo.
- Batkin (1991), L. M.: „Čto takoe nostal'gija“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 14 (1991), S. 123–129.
- Borin (1991), Fabrizio: „Tarkovskij e il volo“, in: *Eidos*, vol. 8, (maggio 1991), S. 65–72.

- Božovič (1991), V. I.: „Obraz človeka v fil'mach Andreja Tarkovskogo“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 58–61.
- Bulgakova (1991), Oksana L.: „Motivy protivostojanija Vostoka i Zapada“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 90–94.
- Chaslinger (1991), Regina: „Metafizika stradanija“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 141–142.
- Chlebnikova (1991), Veronika: „Andrej Tarkovskij i my“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991).
- Cunningham (1991), Donna S.: „Marked by an image: Image and memory in Marker's *La jetée* and Tarkovsky's *Solaris*“, in: USC Spectator 11 (1991), Nr. 2, S. 16–23.
- Danto (1991), Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*. – Frankfurt a. M.
- Derjanin (1991), Aleksandr: „Tarkovskij – rif v okeane kino ...“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 155.
- Džonson (1991), Vida / Petri, Grëm: „Rabotaja s Tarkovskim na Zapade“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 133–137.
- Ėjchenberger (1991), Ambros: „O Tarkovskom na Zapade“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 101–102.
- le Fanu (1991), Marc: „o. T.“ [Rez. zu: Turovskaya (1989), *Maya: Tarkovsky: Cinema as poetry*. London, 1989], in: Positif, n° 362 (1991), S. 103.
- Fellus (1991), Marilin: „Žan-Pol' Sartr – v zaščitu Andreja Tarkovskogo“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 96–98.
- Filimonova (1991), Anna: „Dom' Tarkovskogo“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 156–157.
- Gerber (1991), A. E.: „V kontekste šestidesjatyh“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 95–86.
- Giavarini (1991), L.: „Andrei Roublev. Un film de Russie“, in: Cahiers du Cinéma, n° 450 (Dez. 1991).
- Grabner (1991), Franz: „Meždu mirami“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 105 ff.
- Graffy (1991), Julian: „Naming names“ [Rez. zu Tarkovsky (1991), *Andrey: Time within time*. Calcutta 1991], in: Sight and Sound, NS 1 (1991), Nr. 5 (Sept.), S. 31–32.
- Guajta (1991), Džiovanni (Giovanni): „Žanry i temy“ in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 83–85.
- Hoberman (1991), James: „Tarkovsky arrives“, in: Hoberman (1991), *James: Vulgar modernism: Writings on movies and other media*. – Philadelphia, Pennsylvania: Temple University Press 1991 (= *Culture and the Moving Image*), S. 89–100.
- Igeta (1991), Sagaësi: „Tarkovskij v Japonii“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 11–112.

- Israel (1991a), L.: „Human types portrayed in the films of Tarkovsky“, *Kosmorama*, Nr. 196 (1991).
- Israel (1991b), L.: „At erkende verden“, in: *Kosmorama* (Copenhagen), vol. 37, Nr. 196 (Summer 1991).
- Karriker (1991), Aleksandra: „Nekotorye motivy i obrazy v poslednich fil'mach Tarkovskogo“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 14 (1991), S. 138–140.
- Kliefert (1991), Michael: *Andrej Tarkovskij – Tangenten zum Werk: Krisenbewußtsein und Wertorientierungen beim Gebrauch eines Mediums am Ausgang des 20. Jahrhunderts.* – Berlin: Humboldt-Universität, Institut für Theaterwissenschaft und kulturelle Kommunikation, Examensarbeit 1991.
- Klimov (1991), Ėlem: „Vstuplenie“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 14 (1991), S. 55.
- Kovač (1991), Andraš Balint: „Dva mira Tarkovskogo“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 14 (1991), S. 74–76.
- Lawton (1991), A.: „Art and Religion in the Films of Andrei Tarkovsky“, in: *Brumfield (1991), W. C. / Velimirovic, M. M. (ed.): Christianity and Art in Russia.* – New York: Cambridge University Press, 1991.
- Lëvgren (1991), Chokon: „Leonardo da Vinci i „Žertvoprinošenie““, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 14 (1991), S. 143–146.
- Levin (1991), E. S.: „K probleme žertvy“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 14 (1991), S. 77–81.
- Migdal (1991), A. V.: „Ob iskusstve i chudožnike“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 14 (1991), S. 58.
- Nelissen (1991), Ivo: „Science fiction volgens Tarkovsky“, in: *Film en Televisie*, Nr. 404 (Jan. 1991), S. 42–43.
- Nestorova (1991), O. E.: „Christianskaja simbolika v „Andree Rubleve““, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 14 (1991), S. 86–89.
- Petrušenko (1991), V.: „Simvolika fil'mov Tarkovskogo kak vyraženie smyslovoj glubiny povsednevnosti“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 14 (1991), S. 69–73.
- Pjaseckaja (1991), T. V. (ed.): „Andrej Tarkovskij. Materialy k bibliografii“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 14 (1991), S. 178 ff.
- Plachov (1991), A. S.: „Tarkovskij i mify XX veka“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 14 (1991), S. 62–64.
- Pomeranc (1991), G. S.: „V poiskach vnutrennogo kruga“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 14 (1991), S. 65–68.
- Riepl (1991), Heidi: *Die Symbolik in den Filmen von Andrej Tarkovskij.* – Salzburg: Universität Salzburg, Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft, Examensarbeit (1990/1991).
- Rubanova (1991), I. I.: „Tarkovskij i Vajda: nekotorye sopostavlenija“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 14 (1991), S. 98–100.
- Sandler (1991), A. M.: *Mir i filmy Andreja Tarkovskogo.* – Moskva: Iskusstvo.

- Šemjakin (1991), A. M.: „Solženicyn i Tarkovskij. K istorii odnoj nevstreči“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991). S. 159 ff.
- Sidali (1991), Akoš: „O „Žertvoprinošenii““, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 130–132.
- Šlegel' (1991), Gans-Ioachim: „Zapečatlennoe vremja Andreja Tarkovskogo“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 103–104.
- Smirnov (1991), Andrej: „Vstuplenie“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 56.
- Strick (1991), Philip: „Releasing the Balloon, Raising the Bell“, in: Monthly Film Bulletin, Vol. 58, Nr. 685 (Feb. 1991), S. 34–37.
- Surkova (1991), Ol'ga: Kniga sopostavlenij. – Moskva: Kinocentr, 1991.
- Surkova (1991), O. E.: „От Андрея Рублева“ к Борису Годунову“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 113–115.
- Tarachanova (1991), E. S.: „o. T.“ [Rez. zu: Turovskaja (1991): 7 ½, ili fil'my Andreja Tarkovskogo. – M., 1991], in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 172.
- Turovskaja (1991), Maja: 7 ½, ili fil'my Andreja Tarkovskogo. – Moskva: Iskusstvo, 1991; [Rez. v. Tarachanova (1991), E. S. in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 172].
- Vladimov (1991), G.: „Piš'mo Andreja Tarkovskogo“, in: Iskusstvo kino, 1991, Nr. 1 (Jan.), S. 103–106.
- Volkova (1991), P. D.: „Čitaja Gofmanianu“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 116–122.
- Zorkaja (1991), N. M.: „Dom i mir“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 147–151.
- Zorkaja (1991), Neja M. / Zandler, A. M. (Hg.): Mir i fil'my Andreja Tarkovskogo: razmyšlenija, issledovanija, vospominanija, piš'ma. – Moskva: Iskusstvo.

1992

- Alexander (1992), L. / Demant, E.: „Tajemnice Andrieja Tarkowskiego / Wygnanie i smierc Tarkowskiego“, in: Kino, vol. 26, (1992), Nr. 10 (Okt.).
- Altman (1992), Rick (ed.): Sound theory. – New York/London: Routledge 1992. [Rez. v. Kozloff (1993), Sarah in: Film Quarterly 1993].
- Beier (1992), Lars-Olav / Midding, Gerhard: „In den Dekors selbst sollte die Persönlichkeit der betreffenden Figur auch zum Ausdruck kommen: Gespräch mit Andrea Crisanti“, in: Filmbulletin Nr. 180 (1992, Heft 1), S. 41–45.
- Bergom-Larsson (1992), Maria / Hammar, Stina / Kristensson Uggla, Bengt: Nedstigningar I modern film: Hos Bergman, Wenders, Adlon, Tarkovskij. – Delsbo: Åsak, Sahlin & Dahlström.
- Bernstejn (1992), D.: „Kino i architektura“, in: Iskusstvo kino, 1992, Nr. 6 (Juni), S. 46–54.
- Bielas (1992), K.: „Kraina Tarkowskiego“, in: Kino, 1992, Nr. 7 (Juli).

- de Bleeckere (1992), Sylvain: „De religiositeit van de beeldcultuur: Tarkovsky Andrei Roeblev“, in: *Film en Televisie*, Nr. 417 (Febr. 1992), S. 22–25.
- Cecconello (1992), M.: „La salamandra dell’anima dell’uomo“, in: *Cinemah*, 1992, Nr. 1 (Nov.).
- Dominicus (1992), Mart: „Vijfentwintig scenes van ...“, in: *Skrien*, Nr. 182 (Febr.–März 1992), S. 60–61.
- Green (1992), Peter: *Andrei Tarkovsky: The fleeting image*. – London: Macmillan Press.
- Helman (1992), Alicja: „Problemy adaptacij Stalker“, in: *Kino*, Nr. 301, 7 (Juli 1992), S. 27–29, 48.
- Jameson (1992), Frederic: *The geopolitical aesthetic: Cinema and space in the world system*. – Bloomington (Indiana): Indiana University Press / London: British Film Institute Publishing 1992; [Rez. v. Jaffe (1994), Ira S. in: *East-West Film Journal*; Sharrett (1993), Christopher in: *Film Quarterly*] [u. a. zu ANDREJ RUBLJOW, STALKER und OFFRET].
- Klimanova (1992), E.: „Edinstvo obraza: Syn i otec“, in: *Iskusstvo kino*, 1992, Nr. 4 (Apr.), S. 122–126.
- Leutrat (1992), Jean-Louis: „Considérations intempestives autour d’Andrei Roublev“, in: *Positif*, n° 374 (1992), S. 96–97.
- Levgren (1992), H.: „Leonardo da Vinci i ‚Žertvoprinošenje‘“, in: *Iskusstvo kino*, 1992, Nr. 6 (Juni).
- Martin (1992), Gerhard M.: „Zwei theologische Filmkommentare: Zu Tarkowskij’s ‚Stalker‘; zu einer Serie ‚Weltuntergang, Apokalypse im Film‘“, in: *Pastoraltheologie* 81 (1992), Heft 12, S. 520 ff.
- McGovern (1992), F.: *The cinema of Andrei Tarkovsky in the Russian literary and philosophical traditions*. – Oxford: University of Oxford, D.Phil. 1992; [Abstract in: *Index to Theses with Abstracts* 43 (1994), Nr. 4, S. 1311].
- N. N. (1992a): „...“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 14 (1992), S. 178–195 [Bibliographie russischsprachiger Publikationen zu Tarkovskij].
- N. N. (1992b): „Dlja celej ličnosti vysokich“, in: *Iskusstvo kino*, 1992, Nr. 4 (Apr.), S. 119–122 [s. auch *Interviews*].
- N. N. (1992c): *Nedstigningar i modern film: Bergman, Wenders, Adlon, Tarkovskij*. – Delsbo, Asak, Sahlin & Dahlstrom.
- Sagert (1992), Dietrich-Christian: *Die Ästhetik Andrej Tarkowskij als theologische Ästhetik*. – Hamburg: 1992 (Rostock, Univ., Theolog. Fak., Diss.).
- Totaro (1992), D.: „Time and the Film Aesthetics of Andrei Tarkovsky“, in: *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 2, Nr. 1 (1992).
- Totterdell (1992), A.: „Time and the film aesthetics of Andrei Tarkovsky“, in: *Canadian Journal of Film Studies II* (Ottawa, 1992), Nr. 1, S. 21–30.
- Truppin (1992), Andrea: „And then there was sound: The films of Andrei Tarkovsky“, Altman (1992), Rick (ed.): *Sound theory*. – New York; London: Routledge, S. 235–248.

1993

- Bahl (1993), Marina: Andrej Tarkovskij – Die Zone als Entwicklungsprozeß. – Innsbruck: Diplomarbeit an der Universität.
- Génin (1993), Bernard/Remy, Vincent: „Spécial Russie“, in: *Télérama* (Paris), Nr. 2290 (Dez. 1993), S. 38–42, 44.
- Gillespie (1993), David: „Russia and the West in the films of Andrej Tarkovsky“, in: *New Zealand Slavonic Journal*, S. 49–61.
- Girlanda (1993), E./Tagliabue, C. (ed.): *Cinema anno mille. Il sacro nel cinema europeo contemporaneo.* – Milano: CSC.
- Graffy (1993), J.: „The winding quest“, in: *Sight & Sound*, 1993, Nr. 7 (Juli).
- Green (1993), Peter: *Andrei Tarkovsky. The Winding Quest.* – London: The Macmillan Press Ltd.
- Hampe (1993), Christoph: *Das subjektive Kino Tarkowskys.* – Berlin: Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, Magisterarbeit, 1992/1993.
- Johnson (1993), Vida T.: „Laughter beyond the mirror: Humor and satire in the cinema of Andrei Tarkovsky“, in: Horton (1993), Andrew (ed.): *Inside soviet film satire: Laughter with a lash.* – Cambridge: Cambridge University Press 1993, S. 98–104 (= Cambridge Studies in Film.).
- Jokesch (1993), Alfred: *„Opfer“. Realpräsenz im Film. Interpretationen zur Opferthematik im Werk Andrej Tarkowskijs.* – Diplomarbeit an der Universität Graz 1993.
- Kozloff (1993), Sarah: „o. T.“ [Rez. zu: Altman (1992), Rick (ed.): *Sound theory ...* – New York, 1992], in: *Film Quarterly* 47 (1993), Nr. 1 (Fall), S. 64–65.
- Martin (1993), M.: *Le cinéma soviétique da Khrouchtchev à Gorbatchev.* – Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1993.
- N. N. (1993a): „Stalker“, in: *L'avant-scène du cinéma*, Nr. 427 (Dez. 1993).
- N. N. (1993b): „Tarkovskijs rad till blivande kolleger“, in: *Chaplin*, 1989, Nr. 4.
- N. N. (1993c): Andrej Tarkovskij. – Roma: Cinecircoli Giovanili Socioculturali.
- Rogulski (1993), Krzysztof: „Les voix dans les ténèbres“, in: *L'Avant-Scène Cinéma*, Nr. 427 (Dez. 1993), S. 1–9.
- Sharrett (1993), Christopher: „o. T.“ [Rez. zu: Jameson (1992), Frederic: *The geopolitical aesthetics.* – Bloomington 1992], in: *Film Quarterly*, 46 (1993), Nr. 4 (Summer), S. 39–41.
- Shikina (1993), Akiyoshi: „E. T. A. Hoffmann, eine Vorführung: Über Andrej Tarkovskijs Szenario „Hoffmannia“ oder die Unverfilmbarkeit von E. T. A. Hoffmanns Leben und Werke“, in: Fürnkäs (1993), Josef/Richter, Peter/Schnell, Ralf/Yoshijima, Shigeru (ed.): *Das Verstehen von Hören und Sehen: Aspekte der Medienästhetik.* – Bielefeld: Aisthesis Verlag 1993, S. 167–179.
- Trosin (1993), A.: „Sztalker hosszu alagutja“, in: *Filmkultura*, Nr. 29 (Okt.–Dez.).

- Walker (1993), John A.: *Art and artists on screen.* – Manchester/New York: Manchester University Press; [Rez. V. Woods (1993), Alan in: *Sight and Sound*, 1993].
- Williamson (1993), Judith: „Burnt offering“, in: Williamson, Judith: *Deadline at dawn: Film criticism 1980-1990.* – London; New York: Marion Boyars 1993, S. 79–81.
- Woods (1993), Alan: „For art’s sake“ [Rez. zu: Walker (1993), John A.: *Art and artists on screen.* Manchester / New York, 1993], in: *Sight and Sound*, NS 3 (1993), Nr. 8 (Aug.), S. 38.

