

Олег Лекманов

**Александр Исаевич сердится
(об отклике А. Солженицына на фильм А. Тарковского
«Андрей Рублев»)**

Abstract: This article explores the reasons behind writer and publicist Aleksandr Solzhenitsyn's negative reception of Andrei Tarkovsky's film *Andrei Rublev*. During their years in the Soviet Union, Solzhenitsyn and Tarkovsky held partially similar ideological positions. However, in exile, Solzhenitsyn sought to identify periods in Russian history when rulers, instead of senselessly and ruthlessly oppressing their subjects – as in the Soviet era – made efforts to improve their lives. One such period, in his view, followed the Battle of Kulikovo and coincided with the flourishing of the iconographer Andrei Rublev's art. Accordingly, Solzhenitsyn accused Tarkovsky of slandering Russian history, interpreting the film strictly as a historical narrative and disregarding Tarkovsky's intention to portray the formation and evolution of a great artist's worldview rather than to create a historical chronicle. The article also shows that other representatives of the Russian émigré community shared Solzhenitsyn's critical perspective on *Andrei Rublev*.

Keywords: Aleksandr Solzhenitsyn, Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, Russian émigrés

В этой статье пойдет речь о восприятии одним из самых авторитетных русских писателей 1960–1970-х годов произведения одного из самых авторитетных русских кинорежиссеров того же времени. Мы попробуем выявить основную причину резкого неприятия Александром Солженицыным кинокартины Андрея Тарковского *Андрей Рублев*, которое поначалу кажется тем более удивительным, что сам Тарковский, по-видимому, воспринимал свой фильм как родственный по духу знаменитому рассказу Солженицына «Матренин двор».

В отличие от наших предшественников (ссылки на их работы можно найти в статье далее), мы не будем брать режиссера под защиту от Солженицына, а попытаемся беспристрастно понять логику и писателя, и режиссера, а также вписать интересующую нас полемику в эмигрантский контекст середины 1980-х годов.

1 сентября 1970 года Тарковский внес в дневник следующую запись: «Очень хочется показать „Рублева“ Солженицыну» (Тарковский 2008: 24). Косвенный ответ на закономерный вопрос, почему именно Солженицыну, вычитывается из записей в дневнике режиссера от 7 сентября и 17 ноября того же года. В записи от 7 сентября Тарковский называет «„Матренин двор“ по Солженицыну» среди тех фильмов, которые он хотел бы поставить (сразу после экранизации «Иосифа и его братьев» Томаса Манна и перед экранизацией «Подростка» Достоевского; Тарковский 2008: 30). В записи от 17 ноября он делится общими соображениями об авторе «Матрениного двора» в связи с присуждением тому 8 октября 1970 года Нобелевской премии по литературе:

Сейчас очень шумят по поводу Солженицына. Присуждение ему Нобелевской премии всех сбilo с толку. Он хороший писатель. И прежде всего, — гражданин. Несколько озлоблен, что вполне понятно, если судить о нем, как о человеке, и что труднее понять, считая его, в первую очередь, писателем. Лучшая его вещь — «Матренин двор». Но личность его — героическая. Благородная и стоическая. Существование его придает смысл и моей жизни тоже.

(Тарковский 2008: 51)

Очевидно, что Тарковский очень хотел показать свой фильм Солженицыну и как благородному гражданину-борцу, чья нравственная позиция и чье положение в СССР были отчасти сходны с нравственной позицией и положением самого режиссера (озлобленность против советского мира — постоянная тема для рефлексии в его дневнике этого времени), и как автору рассказа, который Тарковский был бы не прочь экранизировать. А поскольку «Матренин двор» впервые появился в январском номере журнала *Новый мир* за тот 1963 год (Солженицын 1963: 42–63), в котором Тарковский и Андрей Кончаловский интенсивно дорабатывали сценарий к *Андрею Рублеву*, можно осторожно пред-

положить, что Тарковский как соавтор сценария уже тогда находился под сильным впечатлением от рассказа Солженицына и, соответственно, позднее рассчитывал на взаимопонимание своего потенциального зрителя и единомышленника.

Действительно, такой, например, фрагмент закадрового монолога заглавного героя из знаменитого эпизода «Русский Христос» фильма *Андрей Рублев* смотрится если не как реакция на рассказ Солженицына, то как вариация на одну из главных тем «Матрениного двора»:

А фарисеи на обман мастера, грамотные, хитроумные. Они и грамоте-то учились, чтобы к власти прийти, темнотой народа воспользовавшись. Людям напоминать надо почаще, что люди они, что русские — одна кровь, одна земля! Зло везде есть. Всегда найдутся охотники продать тебя за тридцать сребренников. А на мужика все новые беды сыпятся. То татары по три раза за осень, то голод, то мор, а он все работает, работает, несет свой крест смиренно. Не отчаивается, а молчит и терпит. Только Бога молит, чтоб сил хватило.

(Цит. по фонограмме фильма *Андрей Рублев*: Часть первая, 01:21:12).

Этот фрагмент цитируют Петр Вайль и Александр Генис, дневника Тарковского во время написания своей книги про 1960-е годы еще не читавшие, но проницательно увидевшие в рассказе Солженицына одно из зерен, из которых вырос фильм Тарковского:

Литература, выдвинувшая на первый план Матрену Солженицына [...], конечно, не была христианской, но подготавливала почву для того, что потом назвали религиозным возрождением. Ярче всего эта тенденция проявилась в «Андрее Рублеве», возможно, лучшем фильме, снятом в 60-е.

(Вайль/Генис 1998: 272)

Тем, на первый взгляд, неожиданное, а на второй — закономернее выглядит неприлично резкая заметка Солженицына «Фильм о Рублеве», согласно авторской датировке написанная в октябре 1983 года, а впервые опубликованная в начале 1984 года в Париже (Солженицын 1984: 137–144). Закономернее, потому что Солженицын, который не мог не

заметить многочисленных точек схождения фильма Тарковского с его, Солженицына, представлениями о соотношении народа и интеллигенции, а также народа и государства, тем острее должен был отреагировать на важнейшее различие между своим видением отечественной истории и взглядами на нее Тарковского. Как представляется, именно раздражающее сходство в сочетании с еще более раздражающим различием не в последнюю очередь ожесточили автора «Матрениного двора».

Можно было бы даже предположить, что в Тарковском — режиссере *Андрея Рублева* — Солженицын невольно узнал себя образца начала 1960-х годов, от которого к 1980-м годам он ушел весьма далеко. В частности, автор «Матрениного двора» в своей заметке упрекает Тарковского и Кончаловского (который, несомненно, воспринимался Солженицыным прежде всего как сын приспособленца Сергея Михалкова) в «сдаче наперед» (Солженицын 1984: 139), то есть в готовности а priori играть по советским правилам и выполнять требования цензуры. Но ведь и сам Солженицын для того, чтобы напечатать в *Новом мире* «Матренин двор», был вынужден поменять в тексте рассказа дату своего возвращения из ссылки с лета 1956 года (как было в неподцензурной версии) (Солженицын 1968: 125) на лето 1953-го (Солженицын 1963: 42). Таким образом все страшные и/или печальные события «Матрениного двора» в подцензурной версии разворачивались не в эпоху Хрущева, когда рассказ был напечатан, а в промежутке «междущарствия» после смерти Сталина.

В чем состояло коренное различие во взглядах Солженицына и Тарковского на отечественную историю? Об этом Солженицын пишет в заметке «Фильм о Рублеве». Цель Тарковского, по Солженицыну, состояла в том, чтобы «протянуть» перед зрителем «вереницу картин о мрачности *вневременной* [курсив наш — О. Л.] России» (Солженицын 1984: 141).

Тягучая полоса безрадостной, беспросветной унылой жизни, сгущаемая к расправам и жестокостям, к которым автор проявляет интерес натурального показа, втесняя в экран чему вовсе бы там не место. Тут жестокости, могущие быть во время неприятельского набега, и жесто-

кости, произвольно и без надобности притянутые автором, из какого-то смака.

(Солженицын 1984: 141)

Так пишет Солженицын об изображении в фильме *Андрей Рублев* жизни Руси XV века. Меж тем сам он страстно искал и находил в русской истории сегменты, которые свидетельствовали о возможности счастливой и высокой жизни для русского человека, и противопоставлял эти сегменты человеконенавистническим установкам советского государства. Поэтому в статье «Фильм о Рублеве» он сурово вопрошал Тарковского:

Взятые десятилетия идут после Куликовской победы. Время жизни Рублева, начиная с его возмужания (ему было к битве 20–25 лет), — это особенное время внутреннего (который всегда идет до внешнего) роста народа к единству, к кульминации, в том числе и в культуре, это «цветущее время», напряженное время национального подъема, — и где же в фильме хотя бы отсветы и признаки того?