1994

- Borin (1994), Fabrizio: „Le profezie di Tarkovskij“, in: *Il borghese*, vol. XLV (1994), Nr. 4, S. 232–233.
- Brennan (1994), Simon: „Understanding Tarkovsky. Notes from an elusive genius“, in: *L. A. Weekly*, 4. Febr. 1994 [u. a. Rez. zu: *Time Within Time*, übers. Hunter-Blair].
- Cecconello (1994), M.: „Il suono dentro“, in: *Ciemme*, Nr. 108 (Apr.–Mai 1994).
- Chiminello (1994), F.: „[o. T.]“ [Rez. zu: Andrej Tarkovskij. *Racconti cinematografici.* Milano: Garzanti, 1994], in: *Ciemme*, Nr. 108 (Apr.–Mai 1994).
- Coates (1994), Paul: *Film at the intersection of high and mass culture.* – Cambridge [Massachusetts]-New York-Melbourne: Cambridge University Press, 1994 (= *Cambridge Studies in Film*) [u. a. zu *OFFRET / LE SACRIFICE* und *SOLJARIS*]; [Rez. v. Howells (1995), Richard in: *Historical Journal of Film, Radio and Television.* Laderman (1995), David in: *Film Quarterly*].
- Crowdus (1994), G.: „Two by Tarkovskij“, in: *Cineaste*, 1994, Nr. 4.
- Cymbal (1994), E.: „Den mödosamma resan mot zonen eller: så gjorde vi“, in: *Chaplin*, 1994, Nr. 6.
- dell’Agli (1994), Daniele: „Apokatastasis – eine Parallelaktion mit Andrej Tarkovskij“, in: Hart Nibbrig, Christian L. (Hg.): *Was heißt „Darstellen“? – Frankfurt a. M.: Suhrkamp*, 1994, S. 511–545.
- Dimitri (1994), A.: „Il sogno e l’intuizione“, in: *Chaos*, 1994, Nr. (Sept.–Okt.).
- Ferchland (1994), Jutta: „Solaris: Der Film von Andrej Tarkovskij im Vergleich zu Lems Roman“, in: *Quarber Merkur* 32 (1994), Nr. 2 (Dez.), S. 33–42.
- Fernández Zicavo (1994), Jorge: *El cine de Andrei Tarkovski.* – Madrid: Zona.
- Goulding (1994), Daniel J. (ed.): *Five Filmmakers. Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev.* – Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1994 [Rez. v. Horton (1996), Andrew in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 1996. Pratt (1996), David B. in: *Film Quarterly* 1995/1996].

- Jaffe (1994), Ira S.: „o. T.“ [Rez. zu: Jameson (1992), Frederic: The geopolitical aesthetics. – Bloomington 1992], in: East-West Film Journal, 8 (1994), Nr. 1, S. 121–124.
- Johnson (1994a), Vida T./Petrie, Graham: „Tarkovsky“, in: Goulding (1994), Daniel J. (ed.): Five filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev. – Bloomington, Indiana; Indianapolis, Indiana: Indiana University Press, 1994, S. 1–49.
- Johnson (1994b), Vida T./Petrie, Graham: The Films of Andrei Tarkovsky. A Visual Fugue. – Bloomington, Indianapolis: Indiana University, 1994 [Rez. v. Karriker (1996), A. Heidi in: Historical Journal of Film, Radio and Television 1996. Menashe (1997), Louis in: Cineaste 1997. Pratt (1996), David in: Film Quarterly 1996. Totaro (1995), Donato in: Canadian Journal of Film Studies 1995].
- Maljavina (1994), Valentina: „My sčastlivy! Ty znaeš' ob ètom?“, in: Iskusstvo kino, 1994, Nr. 8 (Aug.), S. 117–138.
- N. N. (1994): Andrei Tarkovskij. Sa vie, son œvre. – Paris: Institut International Andrej Tarkovskij.
- N. N. (1994): Andrej Tarkovskij. – Moskva, VGIK.
- Paquette (1994), Jean-Marcel: „Tarkovski, cineaste cynique“, in: Cinémas 4 (1994), Nr. 3, S. 15–23.
- Prédal (1994), René: „La décentralisation du cinéma soviétique“ und „La science et le sacré en URSS“, in: Prédal, René: Histoire du cinéma: Abrégé pédagogique. (= Cinémaction 1994. Nr. 73), S. 147 ff.
- Rostockaja (1994), M.: Andrej Tarkovskij. načalo ... i puti; (vospominanija, interv'ju, lekcii, stat'i). – Moskva: Vserossijskij gosudarstvennyj institut kinematografii imeni S. A. Gerasimova.
- Schaub (1994), Martin: „Der andere Weg: Andrej Tarkowskijs Filme oder Die Wiederherstellung der Spiritualität“, in: du, 54 (1994), Nr. 2, S. 72–77.
- Señor (1994), Carlos: Andrei Tarkovski. – Madrid: JC Ed., 1994 (= Directores del cine 46).
- Tsymbal (1994), J.: „Den mödosamma resan mot zonen eller: Så gjorde vi“, in: Chaplin, Nr. 255 (1994), S. 26–30.
- Youngblood (1994), Denise J.: „Post-Stalinist cinema and the myth of World War II: Tarkovskii's Ivan's Childhood (1962) and Klimov's Come and See (1985)“, in: Historical Journal of Film, Radio and Television, NS 14 (1994), Nr. 4 (Okt.), S. 413–419.

- Cazals (1995), Patrick: „28 décembre 1981: Paradjanov invite Tarkovski à Tblissi“, in: Cahiers du Cinéma, numéro special: 100 Journées qui ont fait le Cinéma (1995), S. 122.
- Eichenberger (1995), Ambros: „Die Gotteskrise und die Gottessuche: ‚Stalker‘ von Andrej Tarkowskij (1978/79)“ (S. 207–210), „Glocken gießen statt Waffen schmieden: Andrej Rubljow von Andrej Tarkowskij“ (S. 29–31), „Sich selbst opfern, um die Welt zu retten: ‚Opfer‘ von Andrej Tarkowskij (1985/86)“, S. 176–178), „Zu sich selbst finden: ‚Solaris‘ von Andrej Tarkowskij (1971/1972)“ (S. 201–203), in: Hasenberg (1995), Peter/Luley, Wolfgang/Martig, Charles (ed.): Spuren des Religiösen im Film: Meilensteine aus 100 Jahren Filmgeschichte, im Auftrag der Zentralstelle Medien der Deutschen Bischofskonferenz Bonn und des Katholischen Mediendienstes Zürich. – Mainz: Matthias Grünewald Verlag/Köln: Katholisches Institut für Medieninformation 1995.
- Fofi (1995), Goffredo: „Andrej Tarkowskij“, in: Idem: Come in uno specchio. I grandi registi della storia del cinema. – Roma: Donzelli, 1995.
- Hoff (1995), Peter: „‚Stalker‘ (1979): Eine Reise in das eigene Ich“, in: Reimers (1995), Karl Friedrich/Hackl, Christiane/Scherer, Brigitte (ed.): Unser Jahrhundert in Film und Fernsehen: Beiträge zu zeitgeschichtlichen Film- und Fernsehdokumenten. – München; Konstanz: UVK-Medien Ölschläger 1995, S. 185–207 (= Kommunikation audiovisuell 2).
- Howells (1995), Richard: „o. T.“ [Rez zu: Coates (1994), Paul: Film at the intersection of high and mass culture. – Cambridge, 1994], in: Historical Journal of Film, Radio and Television, NS 15 (1995), Heft 2, S. 327–328.
- Jenny (1995), Kristin: Andrej Tarkovskijs Bild von Frauen. Eine Analyse anhand der Filme „Der Spiegel“ und „Nostalghia“. – Universität Innsbruck.
- Jünger (1995), Hans-Dieter: Kunst der Zeit und des Erinnerns. Andrej Tarkovskijs Konzept des Films. – Ostfildern: Edition Tertium.
- Kirsner (1995), Inge: Wie im Spiegel ein dunkles Bild: Exemplarische Untersuchungen zur „Erlösung im Film“ bei Arcand, Askoldow, Baron und Tarkowskij. – Hamburg: Universität Hamburg, Fachbereich Evangelische Theologie, Dissertation.
- Laderman (1995), David: „o. T.“ [Rez zu: Coates (1994), Paul: Film at the intersection of high and mass culture. – Cambridge, 1994], in: Film Quarterly, 49 (1995), Nr. 1 (Fall), S. 44–45.
- Larcher (1995), Gerhard: „Gewalt – Opfer – Stellvertretung: ästhetisch-theologische Spiegelungen im zeitgenössischen Film“, in: Niewiadomski (1995), Józef/Palaver, Wolfgang (ed.): Vom Fluch und Segen der Sündenböcke: Raymund Schwager zum 60. Geburtstag. – Tham/Wien/München: Kulturverlag 1995, S. 179–198 (= Beiträge zur mimetischen Theorie 1).

- Levin (1995), E.: „Chrurpkij kosmos“, ili Evangelie ot Andreja“, in: *Iskusstvo kino*, 1995, Nr. 9 (Sept.), S. 102–114.
- N. N. (1995a): „Ital’janskij dialog“, in: *Iskusstvo kino*, 1995, Nr. 11 (Nov.), S. 186–208 [s. auch *Interviews*].
- N. N. (1995b): „Le sacrifice“, in: *Séquences*, Nr. 181 (Nov.–Dez. 1995).
- N. N. (1995c): „Tarkovskij & Tonino Guerra“, in: *Positif*, n° 413–414 (Juli–Aug. 1995).
- von Nostitz (1995), Felicitas: „Andrej Tarkowskij und die deutsche Romantik“, in: Sladek (1995) Mirko (ed.): *Östliches – Westliches: Studien zur vergleichenden Geistes- und Religionsgeschichte: Hommage an Cyrill J. C. von Korvin-Krasinski*. – Heidelberg: Manutius Verlag 1995, S. 167–172.
- Nguyen (1995), Than: *Sergej Eisenstein und Andrej Tarkowski. Bildästhetik und Bildsprache*. – Potsdam-Babelsberg: HFF, Diplomarb., FR Kamera, 1995.
- Petrie (1995), Graham: „o. T.“ [Rez. zu: Tarkovskii (1994), Andrei: *Time within time*. New edition. – London, 1994], in: *Canadian Journal of Film Studies*, 4 (1995), Nr. 2 (Fall), S. 61–63.
- Schmitz (1995), Norbert M.: „Der Spiegel als Symbol: Überlegungen zur modernen Formensprache in Andrej Tarkovskijs *Serkalo*“, in: *Montage/AV*, 4 (1995), Nr. 2, S. 123–146.
- Sirilja (1995), N.: „Detskaja travma“, in: *Iskusstvo kino*, 1995, Nr. 5, S. 14–16 [zu IVANOVO DETSTVO].
- Skramtaeva (1995), Ju.: „Postsovetskoe myšlenie i avangard“, in: *Iskusstvo kino*, 1995, Nr. 9 (Sept.), S. 114–121.
- Spidlik (1995), Tomai: „Slavjanskata duhovnost i pravoslavnata religioznost v kinoto na Andrej Tarkoyski“, in: *Kino [Sofia]*, 1995, Nr. 1 (Jan.), S. 47–52.
- Totaro (1995), Donato: „o. T.“ [Rez. zu: Johnson (1994b), Vida T. / Petrie, Graham: *The films of Andrei Tarkovsky* – Bloomington, 1994], in: *Canadian Journal of Film Studies*, 4 (1995), Nr. 2 (Fall), S. 51–59.
- Young (1995), D.: „Time of a journey“, in: *Variety*, 1995, Nr. 6 (5. Juni).

1996

- Delle Vacche (1996), Angela: *Cinema and painting: How art is used in film*. – Austin: University of Texas.
- Eichenberger (1996), Ambros: „Filme über die Zeit – für die Ewigkeit: Zum 10. Todestag von Andrej Tarkowskij“, in: *Film-Dienst*, 49 (1996), Nr. 26 (17. Dez.), S. 4–7.
- Hancock (1996), S. C.: „Andrei Tarkovsky. Master of the cinematic Image“, in: *Mars Hill Review*, 1996, Nr. 3.
- Horton (1996), Andrew: „o. T.“ [Rez. zu: Goulding (1994), Daniel J.], in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, NS 16 (1996), Nr. 2, S. 285–286.

- Karriker (1996), A. Heidi: „o. T.“ [Rez. zu: Johnson (1994b), Vida T./Petrie, Graham: *The films of Andrei Tarkovsky* – Bloomington, 1994], in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, NS 16 (1996), Nr. 1 (März), S. 111–112.
- Kirsner (1996), Inge: *Erlösung im Film: Praktisch-theologische Analysen und Interpretationen*. – Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer 1996 (= *Praktische Theologie heute* 26) [Rez. v. Dannowski (1997), Hans Werner in: *EPD Film* 1997. Martig (1996), Charles in: *Zoom* 1996].
- Margolit (1996), E.: „Pejzaž s geroem“, in: *Kinematograf ottepeli*. – Moskva, 1996, S. 99–117 [zu IVANOVO DETSTVO].
- Martig (1996), Charles: „Erlösende Bilder“ [Rez. zu: Kirsner (1996), Inge: *Erlösung im Film*. Stuttgart u. a. 1996], in: *Zoom*, 48 (1996), Nr. 12, S. 5.
- Miall (1996), D.: „The Self in History: Wordsworth, Tarkovsky and Autobiography“, in: *The Wordsworth Circle*, Nr. 27 (1996).
- Pratt (1996a), David B.: „o. T.“ [Rez. zu: Goulding (1994), Daniel J.], in: *Film Quarterly*, 49 (1995/1996), Nr. 2 (Winter), S. 56–58.
- Pratt (1996b), David: „o. T.“ [Rez. zu: Johnson (1994b), Vida T./Petrie, Graham: *The films of Andrei Tarkovsky* – Bloomington, 1994], in: *Film Quarterly*, 50 (1996), Nr. 1 (Fall), S. 49–51.
- Rothschild (1996), Thomas: *Verspielte Gedanken: Aufsätze zu Literatur, Film und Medien aus zwei Jahrzehnten*. – Wien: Verlagsgesellschaft Franz Deuticke.
- Schneid (1996), Wolf-Dieter: *Montierte Zeit: Montage und Erzählform bei Andrej Tarkowskij*. – Marburg: Universität Marburg, Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Magisterarbeit, 1995/1996.
- Siniscalchi (1996), Claudio (ed.): *Sul cinema di Andrej Tarkowskij*. – Roma: Ente dello Spettacolo 1996 (= *Immagini allo specchio* 28).
- Ständel (1996), Irene: *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in Andrej Tarkowskij's Film Stalker*. – Berlin: Freie Universität Berlin, Fachbereich Philosophie und Sozialwissenschaften I, Institut für Theaterwissenschaft, Magisterarbeit, 1995/1996.
- Vienne (1996), Maïté: „Anges du nord et anges du sud en Europe“, in: *Hennebelle* (1996), Guy (ed.): *Christianisme et cinéma* (= *Cinémaction*, Nr. 80 [1996]), S. 139–145.
- Wright (1996), A.: „A wrinkle in time: the child, memory, and ‚The mirror‘“, in: *Wide Angle*, 1996, Nr. 1 (Jan.–März).

1997

- Alexander (1997), Layla: „Never be neutral“, in: *Sight & Sound*, NS 7 (1997), Heft 1 (Jan.), S. 23.
- Assayas (1997), Olivier/Reynaud, Bérénice: „Tarkovsky: Seeing is believing“, in: *Sight and Sound*, NS 7 (1997), Heft 1 (Jan.), S. 24–25.

- Basso (1997), P. L.: „Il fuoco come figura della redenzione“, in: Cineclub, Nr. 35 (Juli–Aug. 1997).
- Beasley-Murray (1997), J.: „Whatever Happened to Neorealism? Bazin, Deleuze, and Tarkovsky’s Long Take“, in: Iris, Nr. 23 (Spring 1997).
- Castiel (1997), Élie: „Solaris“, in: Séquences, Nr. 189/190 (1997), S. 41.
- Coldewey (1997), Gaby: Andrej Tarkovskijs ‚Stalker‘. Eine Analyse des Films und ein Vergleich mit seiner literarischen Vorlage, der phantastischen Erzählung ‚Piknik na obočine‘ von Arkadij und Boris Strugackij. – Berlin: Humboldt-Univ., FB Fremdsprachliche Philologien, Magisterarb., 1997.
- Dannowski (1997), Hans Werner: „o. T.“ [Rez. zu: Kirsner (1996), Inge: Erlösung im Film. Stuttgart u. a. 1996], in: EPD Film, 14 (1997), Heft 10 (Okt.), S. 16.
- Deltcheva (1997), Roumiana/Vlasov, Eduard: „Back to the House 2: On the Chronotopic and Ideological Reinterpretation of Lem’s Solaris in Tarkovsky’s Film“, in: Russian Review, 56 (1997), S. 532–549.
- Graffy (1997), Julian / Alexander, Layla / Reynaud, Bérénice: „Tarkovsky: The weight of the world“, in: Sight and Sound, NS 7 (1997), Heft 1 (Jan.), S. 18–22.
- Hillman (1997), Roger: „Tarkovsky’s odes to ... joy?“, in: Slavic and East European Performance, 17 (1997), Nr. 3, S. 30–36.
- Horton (1997), Andrew: „Between Spielberg and Tarkovsky: Searching for a cinematic middle ground“, in: Film Criticism, 21 (1996/1997), Nr. 2, S. 2–7.
- Leykauf (1997), Livia: „Stärker als die Vernunft: Zur Wiederaufführung von Andrej Tarkovskijs Film ‚Das Opfer‘“, in: Film-Dienst, 50 (1997), Nr. 14 (8. Juli), S. 4–5.
- Lopušanskij (1997), K. [et al.]: „Tarkovskij v 97-m“, in: Iskusstvo kino, 1997, Nr. 10 (Okt.), S. 94–109.
- Masoni (1997), Tullio / Vecchi, Paolo: Andrej Tarkovskij. – Milano: Il Castoro 1997 (= Il Castoro Cinema 181).
- Macheboeuf (1997), Lise: „Andreï Tarkovski: Filmer l’exil spirituel“, in: Positif, n° 435 (Mai 1997), S. 123–127.
- Menashe (1997), Louis: „o. T.“ [Rez. zu: Johnson (1994b), Vida T. / Petrie, Graham: The films of Andrei Tarkovsky – Bloomington, 1994], in: Cineaste, 22 (1997), Nr. 4 (März), S. 64.
- Murat (1997), Pierre / Pangon, Gérard: Andreï Tarkovski: 1986. – Paris: Arte Edition 1997 (= Cannes, les années festival 1986).
- N. N. (1997): „Dossier Tarkovskij“, in: Close Up, 1997, Nr. 1 (März).
- Palasmaa (1997), Juhani: „Kauhun ja nostalgian tilat“, in: Filmihullu, 1997, Nr. 1, S. 12–19.
- Solženicyn (1997), Aleksandr: „Fil’m o Rubleve“, in: Ders.: Publicistika v 3-ch tomach, Band 3. – Jaroslavl’: Verchnjaja Volga, 1997, S. 157–167.
- Yezzi (1997), David: „Helicon’s filmmaker“, in: Parnassus, 21 (1997), Nr. 1–2, S. 185–200.