(Солженицын 1984: 141)

Противопоставление русского (воплощенного в образе русского леса) советскому (воплощенному в образе железной дороги и поезда) было ключевым уже в рассказе «Матренин двор»¹. Однако там, наряду с откровенным любованием русской жизнью прошлого², при желании можно было найти и намеки на то, что жизнь народа, как и его обычаи, не слишком изменились в Советском Союзе со старых и древних времен. Прочитируем здесь сопоставление из начала рассказа: «Что ж, воровали раньше лес у барина, теперь тянули торф у треста» (Солженицын 1963: 48) — и не слишком доброжелательное описание традиционного обрядового плача над покойницей из финала: «Самый же плач

1 Подробнее см.: Лекманов 2022: 19–21.

2 Ср.: «[...] вспыхнул передо мной голубой, белый и желтый июль четырнадцатого года: еще мирное небо, плывущие облака и народ, кипящий со спелым жнивом. Я представил их рядом: смоляного богатыря с косой через спину; ее, румяную, обнявшую сноп. И — песню, песню под небом, каких теперь, при механизмах, не споешь...» (Солженицын 1963: 53).

доставалось вести родственникам. В плаче заметил я холодно-продуманный, искони-заведенный порядок» (Солженицын 1963: 59).

Но именно убеждение в том, что Тарковский в фильме хотел показать не историческую Русь XIV–XV веков, а «вневременную Россию», спровоцировало Солженицына превратить свою заметку в развернутую иллюстрацию к собственной программной статье «Образованщина», написанной в феврале 1974 года. Там одним из грехов «образованщины» объявлялся следующий: «Нет сочувственного интереса к отечественной истории, чувства кровной связи с ней. Недостаток чувства исторической действительности» (Солженицын 1995–1997: I, 90). Не случайно само слово «образованщина» было употреблено в заметке «Фильм о Рублеве» сразу же после упрека Тарковскому в том, что тот не интересуется историей родной страны. Приведем еще раз важную для нас цитату, чуть расширив ее в обе стороны:

Да был ли Рублев для режиссера действительно центром внимания, целью раскрытия? — или только назвать собою эпоху и время, предложом протянуть вереницу картин о мрачности вневременной России — такой, как она представляется современной образованщине?
(Солженицын 1984: 143)

И уже глядя на Тарковского как на «образованца», лишенного «сочувственного интереса к отечественной истории», Солженицын в заметке «Фильм о Рублеве» сформулировал конкретные претензии к фильму. Некоторые из них прямо (и нужно сказать, вполне справедливо, если смотреть на фильм *Андрей Рублев* как на исторический) уличали режиссера и сценариста в фактических неточностях³. Таково, например, указание на то, что исторический Рублев, в отличие от Рублева из фильма Тарковского, при жизни отнюдь не чувствовал себя изгоем, а, напротив, был обласкан церковью, государством и людьми: «[...] неприятия и не было: он был высоко оценен и понят и церковными ие-

3 «Претензий к А. Тарковскому у А. Солженицына так много, что вряд ли стоит останавливаться на каждой из них в отдельности», — писал автор одной из статей про заметку «Фильм о Рублеве» (Перепелкин 2012: 95). Мы, напротив, полагаем, что было бы очень интересно подробно поговорить о каждой конкретной претензии писателя к режиссеру.

рархами, и молитвенной паствой, еще при жизни вошел в легенду и в ореол праведности» (Солженицын 1984: 140). Характерно и замечание о том, что «владимирский Успенский собор показан» в фильме Тарковского «вовсе не расписанным, тогда как живопись его лишь частью поновлялась Андреем и Даниилом» (Солженицын 184: 140). И ворчание по поводу того, что одна из самых страшных сцен фильма — «выкалывание глаз художникам» — это «бродячий всемирный сюжет, не собственно русский, нигде на Руси не засвидетельствованный летописно» (Солженицын 1984: 141). И, наконец, сведения о том, что на Руси «все отсчеты времени и сроки назывались по постам, по праздникам, по дням святых», так что реплика «до августа», которая звучит в фильме Тарковского, отдает «языковой фальшью» (Солженицын 1984: 143–144).

Как отреагировал режиссер *Андрея Рублева* на критику Солженицына?