1998

- Bedouelle (1998), Guy: „Das Opfer des Wortes: Opfer von Andrej Tarkowskij“, in: Wort und Antwort, 39 (1998), Heft 4, S. 178–181.
- Fraser (1998), Peter Joseph: Images of the passion: The sacramental mode in film. – Westport, Connecticut: Praeger / Trowbridge: Flicks, 1998 (= Diss. Chicago, Illinois: University of Illinois at Chicago, Ph. D. 1990 [Abstract in: Dissertation Abstracts International, A 51 (1991), Nr. 10 (April), S. 3260A]. [Rez. v. Helman (1999), Alicja in: Kino [Warschau] 33. 1999; Matthews (1999), Peter in: Sight & Sound, NS 9 (1999), Nr. 5 (Mai), S. 30].
- Minnis (1998), Stuart Carter: Narration in the films of Andrei Tarkovsky. – Lawrence, Kansas: University of Kansas, Ph. D. 1998 [Abstract in: Dissertation Abstracts International, A 60 (1999), Nr. 2 (Aug.), S. 272A].
- Kuśmierczyk (1998a), Seweryn: „Kalendarium życia i twórczości Andrieja Tarkowskiego“, in: Tarkowski (1998), Andriej: Dzienniki, ed. und übs. Kuśmierczyk, Seweryn: – Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Kuśmierczyk (1998b), Seweryn: „Przypisy“, in: Benedyktowicz (1998), Zbigniew / Kuśmierczyk, Seweryn (ed.): Tarkowski Andriej: Scenariusze, tłum. Seweryn Kuśmierczyk. – Warszawa: Instytut Sztuki PAN. [Enthält: Vorwort, Bibliographie und Filmographie und die Scripts: WALEC DROGOWY I SKRZYPCE, STALKER, OFIAROWANIE, NOSTALGIA, HOFFMANIANA, BIAŁY, BIAŁY DZIEŃ, ...].
- Kuśmierczyk (1998c), Seweryn: „Kalendarium życia i twórczości Andrieja Tarkowskiego“, in: Gazeta wyborcza, 1999, Heft 1, S. 36–337.
- Tarkovski (1998), Larissa: Andrei Tarkovski. – Paris: Calmann-Lévy.
- Thimler (1998), W.: „Chudožestvennoe tvorenie i teologičeskoe izmerenie“, in: Iskusstvo kino, 1998, Nr. 9 (Sept.), S. 27–34.
- Todorov (1998), Hristo: „Tarkovski s upovanie v boga“, in: Kino [Sofia], 1998, Nr. 2, S. 35–38.

1999

- Cappabianca (1999), A.: Il cinema e il sacro. – Genova: Le Mani.
- Helman (1999), Alicja: „Film religijny“ [Rez. zu: Fraser (1998), Peter J.: Images of the passion. – Westport 1998], in: Kino [Warschau], Nr. 381 (Febr. 1999), S. 50–51].
- Kastinger-Haslinger (1999), Michaela M.: Der Film „Andrej Rublev“ von Andrej Tarkowskij: Eine Reflexion unter Einbeziehung filmtheoretischer und geschichtlicher Aspekte. – Wien Universität Wien, Diplom-Arbeit 1999. [cinetext.philo.at/magazine/kastinger_haslinger/tarkowskij_da1998.html (31.12.2015)].

- van der Kooij (1999), Fred: „Weit und breit keine Höhe: Vom Verlust des Vertikalen im Kino“, in: Cinema [Zürich], Nr. 44 (1999), S. 116–139.
- Kurosawa (1999), Akira: „Tarkovski et Solaris“, in: Positif, n° 461/462 (Juli–Aug. 1999), S. 20–21.
- Matthews (1999), Peter: „o. T.“ [Rez. zu: Fraser (1998), Peter J.: Images of the passion. – Westport 1998], in: Sight & Sound, NS 9 (1999), Nr. 5 (Mai), S. 30.
- Norštein (1999), Jurij: „O puškinkom pišme v ‚Zerkale‘ Tarkovskogo (fragment lekcii vo VGIKe)“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 42 (1999).
- Otten (1999), Willem Jan: Das Museum des Lichts: Über 30 große Filme dieses Jahrhunderts. – Salzburg-Wien: Residenz Verlag, 1999.
- Paik (1999), Peter Y.: „Tarkovsky’s apocalypse and the image of time“, in: Religion and the Arts, 3 (1999), Nr. 1, S. 41–63.
- Savio D’Sa (1999), Nigel: „Andrei Rublev: Religious epiphany in art“, in: Journal of Religion and Film, 3 (1999), Nr. 2 (Okt.).
- Stahl-Schwätzer (1999), Henrieke: „Die Zeit ist das lebensspendende Element der Seele ...‘ Ein Essay zur Filmästhetik Andrej Tarkovskijs“, in: Porta Slavica. Beiträge zur slavistischen Sprach- und Literaturwissenschaft. Wilma Woesler zum 65. Geburtstag, hg. von Bettina Althaus, Friedemann Kluge und Henrieke Stahl-Schwätzer. – Wiesbaden: Harassowitz, 1999, S. 299–329.
- Trošin (1999), Aleksandr: „Ljubimyj poët: Puškin“. Čitaja ‚dnevnik‘ Tarkovskogo“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 42 (1999).
- Williams (1999), David John: „Looking at the medieval ages in the cinema: An overview“, in: Film & History, 29 (1999), Nr. 1–2, S. 8–19.

2000

- Andre (2000), Bernhard: „Textphantastik und Filmpoesie“. In: Medien Praktisch, 2000, Nr. 4 (Okt.), S. 59–65.
- Cymbal (2000), Evgenij: „Evgenij Cymbal“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 47 (2000) [www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/408/].
- Dychovičnyj (2000), Ivan: „Ivan Dychovičnyj“ [Erinnerungen an A. Tarkovskij], in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 47 (2000) [www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/365/].
- Gelencser (2000), Gabor: „Vilagveg-e?“, in: Filmvilag, 43 (2000), Nr. 1, S. 8–11.
- Kickasola (2000), Joseph G.: The resonant image: Immediacy, abstraction, and transcendence in the cinema. – Virginia Beach (VA): Regent University, Ph. D. 2000 [Abstract in: Dissertation Abstracts International, A 61 (2001), Nr. 8 (Febr.), S. 2962A].
- Kirsner (2000), Inge: „Menschen, Monster und Maschinen: Die zweite Schöpfung (im) Film“, in: Kirsner (2000), Inge / Wermke, Michael (ed.): Religion im Kino: Religionspädagogische Arbeiten mit Filmen – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000, S. 67–76.

- Kluge (2000), Alexander: „Die Brunnen der Götter. Akasha–Filmprojekt mit Andrej Tarkowskij“, in: Kluge, Alexander (Hg.): Chronik der Gefühle. Basisgeschichten. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, S. 472–478.
- Marcelli (2000), Miroslav: „Medzi Nostalgiou a absurditou: Pohľad“, in: *Illuminate*, 12 (2000), Nr. 2, S. 141–143.
- Petríček (2000), Miroslav: „Nostalgie v case exilu“, in: *Illuminate*, 12 (2000), Nr. 2, S. 144–146.
- Pomeranc (2000), Grigorij: „U dverej zamka“, in: *Iskusstvo kino*, 2000, Nr. 11, S. 77–80.
- Regensburger (2000), Dietmar: „Romantische Lüge oder romaneske Wahrheit: Das Opfer in Andrej Tarkowskijs *Offret* und Lars von Triers *Breaking the Waves*“, in: Karrer (2000), Leo (ed.): *Gewaltige Opfer: Filmgespräche mit René Girard und Lars von Trier*. – Köln: Katholisches Institut für Medieninformation (KIM). 2000, S. 81–114 (= Film und Theologie 1).
- Schünemann (2000), Astrid/Hüllbusch, Nikolas: „Kunst als Offenbarung des Göttlichen: Andrej Rubljow von Andrej Tarkowski“, in: Felix (2000), Jürgen (ed.): *Genie und Leidenschaft: Künstlerleben im Film*. – St. Augustin: Gardez! Verlag 2000, S. 55 ff. (= Filmstudien 6).
- Šlegel' (Schlegel) (2000), Chans-Joachim: „Transcendentnost' autentičnogo. O dokumental'nom u Andreja Tarkovskogo i Aleksandra Sokurova“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 49 (2000) [www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/365/].
- Totaro (2000), Donato: „Art for all ‚time““ [Rez. zu: Tarkovsky (1987), *Andrej: Sculpting in time*. New York 1987], in: *Film-Philosophy*, 4 (2000), Nr. 4.
- Zolotusskij (2000), I.: „Vina i žertva“, in: *Iskusstvo kino*, 2000, Nr. 12, S. 68–78.

2001

- Amengual (2001), Barthélemy: „Retour sur Solaris“, in: *Positif*, n° 488 (Okt. 2001), S. 50–53.
- Benhaïm (2001), Safia: „Face à la figure d'ombre: Nostalghia, Andrei Tarkovski, 1983“, in: *Vertigo*, 2001, Nr. 22 (Okt.), S. 72.
- Evlampiev (2001), Igor': *Chudožestvennaja filosofija Andreja Tarkovskogo*. – Sankt Peterburg: Aletejja, 2001 (2 2012).
- Kestenholz (2001), Claudia: „Hieroglyphen der absoluten Wahrheit. Andrej Tarkowskijs Ästhetik des bewegten Bildes“, in: von Arburg, Hans-Georg / Gamper, Michael / Stadler, Ulrich (Hg.): „Wunderliche Figuren“. Über die Lesbarkeit von Chiffreschriften – München: Fink, 2001, S. 207–238.
- Kreimeier (1990), Klaus: „Andrej Tarkovskij und seine Auswirkungen auf den sowjetischen Film: Nostalgie und schwarze Augen“, in: Brändli (1990), Sabina/Ruggle, Walter (ed.): *Sowjetischer Film heute*. – Baden: Lars Müller, 1990, S. 86–98.

- Kriest (2001), Ulrich: „Die Suche nach der verlorenen Zeit: Andrej Tarkowskij: Ausstellung und Werkschau in Stuttgart“, in: *Film-Dienst*, 54 (2001), Nr. 7 (März), S. 44–46.
- Martig (2002), Charles: „Spuren der Endzeit im Kino“, in: Valentin (2002), Joachim (ed.) unter Mitarbeit von Matthias Müller: *Weltreligionen im Film: Christentum, Islam, Judentum, Hinduismus, Buddhismus*. – Marburg: Schüren, 2002, S. 77–87 (= *Film und Theologie* 3).
- Martyn (2001), Cornelia E.: „Die Poetik der Verklärung. Zu Andrej Tarkovskijs Konzeption des filmischen Bildes“, in: Faber (2001), Richard/Krech, Volkhard (ed.): *Kunst und Religion im 20. Jahrhundert*. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S. 93–112.
- Moutquin (2001), Marc-André: „Andrei Tarkovsky: Agnosticisme et cinema“, in: *Ciné-Bulles*, 19 (2001), No. 4 (Autumn), S. 48–49.
- N. N. (2001): „Science-fiction“, in: *Ciné-Bulles*, 19 (2001), No. 4 (Autumn), S. 42–52.
- Petzold (2001), Volker/Becker, Wieland: *Tarkowski trifft King Kong: Die Geschichte der Filmklubbewegung der DDR*. – Berlin: Vistas Verlag 2001; [Rez. v. Schäfer (2002), Horst in: *Kinder- und Jugendfilm Korrespondenz*, 2002].
- Schäfer (2002), Horst: „Filmenthusiasten in der DDR“ [Rez. zu: Petzold (2001), Volker/Becker, Wieland: *Tarkowski trifft King Kong*. Berlin, 2001], in: *Kinder- und Jugendfilm Korrespondenz*, Nr. 92 (2002, Heft 4), S. 57–60].
- Strehlow (2001), Falk: Mann, Gott, Frau: „Lenz“ Georg Büchner; „Der Grüne Heinrich“ Gottfried Keller; „Andrej Rubljow“ Andrej Tarkowskij. – Stuttgart: Ibidem-Verl. 143 S.
- Synessios (2001), Natasha: *‘Mirror’* – London: Tauris 2001. (= *KINOfiles film companions* 6).
- Totaro (2001), D.: *Time and the long take in The Magnificent Ambersons, Ugetsu, and Stalker*. – Coventry: University of Warwick, Ph.D. 2001 [Abstract in: *Index to Theses with Abstracts*, 52 (2003), Nr. 3, S. 695].

2002

- Beuthan (2002), Ralf: *Das Undarstellbare: Film und Philosophie, Metaphysik und Moderne*. – Magdeburg: Universität Magdeburg, Dissertation 2002.
- Boldyrev (2002), N.: *Stalker, ili trudy i dni Andreja Tarkovskogo*. – Čeljabinsk: Izd. Ural L.T.D., 2002. 382 S.
- Borin (2002), Fabrizio: „Andrej Rublëv‘ e i funghi: violazione della regola e paradossi poetici nel paniere del regista Tarkovskij“, in: Concina, E. / Trovabene, G. / Agazzi, M. (ed.): *Hadriatica. Attorno a Venezia e al Medioevo tra arti, storia e storiografia. Scritti in onore di Wladimiro Dorigo*. – Padova: Il Poligrafo, 2002, S. 237–243.

- Dulgheru (2002), Elena: Tarkovski. Filmul ca rugăciune. – Bucuresti: Ed. Arca Învierii, 2002.
- Filippov (2002), Sergej: „Teorija i praktika Andreja Tarkovskogo“, in: Kinovedčeskie zapiski, 56 (2002) [www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/503/].
- Governatori (2002), Luca: Andrei Tarkovski: L'art et la pensée. – Paris: L'Harmattan 2002 (= L'art en bref).
- Jamščikov (2002), C.: „Zerkalo Tarkovskogo: K 70-letiju russkogo mastera“, in: Zavtra, Nr. 438 (9. Apr. 2002).
- Jaroplov (2002), Jaroslav (Hg.): Andrej Tarkovskij: jubilejnyj sbornik. – Moskva.
- Kuśmierczyk (2002), Seweryn: „Andriej Rublow: droga ku sacrum. Forma a przesłanie dzieła“, in: Przyłipiak (2002), Mirosław / Kornacki, Krzysztof (ed.): Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie. Gdansk: Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, 2002, S. 64–74.
- MacGillivray (2002), James: „Andrei Tarkovsky's Madonna del Parto“, in: Canadian Journal of Film Studies, 11 (2002), Nr. 2 (Fall), S. 82–100.
- Micheeva (2002), Julija: „Molčanie. Pauza. Tišina. Svet. (Apoatika v ‚Zerkale‘ Andreja Tarkovskogo“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 57 (2002) [www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/481/].
- Nardin (2002), Massimo: Evocare l'inatteso: Lo sguardo trasfigurante nel cinema di Andrej Tarkovskij. – Roma: ANCCI, 2002 (= Studi e ricerche 18).
- Nemer (2002), François: „Deux fictions en ruines: Fellini – Satyricon et Stalker, Tarkovski“, in: Cinéma [Paris], 2002, Nr. 3 (printemps), S. 48–59.
- Salynskij (2002), Dmitrij: „Kanon Tarkovskogo“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 56 (2002) [www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/502/].
- Sidali (2002), Akoš / Kovač, Andraš Balint: „Mež dvuch mirov: ličnost. Duchovnyj put' Tarkovskogo“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 56 (2002) [www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/504/].
- Sidali (2002), Akoš: „Paradžanov i Tarkovskij. Parallel'nye smertoopisanija“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 56 (2002), S. 454–462 [www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/504/].
- Surkova (2002a), O.: „Chroniki Tarkovskogo: Stalker“, in: Iskusstvo kino, 2002, Nr. 9 (Sept.), S. 118–131 [www.tarkovsky.net.ru/stalker/word/syrkova_stalker_jou_1.php].
- Surkova (2002b), O.: „Chroniki Tarkovskogo: Stalker (II)“, in: Iskusstvo kino, 2002, Nr. 10 (Okt.), S. 122–133 [www.tarkovsky.net.ru/stalker/word/syrkova_stalker_jou_2.php].
- Vitte (Witte) (2002), Karsten: „Vospominanie. Čelovek v pal'to“ (= Auszüge aus Karsten Witte: Im Kino. Texte vom Sehen & Hören. Frankfurt am Main: Fischer, 1985, S. 215–217, 163–164, übs. Anna Kukes), in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 56 (2002) [www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/504/].