В дневниковой записи от 3 июля 1984 года он отозвался на упреки писателя так: «Прочел очень слабую и невежественную критику “Рублева” Солженицыным» (Тарковский 2008: 532). В интервью Марио Корти, данном 10 июля того же года, Тарковский высказался о критике Солженицына более развернуто и отмел солженицынские упреки в пренебрежении создателями фильма историческим контекстом эпохи Рублева. При этом на конкретные претензии Солженицына он отвечать не стал:

[...] картина «Рублев» сделана в высшей степени точно, в смысле ответственности с исторической правдой. Не только потому, что мы были очень осторожны, потому что эта проблема всегда очень остро стояла, в том смысле, что мы должны очень точно и ни в коем случае не искажать историю. Короче говоря, этот упрек совершенно неоснователен, и я поражаюсь, что Солженицын, человек образованный и знающий историю, человек, который должен был бы ее знать, ошибается в своих оценках в этом смысле.

(Цит. по: Лубков 2014: 15)

Заключительный пассаж этой реплики («человек образованный и знающий историю, человек, который должен был бы ее знать»), вероятно, стал прямым ответом на обидное причисление Тарковского к «образованщине» в заметке «Фильм о Рублеве».

Еще раз, не называя имени Солженицына, Тарковский ответил на его претензии в интервью Игорю Померанцеву 1985 года:

Кое-кто считает, например, что мои картины, в частности «Рублев», сделаны с позиций человека, который хочет критиковать советскую власть, ну и делает это таким эзоповым языком — рассказывает какую-то историю четырнадцатого века из жизни иконописца. Сразу должен сказать, что я отмечаю совершенно это объяснение моей картины. Потому что, во-первых, никогда не стремился быть актуальным, говорить о каких-то вещах, которые вокруг меня происходят. С другой стороны, я никогда бы не посмел русскую историю использовать таким образом. Хотя должен сказать, что художник имеет право обращаться с материалом, даже историческим, как ему вздумается, на мой взгляд. Нужна концепция, которую он высказывает. Вот меня интересовали другие вещи. Меня интересовали общие проблемы человека, его существование, многие, даже какие-то философские аспекты. Поэтому меня всегда раздражали в искусстве эти намеки, какие-то попытки быть на гребне того, что происходит сию минуту.

(Тарковский 1985: 231)

На это высказывание Тарковского Солженицын отреагировал в небольшом добавлении к заметке «Фильм о Рублеве», которое он датировал маем того же 1985 года:

С тех пор А. Тарковский неоднократно отрицал, что в фильме «Андрей Рублев» он хотел критиковать советскую действительность эзоповым языком. «Я отмечаю совершенно это объяснение моей картины» («Форум», 1985, № 10, с. 231). Но такое объяснение было сделано мною в наилучшем предположении для Тарковского: что он — фрондер, который, однако, в приеме аналогии, неосторожно обращается с русской историей. Если же, как говорит Тарковский (там же): «Я никогда не стремился быть актуальным, говорить о каких-то вещах, которые вокруг меня происходят», — то, стало быть, он и всерьез пошел по этому общему, проторенному, безопасному пути высмеивания и унижения русской истории, — и как назвать такой нравственный выбор? Да он тут же, рядом, и пишет: «Художник имеет право обращаться с материалом,

даже историческим, как ему вздумается, на мой взгляд. Нужна концепция, которую он высказывает». Что ж, если так — художники останутся при своем праве, а мы все — без отечественной истории.

(Солженицын 1995–1997: III, 167)

Вновь жестко и, как кажется, необоснованно обвиняя режиссера *Андрея Рублева* в «высмеивании и унижении русской истории», Солженицын, тем не менее, поймал Тарковского на реальном противоречии. Так все-таки «никогда бы не посмел» или «как ему вздумается»? Прикладывая эти вопросы к фильму *Андрей Рублев*, мы бы решились ответить так: в целом, Тарковский и Кончаловский старались, по возможности, быть точными, в чем им помогали историки, консультанты фильма — медиевист, доктор исторических наук Владимир Пашуто, реставратор и историк искусства Савелий Ямщиков, а также специалист по истории костюма Мария Мерцалова. «Сценаристы весьма существенно переработали свое произведение по замечаниям консультанта», — с удовлетворением отмечал 10 октября 1963 года В. Пашуто (Амбарцумян 2018). Однако, определяя фильм Тарковского как «вереницу картин о [...] вневременной России», Солженицын, как нам кажется, угадал верно. Ведь и сам режиссер *Андрея Рублева* в интервью Померанцеву признается: «Меня интересовали общие проблемы человека, его существование».