2003

- Boldyrev (2003), N.: *Stalker, ili Trudy i dni Andreja Tarkovskogo*. – Čeljabinsk: Ural LTD.
- Brant (2003), Nataliya Borisovna: *The birth of art and genius in Andrei Tarkovsky's Andrei Rublyov*. – Athens, Georgia: University of Georgia, Ph.D. 2003 [Abstract in: *Dissertation Abstracts International*, A 64 (2003), Nr. 2 (Aug.)].
- Duffy (2003), Richard Nathan: *Sculpted in time: Heterotopic space in Andrei Tarkovsky's Solaris*. – Winnipeg: The University of Manitoba (Canada), M.A. 2003 [Abstr. in: *Masters Abstracts International*, 42 (2004), Nr. 1, S. 3].
- Groh (2003a), Thomas: „Ein Tag im Leben des Andrej Arsenewitsch“, in: *F.LM – Texte zum Film*. Online edition, July 2003 [Über Chris Markers Dokumentarfilm „Une journée d'Andrei Arsenevitch“ (2000)].
- Groh (2003b), Thomas: „Vorstoß in die Zone“ [Rez. zu: Schmatloch (2003), Marius: Andrej Tarkovskijs Filme in philosophischer Betrachtung. St. Augustin, 2003], in: *F.LM – Texte zum Film*, 2 (2003), Nr. 1.
- Groh (2003c), Thomas: „Reise in die Innenwelt des Menschen: Stalker“, in: *F.LM – Texte zum Film*. Online edition, July 2003.
- Horst (2003), Sabine: „Solaristik für Fortgeschrittene: Steven Soderberghs Adaption eines Science-Fiction-Klassikers“, in: *EPD Film*, 20 (2003), Nr. 3 (März), S. 20–23.
- Johnson (2003), Vida/Petrie, Graham: „Ethical exploration“, in: *Sight & Sound*, NS 13 (2003), Nr. 2 (Febr.), S. 17–18.
- Klein (2003), Thomas: „Solaris“, in: Koebner (2003), Thomas (ed.): *Filmgenres: Science Fiction*. – Stuttgart: Reclam Verlag, 2003, S. 235 ff. (= Reclams Universalbibliothek 18401).
- Lederle (2003), Josef: o. T.“ [Rez. zu: Tarkowskaja (2003), Marina: *Splitter des Spiegels*. Berlin, 2003], in: *Film-Dienst*, 56 (2003), Nr. 22 (21. Okt.), S. 44.
- Menard (2003a), David George: „A Deleuzian Analysis of Tarkovsky's Theory of Time-Pressure, Part 1: Tarkovsky's Theory of time-pressure as ‚cinemaphysics““, in: *Offscreen*, Jahrgang 7, Heft 8, August 2003.
- Menard (2003b), David George: „A Deleuzian Analysis of Tarkovsky's Theory of Time-Pressure, Part 2: A Textual Analysis of Tarkovskij's *Mirror*“, in: *Offscreen*, Jahrgang 7, Heft 8, August 2003.
- Meteling (2003), Arno: „Melancholie am Ende der Zeit“, in: *F.LM – Texte zum Film*, 2 (2003) Nr. 2, S. 4–13.
- Nelson (2003), Tollof: „Sculpting the end of time: The anamorphosis of history and memory in Andrei Tarkovsky's ‚Mirror‘ (1975)“, in: *Cinemas*, 13 (2003), Nr. 3 (Spring), S. 119–147.
- Pellanda (2003), Marina: „L'immagine e lo specchio: a Venezia si parla di Andrej Tarkovskij“, in: *Filmchronache*, vol. 1 (2003), S. 144–145.

- Romney (2003), Jonathan: „Future soul“, in: *Sight & Sound*, NS 13 (2003), Nr. 2 (Febr.), S. 14–17.
- Schlegel (2003), Hans-Joachim: „Klangwelten des Inneren. Zu Andrej Tarkowskij's Ton- und Musikkonzept“, in: Hartmut Krones (Hg.): *Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*. – Wien/Köln/Weimar 2003.
- Schmatloch (2003), Marius: *Andrej Tarkowskij's Filme in philosophischer Betrachtung*. – St. Augustin: Gardez! Verl. (Zugl.: Mainz., Univ., Diss., 2002); [Rez. v. Barg (2004), Werner in: *Medienwissenschaft 2004*. Groh (2003), Thomas in: *F.LM – Texte zum Film 2003*].
- Schuler (2003), Christian: „Gegenlicht, oder: Die Heiligen, das sind die Anderen“, in: *Geist und Leben*, Nr. 76 (2003), Heft 6, S. 453–457.
- Tarkowskaja (= Tarkovskaja, 2003), Marina: *Splitter des Spiegels: die Familie des Andrej Tarkowski (= Oskolki zerkala, dt.)*, übs. von Martina Mrochen. – Berlin: Ed. Ebersbach; [Rez. v. Lederle (2003), Josef in: *Film-Dienst 2003*].
- Taszman (2003), Jörg: „Tarkovskij, Klimov und die Klassiker: Ruscio-DVDs: russischsprachige Filme im Original und mit Extras“, in: *EPD Film*, 20 (2003), Heft 7 (Juli), S. 17.

2004

- Barg (2004), Werner: „o. T.“ [Rez. zu: Schmatloch (2003), Marius: *Andrej Tarkowskij's Filme in philosophischer Betrachtung*. St. Augustin, 2003], in: *Medienwissenschaft*, 2004, 2, S. 245–247.
- Bird (2004a), Robert: *Andrei Rublev [by Andrei Tarkovsky]*. – London: BFI, 2004. (BFI Film Classics) [Rez. v. Kristanciuk (2006), Julia in: *Film-Philosophy*].
- Bird (2004b): „The Suspended Aesthetic: Slavoj Žižek on Kieslowski and Tarkovsky“, *Studies in East European Thought*, vol. 56 (2004), Nr. 4, S. 357–382.
- Boldyrev (2004), N.: *Žertvoprinošenje Andreja Tarkovskogo*. – Moskva: Vagrius.
- Borin (2004), Fabrizio: *L' arte allo specchio: il cinema di Andrej Tarkovskij*. – Roma: Jouvence, 22004 (11989). (Saggi 26).
- Botz-Bornstein (2004), Thorsten: „Realism, dream, and ‚strangeness‘ in Andrei Tarkovsky“, in: *Film-Philosophy*, Nr. 38 (2004), Nr. 8. (Nov.).
- Calabretto (2004), Roberto: „La musica nel cinema di Andrei Tarkovskij“, in: *L'aurora immortale. Le arti e il cinema* (Bologna), 2004, S. 13–33.
- Chiaromonte (2004), Giovanni / Tarkovskij, Andrej: *Lichtbilder: Die Polaroids*. – München: Schirmer / Mosel Verlag 2004 [Rez. v. Wach (2004), Alexandra in: *Film-Dienst*].
- Dulgheru (2004), Elena: *De vorbă cu Marina Tarkovskaia* – Bucuresti: Ed. Arca Învierii.
- Ebert (2005), Roger: „Solaris“, in: *Ders.: The great movies II*. – New York: Broadway Books.

- Fasolato (2004), Umberto: „L'organico risuonare del mondo: la musica elettronica da Solaris a Stalker“, in: AAM. TAC. Arts and Artifacts in Movie, 1 (2004), S. 77–91.
- Haas (2004), Christoph: „As Time Goes By: Aufsätze über die Zeit im Film“ [Rez. zu: Ruffert (2004) Christine u. a. (ed.): Zeitsprünge. Berlin 2004], in: EPD Film, 21 (2004). Nr. 8 (Aug.), S. 55.
- Haggipavlu (2004), Evi: Heidegger on poetic thinking and the cinema of Andrei Tarkovsky. – Vestal, New York: State University of New York at Binghamton, Ph. D. 2004 [Abstract in: Dissertation Abstracts International, A 65 (2004), Nr. 5 (Nov.), S. 1811].
- Jung (2004), Desirée: „Adaptation fever: On ‚Solaris‘“, in: The Film Journal [Ohio], 2004, Nr. 9 (Juli).
- Ruffert (2004), Christine/Schenk, Irmbert/Schmid, Karl-Heinz/Tews, Alfred (ed.): Zeitsprünge: Wie Filme Geschichte(n) erzählen. – Berlin: Bertz Verlag 2004; [Rez. v. Haas (2004), Christoph in: EPD Film, 2004. Volk (2004), Stefan in: Film-Dienst, 2004].
- Kiefer (2004), Bernd: „Die unbegriffene Schnittstelle: Allegorische Landschaften bei Antonioni, Angelopoulos und Tarkovskij“, in: Film-Dienst, 57 (2004), Nr. 17 (19. Aug.), S. 59–63.
- Kuśmierczyk (2004), Seweryn: Strasti po Andrieju. Excerpt from „The Tolstoy Complex“. – Warszawa: Criterion.
- Martini (2004), Mauro: „Stalker e la cultura russo-sovietica“, in: AAM. TAC. Arts and Artifacts in Movie, 2004, Nr. 1, S. 69–75.
- Mlynek (2004), Jürgen: Der Spiegel als Kinematograph nach Andrej Tarkovskij. – Berlin: HU, Diss. Phil.
- Pellanda (2004), Marina: „Andrej Tarkovskij tra un violino e due alberi. Il rullo compressore e il violino“, in: AAM.TAC (= Arts and Artifacts in Movie. Technology, Aesthetics, Communication. An International Journal, Pisa), 2004, S. 93–98.
- Sagert (2004), Dietrich: Der Spiegel als Kinematograph nach Andrej Tarkovskij. – Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 2004 [urn:nbn:de:kobv:11-10036006 (31.12.2015)].
- Samardzija (2004), Zoran: „1 + 1 = 1: Impossible translations in Andrey Tarkovsky's ‚Nostalgia‘“, in: Literature/Film Quarterly, 32 (2004), Nr. 4 (Okt.), S. 300–304.
- Strugatsky (2004), Boris Natanovich: „Working for Tarkovsky“, in: Science Fiction Studies, 31 (2004), Nr. 3, S. 418–420.
- Volk (2004), Stefan: „o. T.“ [Rez. zu: Ruffert (2004) Christine u. a. (ed.): Zeitsprünge. – Berlin 2004], in: Film-Dienst, 57 (2004), Nr. 20 (30. Sept.), S. 47.
- Wach (2004), Alexandra: „o. T.“ [Rez. zu: Chiaramonte (2004)], in: Film-Dienst, 57 (2004), Nr. 18 (02. Sept.), S. 42.

- Wessel (2004), Karl: „Alien encounters: Science fiction and the mysterium in 2001, Solaris, and Contact“, in: Rickman (2004), Gregg (ed.): *The science fiction film reader*. – New York: Limelight Editions 2004.
- Zajceva (2004), Julija: „Sud'by, v kotorye igrajut ljudi. Tarkovskij, Asta Nil'sen, Juraček i drugie“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 69 (2004) [www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/79/].

2005

- Engell (2005), Lorenz: *Bilder der Endlichkeit*. – Weimar: VDG 2005 (= Serie moderner Film 5.) [bibfan #106: Includes chapters on Akira Kurosawa's *RASHOMON*, Andrei Tarkovsky's *STALKER*, Federico Fellini's *E LA NAVE VA*, Abbas Kiarostami's *ZIRE DARAKHTAN ZEYTON* and Spike Jonze's *BEING JOHN MALKOVICH*]; [Rez. v. Schwaab (2006), Herbert in: *Medienwissenschaft* 2006].
- Giralt (2005), Gabriel F.: „Andrei Tarkovsky's film adaption of the motifs embedded in Leonardo da Vinci's *The Adoration of the Magi*“, in: *Canadian Journal of Film Studies* 14. 2005. No. 2, S. 71–83 [bibfan #137].
- Gregor (2005), Erika: „*Stalker* (1979)“, in: Holighaus (2005), Alfred (ed.): *Der Filmkanon: 35 Filme, die Sie kennen müssen*. – Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung / Berlin: Bertz + Fischer 2005. S. 199 ff. [bibfan #150].
- Gronenborn (2005), Klaus: „Melancholie und Kino: Arnoldshain: Die ‚Kunst der Schatten‘ im Licht des Films“, in: *EPD Film* 22. 2005. No. 7, S. 11 [bibfan #152: On the „Arnoldshainer Filmgespräche“ („Arnoldshain Film Talks“) with emphasis on the films by Theo Angelopoulos and Andrej Tarkovskij].
- James (2005), Nick: „Icon“, in: *Sight and Sound* NS 15. 2005. No. 3. [March] S. 30–33 [bibfan #179: On the initial reactions to nowadays „classical“ Andrei Tarkovsky films at their release].
- Sanderson (2005), B.: *The interrelation of religion and film in Soviet and post-Soviet Russia*. – Norwich, Norfolk: University of East Anglia, Ph.D. 2005 [Abstract in: *Index to Theses with Abstracts* 55. 2006. No. 6, S. 1578 (55–12730)]; [bibfan #330: Discusses especially the films of Tengis Abuladse, Sergei Paradanov and Andrej Tarkovskij].
- Surkova (2005a), Ol'ga: *Tarkovskij i ja: Dnevnik pionerki*. – Moskva: Zebra, 2005.
- Surkova (2005b), Ol'ga: *S Tarkovskim i o Tarkovskom*. – Moskva: Raduga, 2005.
- Valentin (2005), Joachim: *Zwischen Fiktionalität und Kritik: die Aktualität apokalyptischer Motive als Herausforderung theologischer Hermeneutik*. – Freiburg: Herder, 2005.
- White (2005), Jerry: „Brakhage's Tarkovsky and Tarkovsky's Brakhage: Collectivity, subjectivity, and the dream of cinema“, in: *Canadian Journal of Film Studies* 14. 2005. No. 1, S. 69–84 [bibfan #442].

2006

- Bellocchio (2006), Letizia (Hg.): „Biofilmografia“, in: Dagrada, Elena (Hg.): *Materiali di estetica* (Milano), 13.
- Bertolini (2006), Michele: „Immagine, rappresentazione e temporalità in ‚Solaris‘“, in: Dagrada, Elena (Hg.): *Materiali di estetica* (Milano), 13.
- Beuthan (2006), Ralf: *Das Undarstellbare: Film und Philosophie, Metaphysik und Moderne*. – Würzburg: Königshausen und Neumann (= Film – Medium – Diskurs 18.) [Dis. Magdeburg, 2002]; [Rez. v. Heller (2007) in *Medienwissenschaft*]; [bibfan #38: Discusses, among others, the films of Andrei Tarkovsky and Peter Greenaway].
- Bird (2006), Robert: „La forma delle cose a venire: iconoclastia e bibliomachia nei film di Andrej Tarkovskij“ / „The Shape of Things to Come: Iconoclasm and Bibliomachy in the Films of Andrei Tarkovsky“, in: *Materiali di Estetica* (Milano), Nr. 13.
- Bollini (2006), Andrea: „Solaris, Stalker e la mitologia scientifica sovietica“, in: Dagrada, Elena (Hg.): *Materiali di estetica* (Milano), 13.
- Comuzio (2006), Ermanno: „o. T.“ [Rez. zu: Tarkovskij (2005), Andrej: *L'apocalisse*. – Firenze, 2005], in: *Cineforum*, 46 (Mai 2006), S. 95.
- Corro Pemjean (2006), Pablo: „‚Stalker‘ y la búsqueda de la felicidad“, in: *Teología y vida*, 47 (2006), No. 2–3, S. 145–152.
- Dagrada (2006), Elena (Hg.): *Materiali di estetica* (Milano), Nr. 13 [Sonderheft zu Tarkovskij].
- Del Corno (2006), Dario: „Prometeo in Russia? Un'ipotesi intorno ad Andrej Rublëv“, in: Dagrada, Elena (Hg.): *Materiali di estetica* (Milano), 13.
- Errera de la Muéla (2006), Chuan Chose: „Ispanskije citaty v tvorčestve Andreja Tarkovskogo“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 78 (2006) [www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/857/].
- Frejlich (2006), S.: *Teorija kino: ot Ėjzenštejna do Tarkovskogo*. Učebnik dlja vuzov. 6-oe izdanie. – Moskva: Fond „Mir“.
- Frölich (2006), Margit/Gronenborn, Klaus/Visarius, Karsten (ed.): *Kunst der Schatten: Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos*. – Marburg: Schüren.
- Gianvito (2006), John (ed.): *Andrei Tarkovsky: Interviews*. – Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi 2006 (= *Conversations with filmmakers*).
- Kieckhefer (2006), Daniel: „Observations on ‚Stalker‘ and Its Relation to Tarkovskij's Late Films / Osservazioni su ‚Stalker‘ in relazione agli ultimi film di Tarkovskij“, in: Dagrada, Elena (Hg.): *Materiali di estetica* (Milano), 13.
- Kriest (2006), Ulrich: „‚Nostalgia‘ – Song for Tarkovsky“, in: *Film-Dienst*, 59 (2006), Nr. 22 (26. Okt.), S. 42.
- Kristanciuk (2006), Julia: „o. T.“ [Rez. zu Bird (2005)], in: *Film-Philosophy*, 10 (2006), Nr. 1.

- Malcovati (2006), Fausto: „A proposito de Lo specchio“, in: Dagrada (Hg.), Elena: *Materiali di estetica* (Milano), 13.
- Michalkovič (2006), Valentin I.: *Izbrannye rossijskie kinosny*. – Moskva: Agraf.
- Nasta (2006), Dominique: „Andrej Tarkovskij demiurgo“, in: Dagrada (Hg.), Elena (Hg.): *Materiali di estetica* (Milano), 13.
- Noack (2006), Bettina: „Die Unheimlichkeit der Geschichte – Andrej Tarkovskij ‚Iwanowo Djetstwo‘ (Ivans Kindheit)“, in: Schlicht (2006), Corinna et al. (ed.): *Momente des Fremdseins: Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Entfremdung, Identitätsverlust und Auflösungserscheinungen in Literatur, Film und Gesellschaft*. – Oberhausen: K. M. Laufen 2006, S. 127 ff.
- Paini (2006), Luigi: „Una testimonianza“, in: Dagrada, Elena (Hg.): *Materiali di estetica* (Milano), 13.
- Pierantoni (2006), Claudio: „Felicidad y verdad en San Agustín y Tarkowsky“, in: *Teología y vida*, 47 (2006), Nr. 2–3, S. 219–242.
- Piretto (2006), Gian Piero: „Per una lettura culturologica di Andrej Rublëv“, in: Dagrada, Elena (Hg.): *Materiali di estetica* (Milano), 13.
- Pistoia (2006), Marco: „Le carte di Andrej. Note su Tarkovskij teorico di cinema“, in: Dagrada, Elena (Hg.): *Materiali di estetica* (Milano), 13.
- Salvestroni (2006), Simonetta: *Andrej Tarkovskij e la tradizione russa*. – Torino: Quiquajon.
- Schmatloch (2006), Marius: „Iwans Kindheit“, in: Klein (2006), Thomas u. a. (Hg.): *Filmgenres: Kriegsfilm*. – Stuttgart: Reclam, S. 173–177.
- Schwaab (2006), Herbert: „o. T.“ [Rez zu: Engell (2005), Lorenz: *Bilder der Endlichkeit*. – Weimar: 2005], in: *Medienwissenschaft*, 2006, Nr. 2, S. 208–210.
- Subini (2006), Tomaso: „Il pensiero religioso nei Diari di Tarkovskij“, in: Dagrada, Elena (Hg.): *Materiali di estetica* (Milano), 13.
- Tarkovskaja (2006), Marina A.: *Oskolki zerkala*. (2-e izdanie) – Moskva: Vagrius.
- Vidal Estévez (2006), Manuel: „o. T.“ [Rez. zu: Žižek, Slavoj: „*Lacrimae rerum*“ – Madrid, 2006], in: *Secuencias 2006*, Nr. 24, S. 129–132.
- Vigni (2006a), Franco: „L’infanzia di Ivan: strategia di una poetica“, in: Dagrada, Elena (Hg.): *Materiali di estetica* (Milano), 13.
- Vigni (2006b), Franco: „La passione secondo Andrej. Elementi per un’analisi stilistico-formale della versione integrale di ‚Andrej Rublëv‘“, in: Dagrada, Elena (Hg.): *Materiali di estetica* (Milano), 13.
- von Keitz (2006), Ursula: „Andrej Tarkovskij: Andrej Rubljow (1966)“, in: Adolf (2006), Heinrich / Kiening, Christian (ed.): *Mittelalter im Film*. – Berlin; New York: de Gruyter 2006, S. 297 ff. (= *Trends in medieval philology* 6).
- Worschech (2006), Rudolf: „Herz der Finsternis: Andrej Tarkovskijs ‚Solaris‘“, in: *EPD Film*, 23 (2006), Nr. 11 (Nov.), S. 53.
- Žižek (2006), Slavoj: *Lacrimae rerum: Ensayos sobre cine moderno y cibere-spacio*. – Madrid: Debate, 2006 [Rez. v. Vidal Estévez (2006), Manuel in: *Secuencias 2006*].

Zwick (2006), Reinhold: „Eine Frage des Blicks: Zur Kontinuität einer christlich inspirierten Filmästhetik“, in: Internationale katholische Zeitschrift *Communio*, 35 (2006), Nr. 5, S. 480–491.

2007

Austin (2007), Ron: *In a new light: Spirituality and the media arts.* – Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans 2007; [Rez. v. McNut (2009)].

de la Breteque (2007), François: „Eux qui habitaient le temps ...: À l'Ouest des rails de Wang Bing“, in: *Cahiers de la Cinémathèque*, Nr. 78 (Febr. 2007), S. 61–67.

Botz-Bornstein (2007), Thorsten: „Tarkovsky and Benjamin: Image, allegory, and Einfühlung“, in: *Film and Philosophy*, 2007, Nr. 11, S. 15–28.

Dettmering (2007), Peter: „Andrej Tarkowski: ‚Der Spiegel‘“ und „Kreatives Wagnis und Regression: Zu den Filmen Andrej Tarkowskis“, in: Dettmering, Peter: *Sechzig Jahre Filmesehen: Eine Hommage.* – Eschborn bei Frankfurt a. M.: Klotz.

Efird (2007), Robert: „„Andrei Rublev“: Transcendental style and the creative vision“, in: *Journal of Popular Film and Television*, 35 (2007), Nr. 2, S. 86–93.

Fraisse (2007), Philippe: „Le feu sombre et terne du désir: Mélancolie et science-fiction: Resnais, Kubrick, Tarkovski“, in: *Positif*, n° 556 (Juni 2007), S. 92–95.

Gordon (2007), A.: *Ne utolivšij žaždy: ob Andree Tarkovskom.* – Moskva: Vagrius.

Heller (2007), Franziska: „o. T.“ [Rez. zu: Beuthan (2006), Ralf: *Das Undarstellbare: Film und Philosophie, Metaphysik und Moderne.* Würzburg 2006], in: *Medienwissenschaft*, 2007, Nr. 4, S. 430–432.

Hoyer (2007), Timo: „Filmarbeit – Traumarbeit: Andrej Tarkowskij und sein Film ‚Der Spiegel‘ (Serkalo)“, in: Mahler-Bungers (2007), Annegret/Zwiebel, Ralf (ed.): *Projektion und Wirklichkeit: Die unbewusste Botschaft des Films.* – Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2007, S. 85 ff. (= Schriften des Sigmund-Freud-Instituts: Reihe 2, Psychoanalyse im interdisziplinären Dialog 5).

Jaropolov (2007), Jaroslav (Hg.): *Nostal'gija po Tarkovskom.* – Moskva: Algoritm.

Končalovskij (2007), Andrej: „O Tarkovskom“, in: Ders.: *Nizkie istiny.* – Moskva: Ėksmo.

Kuśmierczyk (2007a), Seweryn: „Droga Andrieja Tarkowskiego“, in: Ders. (ed.): *Czas utrwalony (Andriej Tarkowski. Przekład i oprac. Naukowe).* – Warszawa: Świat Literacki, S. 255–278.

Kuśmierczyk (2007b), Seweryn: „Nostalgia“, „Ofiarowanie“, „Rublow Andriej“, „Solaris“, „Stalker“, „Tarkowski Andriej“, in: Lis (2007), M./Garbicz, A. (ed.): *Światowa Encyklopedia Filmu Religijnego.* – Kraków: Biały Kruk, S. 359–360, 368, 501–502, 505–506, 538–539.

- Loughling (2007), Gerard: „Video divina: Viewing Tarkovsky“, in: Knauss (2007), Stefanie/Ornella, Alexander D. (ed.): *Reconfigurations: Interdisciplinary perspectives on religion in a post-secular society*. – Berlin/Münster/Wien/Zürich/London: Lit Verlag (= Theologie, Kultur, Ästhetik – Grazer fundamentaltheologische Schriftenreihe, Bd. 3).
- Pačuašvili (2007), Nikolaj (mitropolit): „Fil'm ‚Soljaris‘ i evangel'skaja pritča o bludnom syne“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 82 (2007) [www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/876/].
- Papargyris (2007), J.: *Film, narrativity and modernism: An examination of the aspects of non-linear narrativity in the filmic oeuvre of Theo Angelopoulos and Andrei Tarkovsky*. – Birmingham: University of Birmingham, Ph.D. 2007 [Abstract in: *Index to Theses with Abstracts*, 57–5177].
- Rainsfor (2007), Dominic Michael: „Tarkovsky and Levinas: Cuts, mirrors, triangulations“, in: *Film-Philosophy*, 11 (2007), Heft 2.
- Salynskij (2007), Dmitrij: „Pamjat' kompozicii: vtoraja semerka i vse ostal'noe“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 82 (2007).
- Sandler (2007), Stephanie: „On grief and reason, on poetry and film: Elena Shvarts, Joseph Brodsky, Andrei Tarkovsky“, in: *The Russian Review*, 66 (2007), Nr. 4 (Okt.), S. 647–670.
- Schlegel (2007), Hans-Joachim: „Die Wirklichkeit ist die Ikone: Anmerkungen zum Begriff des ‚Spirituellen‘“, in: *Film-Dienst*, 60 (2007), Nr. 7 (29. März), S. 16–17.
- Šemjakin (2007), Andrej: „Reprezentacija ličnosti Andreja Tarkovskogo i obrazov ego kartin v dokumental'nom kino“, in: kinozerkalo.ru/page.php?page=doc20.
- Šlegel' (Schlegel) (2007b), Hans-Joachim: „Zvučaščie miry vnutrennogo. O zvuko-muzykal'noj koncepcii Andreja Tarkovskogo“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 82 (2007) [www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1140/].
- Sprenger (2007), Florian: „1 + 1 = 1 – Bewegte Elemente im Werk Andrej Tarkovskijs“, in: Leitner, Birgit/Engell, Lorenz (Hrsg.) *Philosophie des Films*. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, 2007, S. 128–141.
- Thomson (2007), C. Claire: „It's all about snow: Limning the post-human body in *Solaris* and *It's All about Love*“, in: *New Cinemas*, 5 (2007), Nr. 1, S. 3–21.
- Tucker (2007), Thomas Deane: „The eternal return: Andrei Tarkovsky's ‚Nostalgia‘“, in: *Studies in the Humanities*, 34 (2007), Nr. 1, S. 89–103.
- Zamjatin, (2007), Dmitrij: „Neuverenost' bytija: obrazy doma i dorogi v fil'me ‚Zerkalo‘“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 82 (2007) [www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/876/].

2008

- Bird (2008), Robert: *Andrei Tarkovsky: Elements of cinema*. – London: Reaction Books 2008. 255 S. [Rez. v. Christie (2008), Ian: „Sculpting in time“, in: *Sight and Sound*].
- Borin (2008a), Fabrizio: „Il sacrificio dello Stalker. La fine del mondo nel cinema di Andrej Tarkovskij tra visione profetica e tormento poetico“, in: Novello, Neil (ed.): *Apocalisse. Modernità e fine del mondo*. – Napoli: Liguori, 2008, S. 183–191.
- Borin (2008b), Fabrizio: „Il tempo del cinema e la sua immaginazione. Gli universi del fantastico di Andrej Tarkovskij e Federico Fellini“, in: Marzola, Dario (ed.): *Visionaria. Il cinema fantastico tra ricordi, sogni e allucinazioni*. – Alessandria: Edizioni Falsopiano, 2008, S. 125–141.
- Christie (2008a), Ian: „Sculpting in time“ [Rez. zu: Dunne (2008), Nathan: *Tarkovsky*. London, 2008. Rez. zu Bird (2008)], in: *Sight & Sound*, NS 18 (2008), Nr. 5 (Mai), S. 100.
- Dunne (2008), Nathan: *Tarkovsky*. – London: Black Dog Publishing 2008 [Rez. v. Christie (2008), Ian in: *Sight and Sound* 2008. Faucette (2008), Brian in: *Film-Philosophy* 2008].
- Faucette (2008), Brian: „o. T.“ [Rez. zu: Dunne (2008), Nathan: *Tarkovsky*. London, 2008], in: *Film-Philosophy*, 12 (2008), Nr. 2.
- Hemphill (2008), Jim: „o. T.“ [Rez. zu: Gianvito (2006), John (ed.): *Andrei Tarkovsky: Interviews*. – Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi 2006], in: *American Cinematographer*. Online edition, April 2008.
- Jones (2008), Daniel: *The soul that thinks: Essays on philosophy, narrative and symbol in the cinema and thought of Andrej Tarkovsky*. – Athens, Ohio: Ohio University, Ph.D. 2007 [Abstract in: *Dissertation Abstracts International*, A 68 (2008), Nr. 12 (Juni)].
- Kovács (2008), András Bálint: „Andrei Tarkovsky“, in: Livingston (2008), Paisley/Plantinga, Carl (ed.): *The Routledge companion to philosophy and film*. – London/New York: Routledge 2008 (= *Routledge philosophy companions*).
- Loughlin (2008), Gerard: „The Madonna’s tear: Biblical images in the films of Andrej Tarkovsky“, in: Hallbäck (2008), Geert/Hvithamar, Annika (ed.): *Recent releases: The Bible in contemporary cinema*. – Sheffield: Sheffield Phoenix Press 2008 (= *The Bible in the modern world* 15).
- McSweeney (2008), Terence: „A state of mind, not a way of thinking‘: The spiritual cinema of Andrej Tarkovsky“, in: Morefield (2008) Kenneth R. (ed.): *Faith and spirituality in masters of world cinema*. – Newcastle: Cambridge Scholars.
- Mroz (2008), M.: *The aesthetics of cinematic duration in theory and film*. – Cambridge: University of Cambridge, Ph.D. 2008 [Abstract in: *Index to Theses with Abstracts* 58–4090].

- Noeske (2008), Nina: „Musik und Imagination: J. S. Bach in Tarkovskijs ‚Solaris‘“, in: Piel (2008), Victoria (ed.): Filmmusik: Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung. – Hildesheim; Zürich; New York: Olms, S. 25 ff.
- Pedicore (2008), Paola / Lavrim, Aleksandr: I Tarkovskij. Padre e figlio nello specchio del destino. – Pescara: Tracce.
- Riley (2008), Mark: „Disorientation, duration and Tarkovsky“, in: Buchanan (2008), Ian / MacCormack, Patricia (ed.): Deleuze and the schizoanalysis of cinema. – London; New York: Continuum.
- Volkova (2008), P. (ed.): Tarkovskij, A. A. Nostalgia. – Moskva: AST Zebra (= Akterskaja kniga).

2009

- Aleksander-Garrett (2009), Lajla: Andrej Tarkovskij: sobiratel' snov. – Moskva: Ast / Astrel', 2009.
- Franz (2009), Norbert (Hg.): Stalker: UdSSR, 1980. Regie: Andrej Tarkovskij; Protokoll des Films in der Original- und der deutschen Synchronfassung, erstellt unter Mitarb. von Boris Safarov und Stephanie Rymarowicz, Nachw. von Norbert P. Franz – Potsdam: Universitätsverlag 2009; [Rez. v. Engel (2012), Christine, in: Osteuropa, 2012, Heft 11].
- Kirsner (2009), Inge: „Erlösung in ‚Solaris‘: Theologische Spekulationen um die Werke Lems, Tarkowskis und Soderberghs“, in: Martig (2009), Charles / Pezzoli-Olgiati, Daria (ed.): Outer Space: Reisen in Gegenwelten. – Marburg: Schüren. (= Film und Theologie 13).
- Kürten (2009), Jochen: „o. T.“ [Rez. zu: Tarkovskij (2009), Andrej: Die versiegelte Zeit. Neuauflage. Vorwort von Dominik Graf. Nachwort von Hans-Joachim Schlegel. – Berlin 2009], in: Film-Dienst 62 (2009), Nr. 14 (2. Julio), S. 40.
- MacNutt (2009), David: „Faith and film: Review essay“, in: Religion and the Arts, 13 (2009), Nr. 4, S. 595–603.
- Mišarin (2009), Aleksandr / Tarkovskij, Andrej: „Zerkalo“, in: Zerkalo. Literturnye scenarii „Mosfil'ma“. Klassika sovetskogo kino. – Moskva, S. 309–355.
- Salynskij (2009a), Dmitrij: Kinogermenevtika Tarkovskogo. – Moskva: Kvadriga.
- Salynskij (2009b), Dmitrij: „V metaforičeskom plane vse garmoničeskie sistemy javljajutsja svoego roda chramami“ (Tamara Sergeeva interviewt Dmitrij Salynskij zu seinem Buch ‚Kinogermenevtika Tarkovskogo‘. M: Producerskij centr ‚Kvadriga‘, 2009), in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 92 (2009) [www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1116/].
- Selg (2009), Julia: Andrej Tarkovskij und die Gegenwart der alten Meister: Kunst und Kultus im Film „Nostalgia“. – [Arlesheim]: Verl. des Ita Wegman Inst.

- Skakov (2009), Nariman: Word and image: Textual allusions in the cinema of Andrei Tarkovsky. – Oxford: University of Oxford, D. Phil. 2009 [Abstract in: Index to Theses with Abstracts 59–5728].
- Verevis (2009), Constantine: „Second chance: Remaking Solaris“, in: Lukas (2009) Scott A. / Marmysz, John (ed.): Fear, cultural anxiety, and transformation: Horror, science fiction, and fantasy films remade. – Lanham, Maryland; Oxford: Lexington Books / Rowman & Littlefield, S. 167–179.