Подход Андрея Тарковского к русской истории, продемонстрированный в фильме *Андрей Рублев*, мы бы сравнили с подходом к истории Христа итальянских и голландских художников эпохи Возрождения, тем более что Тарковский, как известно, многократно вдохновлялся их творчеством. Джованни Беллини и Питер Брейгель Старший, например, бестрепетно встраивали сцены поклонения волхвов или распятия в современные им итальянские и голландские пейзажи. Сходным образом Христа в уже упомянутом нами эпизоде фильма *Андрей Рублев* распинают на Руси, провожают его в последний путь крестьяне, да и сам он ложится на крест в лаптях.

Киновед Андрей Шемякин в содержательной статье про заметку «Фильм о Рублеве» усматривал в позиции Солженицына, уличавшего Тарковского в очернении русской истории, сходство с позицией идеологов русского национализма, вошедшего в СССР в моду во второй

половине 1980-х – начале 1990-х годов (Шемякин 1992: 159–166). Сам Тарковский в интервью Марио Корти с горечью и удивлением говорил о том, что «многие аспекты» солженицынской критики он «уже выслушал в Москве по этому поводу от своего начальства, как это ни странно» (цит. по: Лубков 2014: 15). Обе эти точки зрения нам кажутся не вполне корректными.

Скорее можно говорить о близости идеологической позиции Солженицына, при всех ее индивидуальных особенностях, к позиции тех русских эмигрантов, которые фильм Тарковского не приняли и объясняли свое неприятие отчасти сходными с Солженицыным причинами. Еще в 1970 году театральный критик и владелец известного парижского ресторана Лев Доминик (псевдоним Льва Адольфовича Аронсона, 1893–1984) опубликовал в эмигрантском журнале *Возрождение* рецензию на *Андрея Рублева*, предвосхищавшую заметку Солженицына почти дословно, хотя и значительно более снисходительную по отношению к фильму Тарковского. Доминик написал и об утомительном дожде, который почти никогда не прекращается на протяжении *Андрея Рублева*: «С первого же кадра дождевая завеса делает туманным пейзаж и действие. С малыми перерывами дождь идет на протяжении всего фильма, т. е. около 12 лет» Доминик 1970: 135) — ср. в заметке Солженицына «Фильм о Рублеве»: «И еще же символ — дождь! дожди! да какие: все предпотопные, невероятные, впору сколачивать Ноев ковчег» (Солженицын 1984: 144); и о смаковании жестокости в фильме Тарковского (причем усомнился в правдивости того же эпизода фильма, что и Солженицын):

Фильм, в течение трех с лишним часов, показывает одни ужасы, зверство, насилия, членовредительство, пытки и беспричинное, беспредметное издевательство над человеком. В любой области искусства трудно найти творение, написанное одной черной краской. Это и монотонно, и лишает рельефности особо интересные моменты или сюжет. [...] никаких признаков каких-то княжеских зверств, с выкалыванием глаз художникам-иконописцам, нигде найти нельзя. Слишком большим уважением пользовались они со стороны, хотя бы, князя Юрия, слишком были ценимы, чтобы версия оказалась правдоподобной. Слухи о подобных насилиях, во избежание конкуренции со сто-

роны соперников, вошли в устные легендарные хроники. В данном фильме этот эпизод приведен в серии всевозможных ужасов для стужения и так не радостных образов.

(Доминик 1970: 135, 136)

А главное, Доминик упрекнул Тарковского, хотя далеко и не так грубо, как Солженицын, в «унижении русской истории» и сознательном игнорировании того прекрасного и светлого, что в ней тоже было:

Ни для кого не секрет, что XV век не отличался особой мягкостью нравов ни в России, ни на Западе. Татарские погромы вряд ли проходили под флагом высокой человечности. Но трудно допустить, что на этом мрачном историческом фоне не было ни одной радужной минуты, ни одного проблеска веселья, или, просто, картины мирной жизни.