2010

- Binder (2010), Eva: „Zeit-Bilder. Persönliche Erinnerung und kulturelles Gedächtnis in Andrej Tarkovskijs ‚Der Spiegel‘“, in: Drubek-Meyer, Natascha / Murašov, Jurij (Hg.): Das Zeit-Bild im osteuropäischen Film nach 1945. – Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 175–196.
- Bird (2010), Robert: „Tarkovsky and the Celluloid Icon“, in: Gatrall, Jefferson J. A. / Greenfield, Douglas (ed.): Alter Icons. The Russian Icon and Modernity. – University Park, PA: The Pennsylvania University Press / Studies of the Harriman Institute, Columbia University.
- Bondarčuk (2010), Natal'ja: Edinstvennye dni. – Mosva: AST, 2010.
- Borin (2010a), Fabrizio: „Andrej Tarkovskij tra poesia e profezia“, in: Circuito Cinema, 2010, S. 1.
- Borin (2010b), Fabrizio: „Andrej Tarkovskij teorico del cinema. Un'inquadratura più un'inquadratura non fanno due inquadrature e nemmeno una terza inquadratura drammatica: scoliscono nel tempo un'inquadratura più lunga“, in: Calabretto (2010), R. (ed.): Andrej Tarkovskij e la musica. – Lucca: LIM Editrice, S. 53–73.
- Borin (2010c), Fabrizio: „Memoria e Storia del Tempo nel cinema di Andrej Tarkovskij“, in: Tagliabue C. / Vergerio F. (ed.): Cinema, Storia, Memoria. – Roma: C. S. C. Centro Studi Cinematografici, S. 107–119.
- Borin (2010d), Fabrizio: „Tarkovskij e la sofferenza dell'arte: memorie di uno sguardo poetico“, in: Del Monte, M. (ed.): Far comprendere far vedere. Cinema, fruizione, multimedialità: il caso „Russie!“ – Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, S. 57–65 (= Convegno: Far comprendere far vedere. Cinema, fruizione, multimedialità: il caso „Russie!“, Venezia, Università Ca' Foscari, 7–8 luglio 2010).
- Bryan (2010), Robert: „Lighting Boris Godunov with Andrei Tarkovsky“, in: Opera Quarterly: 26, Nr. 1 (2010 Winter), S. 122–128.
- Calabretto (2010), Roberto (ed.): Andrej Tarkovskij e la musica. – Lucca: LIM Editrice.
- Foster (2010), Daniel: „Where Flowers Bloom but Have no Scent: The Cinematic Space of the Zone in Andrei Tarkovsky's ‚Stalker‘“, in: Studies in Russian and Soviet Cinema, 4 (2019), Nr. 3, S. 307–320.

- Fritzsche (2010), Sonja: „A Natural and Artificial Homeland: East German Science-Fiction Film Responds to Kubrick and Tarkovsky“, in: *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television*, 40 (2010), Nr. 2 (Fall), S. 80–101.
- Goscilo (2010), Helena: „Fraught Filiation: Andrei Tarkovsky’s Transformations of Personal Trauma“, in: Goscilo (2010), Helena/Yana Hashamova (ed.): *Cinepaternity: Fathers and Sons in Soviet and Post-Soviet Film*. – Bloomington, IN: Indiana UP.
- Haladyn (2010), Julian/Jordan, Miriam: „Simulation, Simulacra and Solaris“, in: *Film-Philosophy*, 14 (2010), Nr. 1, S. 253–273.
- Heisenberg (2010), Benjamin: „Mein Lieblingsfilm: Benjamin Heisenberg über ‚Andrej Rubljow‘“, in: *EPD Film*, 27 (2010), Nr. 4 (Apr.), S. 62.
- Heller (2010), Franziska: *Filmästhetik des Fluiden: Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tarkowskij, von Huston bis Cameron*. – Paderborn: Fink 2010; [Rez. v. Scherer (2012), Christina in: *Medienwissenschaft 2012*].
- Kona (2010), Prakaš: „The Spiritual Cinema of Andrei Tarkovsky“, in: *Offscreen*, 14 (2010), Nr. 12 (Dez.).
- Miller (2010), Gregory Blake: *Reentry shock: Historical transition and temporal longing in the cinema of the Soviet thaw*.– Eugene, Oregon: University of Oregon, Ph.D. 2010 [Abstract in: *Dissertation Abstracts International*, A 72 (2011), Nr. 3 (Sept.)].
- Murray (2010), Christopher: „Islands of Memory: Andrei Tarkovsky’s Science-Fiction Films“, in: *Alienation and Resistance: Representation in Text and Image*, ed. Gordon Spark, Laura Findlay, Pauline MacPherson and Andrew Wood. – Newcastleupon Tyne, England: Cambridge Scholars, 2010, S. 96–114.
- Pelo (2010), Riikka: „Tonino Guerra: The Screenwriter as a Narrative Technician or as a Poet of Images? Authorship and Method in the Writer-Director Relationship“, in: *Journal of Screenwriting*, 1 (2010), Nr. 1, S. 113–129.
- Perepelkin (2010), Michail A.: *Slovo v mire Andreja Tarkovskogo*. – Samara: Izd. Samarskij Univ.
- Redwood (2010), Thomas: *Andrei Tarkovsky’s Poetics of Cinema*. – Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars.
- Sargent (2010), Mark L.: „Our brother Abraham: the ‚sacrifice‘ in films by Tarkovsky and Majidi“, in: Hunt (2010), Steven A. (ed.): *Perspectives on our Father Abraham: Essays in honor of Marvin R. Wilson*. – Grand Rapids, Michigan/Cambridge: Eerdmans, S. 290–310.
- Slevin (2010), Tom: „Existence, Ethics and Death in Andrei Tarkovsky’s Cinema: The Cultural Philosophy of Solaris“, in: *Film International*, Nr. 44 (2010), S. 49–62.
- Šlegel’ (Schlegel) (2010), Chans-Joachim: „Ikona i kinoobraz. Otgoloski vizantij-skogo ponimanija izobraženija v ruskom i sovetkom kinematografе“,

- in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 97 (2010), S. 5–19 [www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1262/].
- Taszman (2010), Jörg: „Magisches Kino“, in: *EPD Film*, 27 (2010), Nr. 7 (Juli), S. 58.
- Totaro (2010), Donato: „Nature as ‚Comfort Zone‘ in the Films of Andrei Tarkovsky“, in: *Offscreen*, 14 (2010), Nr. 12 (Dez.).

2011

- Alexander-Garrett (2011), Layla: *Andrei Tarkovsky: A Photographic Chronicle of the Making of the Sacrifice*. – London: Cygnnet, 2911.
- Anochina (2011), Julija: „Soljaris: Do i posle Tarkovskogo“, in: *Kinovedčeskie zapiski: Istoričesko-teoretičeskij žurnal*, Nr. 98 (2011), S. 85–100.
- Anochina (2011), Julija (ed.): „Soljaris: Delo fil'ma“, [Vorwort von Dm. Salynskij]: in *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 98 (2011).
- Azérad (2011), Hugues: „Making Sense of Epiphanic Images“, in: Lorna Collins/Elizabeth Rush (ed.): *Making Sense: For an Effective Aesthetics*. – New York (NY): Peter Lang, S. 63–76. (European Connections 33).
- Baker (2011), Aaron: *Steven Soderbergh*. – Urbana, Illinois: University of Illinois Press (= Contemporary film directors).
- Burns (2011), Christy L.: „Tarkovsky's ‚Nostalgia: Refusing Modernity, Re-Envisioning Beauty‘“, in: *Cinema Journal*, 50 (2011), Nr. 2 (Winter), S. 104–122.
- Cavedo (2011), Keith: „Alien Encounters and the Alien/Human Dichotomy in Stanley Kubrick's ‚2001: A Space Odyssey‘ and Andrei Tarkovsky's ‚Solaris‘“, in: *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences*: 71.10 (Apr. 2011).
- Dulgheru (2011), Elena: *Scara Raiului în cinema. Kusturica, Tarkovski, Paradjanov*. – Bucuresti: Ed. Arca Învierii, 2011.
- Ermošin (2011), Fedor: „Andrej Tarkovskij i Tomas Mann: K istorii vlijanija“, in: *Kinovedčeskie zapiski. Istoričesko-teoretičeskij žurnal*, Nr. 98 (2011), S. 144–151 [www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1295/].
- le Fanu (2011), Mark: „Back in the zone“, in: *Sight & Sound*, NS 21 (2011), Nr. 11 (Nov.), S. 8 [Über das Filmfestival in Tallin, das STALKER gewidmet war].
- Greb (2011), Michaela: *Numen und Macht: Die Bedeutung des Heiligen und des Unheimlichen in Religion und Kunst heute*. – Frankfurt a. M./Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien: Lang 2011 (= Würzburger Studien zur Fundamentaltheologie 38) [= Diss. Uni Würzburg, 2010].
- Henley (2011), David: „The Natural and Modern Worlds in Solaris“, in: *Offscreen*, 15 (2011), Nr. 1 (Jan.).
- Heyn-Jones (2011), Zoë: „Temporal Defamiliarization and Mise-en-scène in Tarkovsky's *Stalker*“, in: *Offscreen*, 15 (2011), Nr. 1 (Jan.).

- Ivakhiv (2011), Adran J.: „The anthropiogeomorphic machine: Stalking the zone of cinema“, in: *Film-Philosophy*, 15 (2011), Nr. 1, S. 118–139.
- Kononenko(2011), Natalja: Andrej Tarkovskij: Zvučaščij mir fil'ma. – Moskau: Progress-tradicija.
- Kowalczyk (2011), Andrzej Sławomir: „Between dystopia and eutopia: Andrei Tarkovsky's *Stalker*“, in: Blaim (2011), Arthur / Gruszevska-Blaim, Ludmila (ed.): *Imperfect worlds and dystopian narratives in contemporary cinema*. – Frankfurt a. M./New York: Peter Lang.
- Kuśmierczyk (2011), Seweryn: *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego*. – Warszawa: Wydawnictwo Skorpion, 2011. [Rez. von Flig (2013), Małgorzata in: *Kino (Warszawa)*].
- Leving (2011), J.: „Iosif Brodsky i Andrej Tarkovskij (Opyt parallel'nogo prosmotra)“, in: *Voprosy istorii*, 2011, Nr. 6, S. 133–136.
- Martin (2011), Sean: Andrej Tarkovskij. – Harpenden: Kamera books.
- McFarland (2011), Douglas: „The Philosophy of Space and Memory in *Solaris*“, in: R. Barton Palmer/Steven M. Sanders (ed.): *The Philosophy of Steven Soderbergh. Philosophy of Popular Culture*. – Lexington (KY): UP of Kentucky, S. 267–279.
- Milstein (2011), Werner: „Verwandte des Priesters: Vor 25 Jahren starb der russische Regisseur Andrej Tarkovskij“, in: *Zeitzeichen*, Nr. 12, S. 46–48.
- Moses (2011), Michael Valdez: „*Solaris*, Cinema, and Simulacra“, in: R. Barton Palmer / Steven M. Sanders (ed.): *The Philosophy of Steven Soderbergh. Philosophy of Popular Culture*. – Lexington (KY): UP of Kentucky, 2011. S. 267–279.
- Mussell (2011), Simon Paul: *Constellations of Adornian theory and film: Readings of Adorno with Tarkovsky and Haneke*. – Falmer, East Sussex: University of Sussex, D. Phil. 2011. [Abstract in: *Index to Theses with Abstracts* 61–10836].
- Partridge (2011), Tony / Diaz-Caneja, Maria; „Art as Revelation: Andrei Tarkovsky's Films and the Insights of Víctor Erice“, in: *Journal of European Studies*, 41 (2011), Nr. 1 (März), S. 23–43.
- Pinežaninova (2011), N. P.: „I vse priobretaet novyj vnezapnyj smysl ... (integracija poëtičeskich tekstov Arsenija Tarkovskogo v fil'my Andreja Tarkovskogo)“, in: *Mir russkogo slova: naučno-metodičeskij illjustrirovannyj žurnal*, ed. Rossijskoe obščestvo prepodavatelej russkogo jazyka i literatury. – Sankt Peterburg [u. a.]: Izdat. SPb Gos. Un-ta, S. 75–79.
- Salynskij (2011), Dmitrij: „Soljaris'. Delo fil'ma“ (= Vorwort zu Anochina (2011), Julija (ed.): *Soljaris. Delo fil'ma*), in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 98 (2009). [www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1294/].
- Sanami (2011), Takachasi: „Andrej Rublev' A. Tarkovskogo: Interpretacija ruskoj istorii v kontekste sovetskoj kul'tury“, in: *Acta Slavica Iaponica*: a

- journal in European languages of the Slavic Research Center of Hokkaido University, Bd. 29 (Sapporo: Center), 2011, S. 65–86.
- Schlegel (2011), Hans-Joachim: „Filmbild und Ikone. Folgen des byzantinischen Bildverständnisses im russischen und sowjetischen Film“, in: P. Hasenberg, R. Zwick, G. Larcher (Hg.): *Zeit BILD Theologie*. – Marburg.
- Sweeney (2011), Kenneth: „The Sacrifice“, in: *American Cinematographer*. Online edition, September 2011.
- Totaro (2011), Donato: „Tarkovsky Redux [Special issue]“, in: *Offscreen*, 15 (2011), Nr. 1 (Jan.).
- Totaro (2011), Donato: „Ivan’s Childhood: The Tree of Life“, in: *Offscreen*, 15 (2011), Nr. 1 (Jan.).
- Totaro (2011), Donato: „Tarkovsky and the World of Documentary“, in: *Offscreen*, 15 (2011), Nr. 8 (Aug.).

2012

- Aguiló Obrador (2012), Borja: „Beyond Representation: A Comparative Study of Theodore Roethke’s ‚Greenhouse Poems‘ and Andrei Tarkovski’s ‚Stalker‘“, in: *Weaving New Perspectives Together: Some Reflections on Literary Studies*. – Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2012, S. 19–35.
- Alexander-Garrett (2012), Layla: *Andrei Tarkovsky: A Photographic Chronicle of the Making of The Sacrifice*. – London: Cygnet.
- Alexander-Garrett (2012), Layla: *Andrei Tarkovsky: The Collector of Dreams*. – London: Glagoslav Publications, 2012. 388 S. [Rez. v. Riley (2013), John: „o. T.“, in: *Screen* 2013, Autumn, S. 423].
- Arecco (2012), Sergio: „Il corto“, in: *Filmcritica*, LXII (Juli 2012), S. 351–352 [zu УБИЦЫ].
- Borin (2012a), F. (ed.): *Tarkovskiana 1. Arti cinema e oggetti nel mondo poetico di Andrej Tarkovskij* – Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, S. 1–339.
- Borin (2012b) F.: „Per un inventario critico di oggetti tarkovskiani“, in: Ders. (ed.): *Tarkovskiana 1. Arti cinema e oggetti nel mondo poetico di Andrej Tarkovskij*. – Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, S. 119–281.
- Brežná (2012), Irena: „It’s in films that I try to say everything“, in: *Metro* (Australien), Nr. 173, S. 72–78 [s. auch *Interviews*].
- Bukowiecki (2012), Andrej: „Kamera w roli narratora“, in *Kino* (Warszawa), Nr. 46, (Dez. 2012), S. 31–33 [über Vadim Jusov; Kameramann bei T.].
- Cousins (2012), Mark: „Straight and curly“, in: *Sight & Sound*, NS 22 (2012), Nr. 10 (Okt.), S. 14.
- Devidts (2012), Pierre: *Andrei Tarkovski: spatialité et habitation*. – Paris: Harmattan (mémoire de maîtrise 2011).
- Droin (2012), Nicolas: „Integrale Tarkovski: flux et reflux“, in: *Jeune Cinema*, 2012, Sept.–Okt., S. 72–77.

- Drubek (2012), Natascha: Russisches Licht. Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino. – Köln/Weimar/Wien: Böhlau (Osteuropa medial: Künste – Sprachen – Techniken, Bd. 4).
- Dyer (2012), Geoff: Zona: A Book about a Film about a Journey to a Room. – New York, NY: Pantheon; [Rez. von James (2012), Nick in: Sight & Sound 22].
- Dyer (2012), Geoff: Die Zone (= Zona; dt.), aus dem Englischen von Marion Kagerer. – München: Schirmer Mosel Literatur; [Rez. v. Kürten (2013), Jochen in: Film-Dienst 66].
- Engel (2012), Christine: „o. T.“ [Rez. zu Franz (2009), Norbert (ed.): Stalker: UdSSR, 1980. Regie: Andrej Tarkovskij; Protokoll des Films. Potsdam, 2009], in: Osteuropa, 2012, Nr. 11.
- Evlampiev (2012), Igor': Chudožestvennaja filosofija Andreja Tarkovskogo. – Ufa: ARC (12001).
- Fairweather (2012), Elizabeth: „Andrey Tarkovsky: The refrain of the sonic fingerprint“, in: Wierzbicki (2012), James (ed.): Music, sound and filmmakers: Sonic style in cinema. – New York; Abingdon, Oxon: Routledge.
- Gornych (2012), A.: „Zapečatlennoe utračennoe vremja Andreja Tarkovskogo“, in: Neprikosnovennyj zapas (Moskva), 2012, Nr. 6, S. 186–198.
- Haslebner (2012), M.: Rhythmus im Spielfilm. – Wien: Universität Diss. Phil.
- James (2012), Nick: „Concentration zone“ [Rez. zu Dyer (2012), Geoff: Zona. New York, 2012], in: Sight and Sound, 22 (2012).
- Karl (2012), Lars: „(Rez. zu:) Robert Bird: Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema“, in: Osteuropa, Bd. 62 (2012), Heft 5, S. 122–123.
- Koivumäki (2012), M.-R.: „Poetic Dramaturgy in Andrey Tarkovsky's Ivan's Childhood (1962): Conflict and Contrast, Two Types of Narrative Principles“, in: Journal of Screenwriting, 3.1 (2012), S. 27–43.
- Končalovskij (2012), Andrej: „Snova o Tarkovskom“, in: Ders.: Vozvysajuščij obman. – Moskva: Èksmo, S. 88–96.
- Kürten (2013), Jochen: „Andrej Tarkowski“ [Rez. zu: Tarkovskij (2012), Andrej jun./Schirmer, Lothar (ed.): Leben und Werk. München 2012], in: Film-Dienst, 66 (2013), Nr. 2 (Jan.), S. 46–47.
- Lemarié (2012), Yannick: „Tarkovski, cinéaste de la consolation“, in: Positif, n° 614 (2012), S. 76–79.
- Mayer (2012), Michael: Tarkovskijs Gehirn: über das Kino als Ort der Konversion. – Bielefeld: Transcript.
- Menashe (2012), Louis: „o. T.“ [Rez. zu: Dyer (2012), Geoff], in: Cineaste, 87 (2012), Nr. 4, S. 69–70.
- Mroz (2012), Matilda: Temporality and Film Analysis. – Edinburgh: Edinburgh UP, 2012.
- Nečaev (2012), Vadim: „Andrej Tarkovskij“, in: Literaturnyj evropeec, Nr. 171, (Frankfurt a. M.: Verb. Russischer Schriftsteller in Deutschland), 2012, S. 40–43.