(Доминик 1970: 135)

Решительно не понравился фильм Тарковского и единомышленнику Солженицына во многих, но далеко не всех вопросах, которого уж точно никак нельзя упрекнуть в потаканиях русскому национализму и памяти которого был посвящен тот номер журнала «Вестник русского христианского движения», где была напечатана заметка «Фильм о Рублеве». Мы говорим об отце Александре Шмемане, который посмотрел фильм Тарковского в октябре 1973 года в Нью-Йорке и 11 октября записал в дневнике:

Вчера на «Андрее Рублеве» в Lincoln Center. Очень ждал этого фильма после восторженных похвал владыки Александра Семенова-Тянь-Шанского и Никиты Струве, людей несомненно со вкусом и внутренним слухом. Увы, разочарование. Фильм меня ни разу по-настоящему не увлек, не вовлек в себя. Понимаю и «целую» все благие намерения Тарковского, но *avec de bonnes intentions on fait de mauvais films*. Весь его (то есть фильма) символизм уж так интенсивно преподнесен и навязан, уж так все время видны детали, узорчики (смотрите, мол, какая у меня импрессионистическая техника...): хвост лошади и ее зад минуты на две! Жестокость, поданная немного как в *Grand Guignol*. Отдельные удаchi несомненны, талант налицо. Но в целом, по-моему, неудача.

Искусство, особенно же зрительное, требует «синэргизма», участия и даже причастия зрителя. Тут все разжевано, подано, переварено — но зритель остается вовне. В театре — сотни знакомых. Мы с Сережей быстро удрали после окончания фильма, но я заранее слышал все эти «потрясающе!»

(Шмеман 2005: 39)

Впрочем, уже по этой записи видно, что недовольство Льва Доминика, отца Александра Шмемана и Александра Солженицына фильмом Тарковского *Андрей Рублев* разделяла далеко не вся русская эмиграция. В частности, поклонником картины, во всяком случае, в 1973 году, был Никита Алексеевич Струве — главный редактор того журнала, в котором Солженицын в 1984 году напечатал свою заметку.

Таким образом, можно констатировать, что критика Солженицыным фильма Тарковского в очень резкой форме отразила, в первую очередь, позицию тех деятелей русской эмиграции, которые не хотели воспринимать историю государства российского как сплошную черную полосу и упрекали в попытке навязать подобное видение автора *Андрея Рублева*. Парадокс заключается в том, что и самого Тарковского уместнее было бы назвать славянофилом, чем западником. Однако этого Солженицын, упорно гнувший в искусстве свою линию, не заметил или не захотел заметить.

Литература:

- Амбарцумян, Гаянэ (2018): «Андрей Рублев» — история создания фильма — архивные документы (часть 2). <https://www.mosfilm.ru/about/news/sozdanie-filma-andrey-rublev-arkhivnye-dokumenty-chast-2/> (22.05.2025)
- Вайль, Петр / Генис, Александр (1998): *60-е. Мир советского человека*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Доминик, Лев (1970): «О зрелищах за декабрь», в: *Возрождение. Независимый литературно-политический журнал* (Париж) 217, 133–142.
- Лекманов, Олег (2022): *Лицом к лицу. О русской литературе второй половины XX – начала XXI века*. Москва: Время.

- Лубков, Алексей (2014): «Солженицын — Тарковский и „Андрей Рублев“», в: *Преподаватель. XXI век* 4, 12–19.
- Перепелкин, Михаил (2012): «Спор историка и художника об Андрее Рублеве и его эпохе (А. Солженицын и А. Тарковский)», в: *Вестник Самарского государственного университета* 8/1, 94–99.
- Солженицын, Александр (1963): «Матренин двор», в: *Новый мир* 1, 42–63.
- Солженицын, Александр (1968): *Один день Ивана Денисовича. Матренин двор*. Paris: YMCA-Press.
- Солженицын, Александр (1984): «Фильм о Рублеве», в: *Вестник русского христианского движения* 141. Париж, 137–144.
- Солженицын, Александр (1995–997): *Публицистика: в 3 томах*. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство.
- Тарковский, Андрей (1985): «Я никогда не стремился быть оригинальным», в: *Форум* (Мюнхен) 10, 227–236.
- Тарковский, Андрей (2008): *Мартиролог. Дневники. 1970–1986*. [Б. м.]: Международный институт имени Андрея Тарковского.
- Шемякин, Андрей (1992): «Солженицын и Тарковский (К истории одной невстречи)», в: *Киноведческие записки* 14, 159–166.
- Шмеман, Александр (2005): *Дневники. 1973–1983*. Москва: Русский путь.