- Pellanda (2012), Marina: „Tarkovskij’s heritage. Ispirazioni tarkovskiane sul cinema contemporaneo“, in: Borin (2012), F. (ed.): *Tarkovskiana I. Arti e oggetti nel mondo poetico di Andrej Tarkovskij*. – Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, S. 83–108.
- Pohl (2012), H./Polig, G.: „Jetzt/Next“, in: *Architektur Zeichensaal* (Wien), 4 (2012), S. 160–185.
- Scherer (2012), Christina: „o. T.“ [Rez. zu: Heller (2010), Franziska: *Filmästhetik des Fluiden*. – Paderborn: Fink 2010.], in: *Medienwissenschaft*, 2012, Nr. 2, S. 167–168.
- Schlegel (2012a), Hans-Joachim: „Andrej Tarkovskij“, in: Tarkowski (2012), Andrej Andreevič/Schirmer, Lothar (ed.): *Leben und Werk: Schriften, Filme, Stills & Polaroids*. Mit einem Essay von Hans-Joachim Schlegel. – München: Schirmer Mosel.
- Schlegel (2012b), Hans-Joachim: „Blick ins eigene Ich: Andrej Tarkowski zum 80. Geburtstag“, in: *Film-Dienst*, 65 (2012), Nr. 7 (29. März), S. 14–15.
- Sidali (2012), Akoš: „Paradžanov i Tarkovskij. Parallel’nye smertoopisanija“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 100/101 (2002), S. 454–462 [www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1379/].
- Skakov (2012), Nariman: *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*. – London: Taurus, 2012 (= KINO: The Russian Cinema Series).
- Sterritt (2012), David: „o. T.“ [Rez. zu: Skakov (2012), Nariman und Dyer (2012), Geoff], in: *Film Quarterly*, 66 (2012), Heft 1, S. 62–63.
- Tarkowski (2012a), Andrej/Schirmer, Lothar (ed.): *Leben und Werk: Schriften, Filme, Stills & Polaroids*. Mit einem Essay von Hans-Joachim Schlegel. – München: Schirmer Mosel [Rez. v. Kürten (2013), Jochen in: *Film-Dienst* 2013 (17. Jan.) S. 46–47; Moldenhauer (2013), Benjamin in: *Ray* (Wien), 2013 (März), S. 102; Schaar (2013), Erwin: „Kurz belichtet“ in: *Filmbulletin*, 55 (März 2013), S. 329; Günther (2013), Hans in *Osteuropa* 2013].
- Tarkowski (2012b), Andrej Andreevič: *Life and Work: Films, Writings, Stills & Polaroids ...* (dass. Engl.).
- Ugol’nikov (2012), J.: „Orudija jazyka. Brodskij i Tarkovskij“, in: *Oktjabr’* (Moskva), 2012, Nr. 3, S. 148–150.
- Włodek (2012), P.: „Odwilżowe przełomy“, in: *Kwartalnik Filmowy*, 80 (2012), S. 222–227.

2013

- Boldyrev (2013), Nikolaj: „Tajna vremeni Tarkovskogo“, in: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 102 (2013) [www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1398/].
- Delfini (2013), Daniela/Fuster, Enrique/Galván, José Maria: *Verso Dio nel cinema: Viaggio in dieci tappe*. – Cinisello Balsamo, Milano: San Paolo 2013. (= Comunicazione: Studi.)

- Emrich (2013), Hinderk M./Meierding, Gabriele: Vorlesungen zur philosophischen Psychologie von Kunst: Film-Bilder zur Psyche im Film. BoD.
- Flig (2013), Małgorzata: „Tarkowski – nieustajca inspiracja ...“ [= Rez. zu: Kuśmierczyk (2011), Seweryn: Księga filmów], in: Kino (Warszawa), 47 (März 2013), S. 82.
- Gräser (2013), P.: „Get the big picture“, in: Ders.: Führen lernen. Wiesbaden: Gabler Verlag, 2013, S. 167–169.
- Graul (2012), S.: Zur Interdependenz von Psychoanalyse und Film: Mit einem Ausblick auf Ingmar Bergmans „Wilde Erdbeeren“. – München: GRIN Verlag, 2013.
- Graul (2013), S.: Entwicklung, Berechtigung und Methodik psychoanalytischer Filmdeutung mit einem Exkurs zu Resnais' Film „Hirosima mon Amour.“ – Hamburg: Diplomica, 2013.
- Günther (2013), Hans: „o. T.“ [Rez. zu Tarkowski (2012a), Andrej Andreewič/Schirmer, Lothar (ed.): Leben und Werk. München, 2012], in Osteuropa, 2013, Nr. 8, S. 129–131.
- Hamburger (2013), Andreas: „Wo Es war, soll Ich werden: Soljaris – Regie: Andrej Tarkowskij“, in: Laszig (2013), Parfen (ed.): Blade Runner, Matrix und Avatare: Psychoanalytische Betrachtungen virtueller Wesen und Welten im Film. – Berlin/Heidelberg: Springer 2013, S. 1 ff.
- Kürten (2013), Jochen: „Andrej Tarkowski“ [= Rez. zu: Dyer (2012), Geoff: Die Zone. München 2012], in: Film-Dienst, 66 (2013), Nr. 2 (17. Jan.), S. 46–47.
- Menashe (2013), Louis: „Ivan's Childhood“, in: Cineaste, 38 (2013), Nr. 3 (Summer), S. 57–58, 52 [Über digital restaurierte Blue-ray-Fassung bei Criterion Collection (www.Image-Entertainment.com)].
- Moldenhauer (2013), Benjamin: „o. T.“ [= Rez. zu: Tarkowski (2012a), Andrej Andreewič u. a.: Leben und Werk], in: Ray (Wien), 2013 (März), S. 102.
- Riley (2013), John: „o. T.“ [Rez. zu: Alexander-Garrett (2012), Layla und Skakov (2012), Nariman] in: Screen, 54 (2013), Nr. 3 (Autumn), S. 423–427. [screen.oxfordjournals.org/content/54/3/423.extract].
- Schaar (2013), Erwin: „Kurz belichtet“ [= Rez. zu: Tarkowski (2012a), Andrej Andreewič u. a.: Leben und Werk], in: Filmbulletin, 55 (März 2013), S. 329.
- Somerville Venart (2013), Catherine Ann: „Langsamkeit/slowness: meditating on the frame: blind spots and the construction of erotic space in Andrei Tarkovsky's Nostalgia“, in: Framework 54 (2013), Nr. 1, S. 88–94.
- Venart (2013), Catherine/Somerville, Ann: „Langsamkeit/Slowness: Meditating on the Frame: Blind Spots and the Construction of Erotic Space in Andrei Tarkovsky's Nostalgia“, in: Framework: The journal of Cinema and Media, 54 (2013), Nr.1 (Spring), S. 88–94.
- Visarius (2013), Karsten: „Bildschön: Ein opulentes Foto- und Lesebuch führt ins Universum Tarkowskij“ [= Rez. zu Tarkowski 2012 ed.], in: EPD Film, 30 (2013), Nr. 7 (Juli), S. 60.

2014

- Aronson (2014), Oleg: „Andrej Tarkovskij: Èkonomika dlinnogo plana“, in: Evgenij Cymbal (Hg.): Fenomen Andreja Tarkovskogo v intellektual'noj i chudožestvennoj kul'ture. – Ivanovo: PresSto, S. 16–31.
- Cymbal (2014), Evgenij (ed.): Fenomen Andreja Tarkovskogo v intellektual'noj i chudožestvennoj kul'ture. Sbornik dokladov naučno-teoretičeskoj konferencii 12–14 ijulija 2013 g. – Moskva.
- Gornych (2014), Andrej: „Dolg i dolgi Tarkovskogo“, in: Cymbal (2014), Evgenij (ed.): Fenomen Andreja Tarkovskogo v intellektual'noj i chudožestvennoj kul'ture. – Ivanovo: PresSto, S. 54–63.
- Petrovskaja (2014), Elena: „Besserebrjannaja krasota“, in: Cymbal (2014), Evgenij (ed.): Fenomen Andreja Tarkovskogo v intellektual'noj i chudožestvennoj kul'ture. – Ivanovo: PresSto, S. 195–221.
- Tarkovskij (2014), Andrej/Parajanov, Sergej: Mirror and Pomegranate: Works from the Private Archives of Andrej Tarkovsky and Sergei Parajanov. 2. Aufl. – London: White Space Gallery.

2015

- Franz (2015), Norbert: Nostalgia. Italien / UdSSR 1983. Regie: Andrej Tarkovskij. Protokoll des Films, Übersetzung der Dialoge, Kommentar. – Potsdam: Universitätsverlag.
- Tsymbal (2015), Evgenij: „Tarkovskij and the Strugatskii brothers“, in: Science Fiction Film and Television, Jahrgang, 8, Heft 2, S. 255–277.

FILME

- Leszczyłowski (1986), Michal (Regie): Regi Andrei Tarkovskij. Dokumentarfilm.
– Schweden 1986. 102 Min [www.imdb.com/title/tt0095967/?ref_=nm_film_edt_52].
- Marker (2000), Chris (Regie): Une journée d'Andrei Arsenevitch. Dokumentarfilm [www.imdb.com/title/tt0259701/?ref_=nm_film_dr_6].
- Trakovsky (2008), Dmitry (Regie): Meeting Andrej Tarkovsky. Dokumentarfilm.
– Brasilien 2008. 90 Min [www.imdb.com/title/tt1461246/?ref_=nm_film_edt_12].

INTERNET PORTALE / BIBLIOGRAPHISCHE VERZEICHNISSE

- www.tarkovsky.net.ru/index.php
- people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com (Enthält u. a.: Ceconello, Manuele: „A Tarkovsky Bibliography“.)
- andrei-tarkovsky.com/
- www.filmreference.com/Directors-St-Ve/Tarkovsky-Andrei.html
- www.bibfan.de/frindres.php?such=Tarkovsky%2C+Andrei+Arsenyevich&sziel=bind
- Pjaseckaja (1991), T. V. (ed.): „Andrej Tarkovskij. Materialy k bibliografii“, in: Kinovedčeskie zapiski, Nr. 14 (1991), S. 178ff.
- www.uni-potsdam.de/fileadmin/projects/slavistik/Franz/Tarkovskij_Arbeitsbibliographie.pdf

Index nominum

- Abbado, Claudio 16, 339
Abdullaeva, Zara 490, 491, 499
Abdulov, Aleksandr 391
Achmadulina, Bella 110
Adorno, Theodor 443
Agamben, Giorgio 367, 371
Aksënov, Vasilij 472
Alberti, Leon Battista 399
Albinoni, Tomaso 333
Aleksander, Lejla 47, 48, 201, 526
Aleksandrov, Grigorij 115
Aleksij (Mitropolit) 154
Alicata, Mario 43
Alonso, Lisandro 436
Alov, Aleksandr 383
Andreas (Andrej) 165, 476
Antonioni, Michelangelo 47, 89, 96, 101,
183, 184, 259, 279, 346, 351, 353, 361,
452
Aristoteles 307, 308, 310
Arkin, David 477
Arnold, Matthew 243, 250
Aronson, Oleg 91
Artem'ev, Èduard 15, 16, 197, 323, 324,
348, 349, 351, 352, 360, 507
Askol'dov, Aleksandr 162, 190
Bach, Johann Sebastian 16, 46, 75, 166,
205, 207, 212, 327, 340, 342, 343, 344,
349, 353, 361, 402, 405, 406, 435, 448,
531, 539, 582
Bachmann, Gideon 32, 98
Bachtin, Michail 385, 513, 578, 579
Baglivo, Donatella 98
Baecque, Antoine de 360
Balabanov, Aleksej 18, 487, 489, 491,
492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499,
500, 501, 502
Balajan, Roman 391
Balthasar, Hans Urs von 420
Banionis, Donatas 384, 387
Barthes, Roland 274
Bazin, André 15, 146, 274, 287, 291, 302,
304, 305,
Beckett, Samuel 209
Beethoven, Ludwig van 327
Bellocchio, Marco 19, 556, 564, 565,
566, 567, 568, 569
Belyj, Andrej 512
Berdjaev, Nikolaj 386
Bergman, Ernst Ingmar 18, 35, 383,
435, 452, 453, 454, 455, 457, 458, 459,
463, 464, 466, 468, 476, 557

- Bergson, Henri 255, 269, 278, 282, 290,
354, 361, 529, 530
- Berio, Luciano 326
- Beumers, Birgit 218
- Bibichin, Vladimir 385, 386
- Bird, Robert 81, 409, 411, 412, 417, 422,
457
- Blank, Les 98
- Blok, Aleksandr 194, 512
- Bogomolov, Vladimir 132, 133
- Bondarčuk, Natal'ja 44, 50, 387, 383
- Bondarčuk, Sergej 18, 437, 438, 440
- Borin, Fabrizio 26, 346, 355, 359, 361
- Boris Vladimirovič (Fürst) 179, 380
- Bosch, Hieronymus 386, 559
- Böhme, Hartmut 130, 133
- Bradbury, Ray 573
- Bragg, Melvyn 459
- Brecht, Bertold 296
- Bresson, Robert 89, 96, 302, 452, 476,
556
- Brežná, Irena 37, 97, 483
- Brežnev, Leonid 16, 30
- Brjusov, Valerij 512
- Brodskij, Iosif 17, 240, 377, 381
- Bronfen, Elisabeth 122
- Bruckner, Anton 331
- Brueghel, Pieter 17, 76, 119, 145, 352,
352, 381, 382, 384, 386, 403, 413, 435,
448, 539, 559, 561, 582
- Bulgakov, Michail 171, 513
- Bulgakowa, Oksana 111, 435
- Buñuel, Louis 305, 307, 476, 556
- Buonarotti, Michelangelo 119
- Burljaev, Nikolaj 171, 178
- Butor, Michel 549
- Büchner, Georg 511
- Byčkov, Vladimir 384
- Bykov, Rolan 261
- Bykov, Vasil' 162
- Čaadaev, Pëtr 237, 239, 414, 415
- Čajkovskij, Pëtr 333, 335, 474
- Carpaccio, Vittore 28
- Cassavettes, John 302
- Cechanovskij, Michail 190
- Čechov, Anton 134, 568
- Cervantes, Miguel 56
- Chion, Michel 16, 128, 132, 134, 346,
354, 358, 359, 360, 361
- Chopin, Frederik 333
- Chotinenko, Vladimir 154
- Chruščev, Nikita 471, 473, 474
- Chuciev, Marlen 112, 473, 475, 481
- Ciolkovskij, Konstantin 573
- Civ'jan, Jurij 111, 112, 155
- Čiževskij, Aleksandr 573
- Claudell, Paul 78
- Cliburn, Van 474
- Clouzot, Henri-Georges 474
- Cocteau, Jean 89, 537
- Colman, Harry 168
- Confucius 239
- Costa, Pedro 436
- Cuarón, Alfonso 436
- Čugunova, Marianna 55
- Cybulski, Zbigniew 441
- Dal', Oleg 384, 392
- Dali, Salvador 382
- Danelija, Georgij 474
- Daney, Serge 140, 528
- Daniël', Julij 475
- Dante Aligheri 229, 232
- De Santis, Giuseppe 302, 515
- Dean, James 441
- Deleuze, Gilles 13, 14, 15, 128, 134, 140,
255, 256, 257, 258, 259, 260, 264, 265,
273, 278, 279, 282, 289, 290, 360, 448,
522, 523, 528, 529
- Dell'Agli, Daniele 421
- Demmerling, Christoph 309
- Derrida, Jaques 421
- Descartes, René 371
- Dionysios Pseudo-Areopagites 186
- Dmitrij Donskoj 162, 163, 476

Donaldson, Roger 574
 Dostoevskij, Fedor 61, 129, 130, 167,
 222, 307, 308, 366, 411, 435, 498, 509,
 511, 512, 513, 514, 515
 Dovženko, Oleksandr 96, 113, 476, 521,
 524
 Dürer, Albrecht 133, 260, 435
 Eames, Charles 475
 Eames, Ray 475
 Eckhart von Hochheim (Meister E.) 195
 Einstein, Albert 501, 530
 Eisenhower, Dwight D. 473, 474
 Ėjchenbaum, Boris 113
 Ėjzenštejn, Sergej 26, 111, 112, 113, 116,
 141, 158, 163, 164, 177, 179, 189, 190,
 297, 302, 305, 437, 441, 442, 526
 Ėl'-Registan, Gabriël' 476
 Eliade, Mircea 326
 Epstein, Jean 276
 Ėpštejn, Michail 332, 333, 337
 Ėrenburg, Il'ja 473
 Ermaš, Filipp 89
 Erofeev, Venedikt 386
 Ėtkind, Efim 580
 Evdokimov, Pavel 404
 Evreinov, Nikolaj 512
 Evtušenko, Evgenij 110
 Fagioli, Massimo 564, 565
 Faulkner, William 197
 Fëdorov, Nikolaj 498, 501, 573
 Fellini, Federico 54, 89, 96, 452, 475,
 476, 482, 533
 Feofan (eig. Theophanes), gen.
 „Grek“ 171, 181
 Filimonov, Viktor 104, 249, 250, 251,
 252
 Finocchiaro, Donatella 567
 Fischer, Ludwig 138, 142
 Florenskij, Pavel 12, 17, 19, 173, 174,
 399, 403, 513, 514
 Frejlich, Semën 110, 111, 112, 113, 114
 Freud, Sigmund 374, 367
 Fukuyama, Francis 484
 Gagarin, Jurij 475
 Gandlevskij, Sergej 17, 379, 380, 381,
 388, 390, 394
 Gapon, Georgij 156
 German, Aleksej 386, 506
 Germi, Pietro 57
 Geršenzon-Ĉegodaeva, Natalija 381
 Giazotto, Remo 333
 Girard, René 418, 419
 Gleb Vladimirovič (Fürst) 179, 380
 Glinka, Michail 165, 333
 Godard, Jean-Luc 259, 524
 Goethe, Johann Wolfgang von 436, 559,
 569
 Gogol', Nikolaj 303
 Goldberg, Evan 574
 Gorčakov, Pavel Petrovič 43, 45
 Gordon, Aleksandr 41, 45, 159, 473, 474
 Gorenštejn, Fridrich 50, 51
 Gornung, Lev 43,45,46
 Gregor[ius], gen. d. Gr. 194
 Grigorovič, Nina Aleksandrovna 42
 Grin'ko, Nikolaj 390
 Grochowiak, Stanisław 382
 Grossman, Vasilij 162
 Groys, Boris 427
 Guerra, Tonino 85, 87, 88, 90, 91, 92,
 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102,
 105, 106
 Guevara, Ernesto Rafael (als Che Gue-
 vara) 501
 Gumilëv, Lev 489, 492, 501, 512
 Gurevič, Aron 385
 Hauser, Arnold 276, 277
 Hayles, Katherine 333
 Heidegger, Martin 65, 71
 Hemingway, Ernest 473
 Herder, Johann Gottfried 217
 Herzog, Werner 98, 106
 Hesse, Hermann 298
 Hitchcock, Alfred 525, 558

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 297, 327, 349, 435
 Homer 563
 Husserl, Edmund 67, 71, 73, 67, 71, 73
 Huxley, Aldous 573
 Ibn Arabi 61
 Ijob 386, 393
 Iñárritu, Alejandro González 436
 Ingarden, Roman 296, 307, 311
 Iofan, Boris 477
 Iosseliani, Otar 354
 Išimbaeva, Lidija 50
 Ivanov, Vjačeslav 218, 297, 528
 Jabločkina, Éleonora 85, 87, 88, 101, 102, 103
 Jackson, Peter 575
 Jampol'skij, Michai 109, 332
 Jankovskij, Oleg 45, 47, 384, 391, 392
 Järvet, Jüri 383, 384
 Jeanne d'Arc 96, 97, 103
 Johannes, Evangelist 368
 Josephson, Erland 79, 423
 Joyce, James 441, 549
 Junyi, Tang 239
 Jusov, Vadim 54, 58, 440, 474
 Jutkevič, Sergej 158, 535
 Kalatozov, Michail 474
 Kalik, Michail 474
 Kant, Immanuel 308
 Kara, Jurij 171
 Kazakov, Jurij 17, 388, 389, 390
 Kelemen, Fred 436
 Kittler, Friedrich 124
 Kizilova, Ol'ga 59
 Klejman, Naum 158
 Klimov, Élem 574
 Klimov, Rostislav 381
 Kluge, Alexander 127, 130, 136, 143
 Kołakowski, Leszek 307
 Končalovskij, Andrej 18, 36, 42, 72, 161, 441, 442, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481
 Končalovskij, Pëtr 476
 Končalovskaja, Natalija 476
 Kozincev, Grigorij 111, 113, 383, 384
 Kozlov, Leonid 113
 Kracauer, Siegfried 131, 138, 139, 146
 Kreimeier, Klaus 98
 Kristeva, Julia 380
 Kubrick, Stanley 52, 62
 Kulešov, Lev 113, 157
 Kurosawa, Akira 48, 253, 441, 476, 482
 Kuschel, Karl-Josef 253
 Kutuzov, Michail 165
 Küng, Hans 13, 240, 253
 Lacan, Jaques 124
 Lachmann, Renate 296
 Lamorisse, Albert 42, 474
 Lang, Fritz 440
 Laotse 298, 307
 Lapšina, Nadežda 44
 Larsson, Tjugmyr Maria 328
 Lazarev, Lazar' 55
 Lem, Stanisław 11, 44, 50, 204, 368, 372, 373, 374, 411, 412, 418, 512, 536
 Lenin, Vladimir 475, 476, 477, 480
 Leonardo da Vinci, 13, 146, 184, 202, 205, 212, 340, 404, 405, 406, 416, 417, 435, 442, 447, 554, 582
 Leszczyłowski, Michal 98
 Lévi-Strauss, Claude 327
 Lévinas, Emmanuel 16, 260, 264, 265, 369, 370, 371, 374, 424, 555
 Liman, Doug 62
 Litvinov, Semën 348
 Lopusanskij, Konstantin 19, 33, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 516
 Losev, Aleksej 385
 Lotjanu, Émil' 505
 Lotman, Jurij 111, 112, 296, 399
 Lucas, George 482
 Lukas, Evangelist 177
 Lumière, August 122, 155

Lumière, Louis 122, 155
 Lungin, Semën 160, 190
 Mačeret, Aleksandr 111
 Mahler, Gustav 333, 335, 340
 Majewskij, Lech 386
 Makarova, Tamara 483
 Makarov, Artur 483
 Maksimov, Vladimir 484
 Malenkov, Georgij 472
 Malick, Terrence 19, 556, 562, 563, 564,
 556, 562, 563, 564
 Mandel'stam, Osip 227, 579
 Mann, Thomas 298
 Marchand, André
 Marker, Chris 94, 412, 429
 Marx, Karl 441
 Mastroianni, Marcello 57
 Matveeva, Novella 381
 Mauss, Marcel 421
 Medici 484
 Mel'nikov, Vitalij 389
 Men', Aleksandr 19, 505, 513
 Men'sikov, Oleg 391
 Merleau-Ponty, Maurice 11, 78, 79, 80,
 81, 264
 Micciché, Lino 567
 Michalkov, Nikita 161
 Michalkov, Sergej 476, 480
 Mitry, Jean 262, 264
 Mitta, Aleksandr 383
 Mizoguchi, Kenji 96, 435, 440, 442, 556
 Montand, Yves 473, 474
 Morelli, Giovanni 549, 550, 551
 Morricone, Ennio 507
 Morozov, Pavlik 158
 Morozov, Vadim 341, 357
 Murzin, Evgenij 348
 Musorgskij, Modest 189, 339
 Nagibin, Jurij 390
 Naremore, James 52
 Naumov, Vladimir 383
 Nevskij, Aleksandr 158, 165, 190
 Nietzsche, Friedrich 36, 209, 255, 367
 Nikolaus von Kues (Cusanus) 386
 Nirenburg, Boris 50
 Noah 121
 Nolev-Sobolev, Jurij 475
 Novalis 299, 300, 306, 349
 Nuriev, Rudol'f 475
 Nusinov, Il'ja 160, 190
 Nussio, Otmar 335
 Nykvist, Sven 202
 Ogorodnikova, Tamara 50
 Ordynskij, Vasilij 160, 190
 Origenes 419
 Orwell, George 573
 Osadčaja, Ol'ga 326
 Osyka, Leonid 162, 190
 Ovčinnikov, Vjačeslav 197, 345, 346,
 347, 348, 404
 Ovčinnikov, Vsevolod 194
 Ovid 124
 Ozu, Yasujirō 445, 448
 Pancaldi, Giancarlo 87
 Panfilov, Gleb 384, 390, 384, 390
 Paradžanov, Sergej 19, 96, 162, 475, 519,
 520, 521, 522, 524, 525, 526, 528, 530,
 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 539,
 541, 542, 543
 Pasolini, Pier Paolo 259, 264
 Pasternak, Boris 512
 Pathé, Charles 155
 Paulus, Apostel 203, 209
 Pel', Alexander 501
 Pergolesi, Giovanni Battista 327
 Petrarca, Francesco 386
 Petrovskaja, Elena 105
 Picasso, Pablo 441, 473
 Piero della Francesca 88, 99, 202, 417
 Platon 136
 Platonov, Andrej 512, 513
 Pollock, Jackson 168, 169, 170
 Polybos 378
 Popper, Karl 307, 551

Prigov, Dmitrij 332
 Proškin, Andrej 154
 Protazanov, Jakov 111, 156, 157, 190
 Proust, Marcel 515, 568
 Pudovkin, Wselowod 113, 522, 526
 Purcell, Henry 327
 Puškin, Aleksandr 118, 157, 237, 239,
 243, 414, 415, 416, 417, 444
 Pyr'ev, Ivan 115
 Pyyhtinen, Olli 419, 421
 Rasputin, Grigorij 154, 156
 Rasputin, Valentin 574
 Rauš, Irma 43, 44, 383
 Ravel, Maurice 353
 Rembrandt van Rijn 382
 Renoir, Jean 89
 Resnais, Alain 259
 Reygadas, Carlos 436
 Ricoeur, Paul 67
 Rocca, Daniela 57
 Rogan, Seth 574
 Romadin, Michail 54
 Romanov, Aleksej 55, 56
 Romm, Michail 437, 475, 476, 521
 Rondani, Eugenio 88
 Rondi, Gian Luigi 105
 Rošal', Grigorij 157, 190
 Rossellini, Roberto Gastone 89
 Rouch, Jean 302
 Roždestvennskij, Robert 110
 Rubens, Peter Paul 382
 Rubinštejn, Nikolaj 42
 Rublev, Andrej 12, 120, 121, 145, 153,
 162, 163, 172, 175, 177, 180, 181, 184,
 186, 187, 188, 216, 301, 403, 404, 435
 Sagan, Carl E. 52
 Salynskij, Dmitrij 49, 204, 219, 410
 Sanzio, Raffaello 28, 560
 Sartre, Jean-Paul 32, 43, 370, 371
 Schiller, Friedrich 308, 549
 Schlegel, Hans-Joachim 36, 193, 295,
 297, 298, 307
 Schlegel, Friedrich 299, 300
 Schopenhauer, Arthur 582
 Šejn, Aleksandr 475
 Semerčuk, Vladimir 155, 157, 162, 164
 Šemjakin, Andrej 85, 98
 Šepit'ko, Larisa 162, 190, 382, 383, 391,
 475, 574
 Šerel', Aleksandr 197
 Sergij Radonežskij 157, 162, 476
 Shakespeare, William 384, 386, 569
 Shindō, Kaneto 440
 Sigle, Andrej 333
 Sil'vestrov, Valentin 326, 331, 332
 Simon, gen. „Petrus“, Apostel 165, 207
 Sinjavskij, Andrej 299, 300, 475
 Šitova, Vera 246, 247
 Sizov, Nikolaj 51, 55
 Šklovskij, Iosif 52, 55
 Šklovskij, Viktor 93, 112
 Skujbin, Vladimir 159, 190
 Sluckij, Anatolij 478
 Smoktunovskij, Innokentij 384
 Šnitke, Al'fred 326, 331, 507
 Soderbergh, Steven 59
 Sokolov, Saša 381
 Sokurov, Aleksandr 15, 19, 91, 325, 326,
 331, 332, 333, 334, 335, 336, 436, 506,
 556, 557, 558, 559, 560
 Solonicyn, Aleksej 171
 Solonicyn, Anatolij 171, 188, 384, 390,
 391, 392,
 Solov'ev, Vladimir 13, 217, 218, 219, 233
 Solženicyn, Aleksandr 167, 195, 240,
 307, 475
 Sontag, Susan 476
 Sorokin, Vladimir 444
 Šostakovič, Dmitrij 331
 Špalikov, Gennadij 391
 Spinelli, Barbara 555
 Spottiswoode, Roger 275
 Stalin, Iosif 111, 447, 471, 472, 473, 475,
 476, 477, 478, 480

- Stanukina, Ljudmila 98
 Starevič, Vladislav 156
 Steene, Birgitta 453, 463
 Steiner, Rudolf 136, 137, 327
 Sterne, Lawrence 296, 549
 Storm, Theodor 138
 Strauss, Richard 331
 Strugackij, Arkadij 13, 19, 205, 219, 366,
 368, 374, 386, 417, 418, 507, 512, 541,
 562
 Strugackij, Boris 13, 19, 219, 366, 368,
 374, 386, 417, 418, 507, 512, 541, 562
 Šumjackij, Boris 114
 Surikov, Vasilij 476
 Surkova, Ol'ga 54
 Svensson, Owe 213, 354, 355
 Szymborska, Wisława 382
 Takemitsu, Tōru 333
 Talankin, Igor' 474
 Tarkovskaja (geb. Kizilova), Larisa 94,
 384
 Tarkovskaja, Marina 41, 476
 Tarkovskij, Andrej Andreevič 562
 Tarkovskij, Arsenij 78, 100, 118, 400,
 435, 476, 565
 Tarr, Béla 436
 Taubes, Jacob 367
 Tendrjakov, Vladimir 159
 Terechova, Margarita 46
 Terilli, Franco 87, 100
 Terpsichorov, Nikolaj 44
 Theokrit 461
 Thomas, Apostel („der ungläubige“) 194
 Thoreau, Henry David 327
 Tobak, Ėsfir' 158
 Tolkien, John 575
 Tolstoj, Lev 130, 157, 340
 Tovoli, Luciano 88
 Trauberg, Leonid 111, 113
 Trier, Lars von 19, 20, 386, 556, 560,
 573, 575, 580, 581, 582, 583, 584
 Trifonov, Jurij 17, 385
 Truman, Harry S. 447, 473
 Truppin Andrea 358
 Tsai Ming-Liang 436
 Tse-tung, Mao 447
 Tu Wei-Ming 237, 240, 253
 Tul'činskij, Grigorij 333
 Turgenev, Ivan 307
 Turovskaja, Majja 30, 41, 161, 162, 178,
 231, 474, 494
 Tynjanov, Jurij 477, 528, 529
 Ul'janov, Michail 390
 Ullmann, Liv 482
 Urusevskij, Sergej 474
 Uspenskij, Boris 580
 Vampilov, Aleksandr 17, 389, 390
 Varèse, Edgar 345
 Vasil'ev, Georgij 112
 Vasil'ev, Sergej 112
 Verdi, Giuseppe 327, 333, 344, 345, 353
 Vergil 379
 Vernadskij, Vladimir 573
 Vertov, Dziga 113, 157, 524, 526
 Veselovskij, Stepan 156, 189
 Vigo, Jean 89, 96, 556
 Višnjakov, Nikolaj 48
 Višnjakova (Tarkovskaja), Marija 46, 59
 Vitti, Monica 174
 Vladimir I. 179
 Voznesenskij, Andrej 471, 475
 Vygotskij, Lev 580
 Vysockij, Vladimir 384, 392
 Waddington, Conrad Hal 143, 144
 Wagner, Wilhelm Richard 331, 333, 335,
 353, 561
 Wajda, Andrzej 435, 441
 Warburg, Aby 437
 Watazumi, Doso Roshi 328
 Wells, Herbert George 573
 Wells, Orson 62, 355
 Williams, William Carlos 382
 Wyler, William 437
 Zabolockij, Nikolaj 45

Zamjatin, Evgenij 225
Zavoli, Sergio 85
Zel'dovič, Jakov 55
Žemčužnyj, Vitalij 157, 190
Žigalko, Irina 50
Žižek, Slavoj 409, 422
Zongsan, Mou 239, 240

Andrej Tarkosvkij ist es gelungen, sich mit einem relativ kleinen Oeuvre in die Filmgeschichte einzuschreiben, obwohl fast alle seine Filme als schwer verständlich gelten. Legenden ranken sich um sie. Die hier dokumentierte Potsdamer Tagung vom September 2014 zeigt das ungebrochene Interesse der Wissenschaft an dem Regisseur und seinen Filmen – national wie international. Die Beiträge gehen auf die Klassizität des Regisseurs ein, beleuchten sein Verhältnis zu Religion und philosophischem Diskurs und verfolgen seine Wirkung in Theorie und Filmkunst.

