

## ОТ ОБРАЗА К ОТКРОВЕНИЮ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АПОКАЛИПСИСА В РОМАНЕ «ИДИОТ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И В ФИЛЬМЕ «СТАЛКЕР» А. А. ТАРКОВСКОГО

Нарцис Гайдош

Русистика, Институт Центральной Европы  
Католический университет им. Петера Пазмана  
Будапешт, Венгрия  
E-mail: [narciszgajdos@gmail.com](mailto:narciszgajdos@gmail.com)

**Резюме.** В литературе, посвященной Андрею Тарковскому, неоднократно проводились параллели между главным героем фильма «Сталкер» и героем романа Федора Достоевского «Идиот», князем Мышкиным. Цель настоящего исследования – показать на основе анализа романа и фильма, как Тарковский пытался переосмыслить важные для него философские и религиозные проблемы, учитывая значение темы Апокалипсиса для писателя и режиссера. Исходным пунктом исследования служит картина Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос в гробу», которая появляется в обоих произведениях: в виде экфрасиса в романе и в виде визуальной цитаты в фильме. Картина и ее интерпретация играют важную роль в формировании апокалиптических образов во внутреннем мире героев.

**Ключевые слова:** Тарковский, Достоевский, «Идиот», «Сталкер», «Мертвый Христос в гробу».

## FROM IMAGERY TO REVELATION: INTERPRETATION OF THE APOCALYPSE IN THE NOVEL *THE IDIOT* BY F. M. DOSTOEVSKY AND IN THE FILM *STALKER* BY A. A. TARKOVSKY

Nárcisz Gajdos

Russian Studies, Institute of Central Europe  
Pázmány Péter Catholic University  
Budapest, Hungary

**Abstract.** In the literature dedicated to Andrei Tarkovsky, parallels between the protagonist of the film *Stalker* and the main character of Fyodor Dostoevsky's novel *The Idiot*, Prince Myshkin, have been repeatedly drawn. The aim of this study, based on the analysis of the novel and the film, is to show how Tarkovsky attempted to rethink the main philosophical and religious problems of *The Idiot* in *Stalker*, centred on the image, and the meaning

of the Apocalypse. The starting point of our study is Hans Holbein the Younger's painting *The Body of the Dead Christ in the Tomb*, which appears in both works: as an ekphrasis in the novel and as a visual quotation in the film. The painting and its interpretation play an important role in the formation of apocalyptic images in the inner world of the characters

**Keywords:** Tarkovsky, Dostoevsky, *The Idiot*, *Stalker*, *The Body of the Dead Christ in the Tomb*.

*Большое, истинное искусство, то,  
которое называется Откровением Иоанна,  
и то, которое его дописывает.*

Б. Пастернак.

Соотношение между А. А. Тарковским и Ф. М. Достоевским неоднократно обсуждалось в специальной литературе, посвященной поэтике киноискусства русского режиссера. К примеру, И. Евлампиев утверждает, что творчество Тарковского от начала до конца пронизано образами Достоевского (Евлампиев, 2012, с. 7), а С. Сальвестрони отмечает, что Тарковский прибращается к духовной традиции через творчество Достоевского, которое, по словам режиссера, сыграло важную роль в формировании жизненного пути его героев (Сальвестрони, 2007, с. 13). В исследованиях о Тарковском также проводились параллели между главным героем фильма «Сталкер» и героем романа «Идиот», князем Мышкиным. Известно, что идея экранизации романа «Идиот» занимала Тарковского в течение почти десяти лет. На это, в частности, указывают записи в его дневнике<sup>1</sup>. Киновед А. А. Апостолов детально проанализировал творческую историю нереализованной экранизации романа (Апостолов, 2020)<sup>2</sup>.

Цель настоящего исследования – показать, что между двумя рассматриваемыми произведениями, «Идиотом» и «Сталкером», существует тесная связь, которая, в частности, раскрывается в интерпретации Достоевским и Тарковским темы Апокалипсиса. При исследовании использованы метод интертекстуального анализа – сопоставление фигур, анализ мотивов, раскрытие библейского контекста двух произведе-

1 См. записи в дневнике Тарковского 1970–1980 гг. (Тарковский, 2008, с. 68, 85, 92, 105, 116, 125, 127, 131, 142, 150, 156, 300, 307, 310).

2 Кроме того, С. Сальвестрони отмечает, что причина, по которой режиссер поставил повесть Стругацких «Пикник на обочине» вместо романа «Идиот», заключается в том, что Государственный комитет по кинематографии предпочел финансировать научно-фантастический жанр (Сальвестрони, 2007, с. 102).

ний (Бахтин 2002) и методика, предлагаемая теорией изобразительного образа, теорией кинообраза, теорией иконы, концепцией соотношения вербальных и визуальных форм (Флоренский, 1993; Boehm, 1995; Тарковский, 2002).

Мы предполагаем, что фильм «Сталкер» является не только экранизацией известной повести братьев Стругацких, но и обращением к роману Достоевского: с помощью картин и апокалиптических образов Тарковский пытался представить проблемы, поднятые Достоевским в романе «Идиот». Это, можно сказать, было типично для режиссера, который не в первый раз пересоздавал одну литературную историю через другой литературный сюжет. Известна, например, реакция Станислава Лема на экранизацию Тарковским романа «Солярис». Писателю казалось, что весь фильм пронизан мотивами из Достоевского, и это вызвало его большое недовольство (Туровская, 1991, с. 80). Об этом случае сам режиссер высказался в одном из интервью:

*И Лем, видимо, не относясь серьезно к кино как к искусству, считал, что мы должны были просто иллюстрировать его роман, чего я не мог сделать. [...] Мы написали один вариант сценария, который мне очень нравился. Там вообще почти все происходило на Земле. Вся предыстория с Хари, почему она возникает там, на Солярисе. В общем, **преступление и наказание!** [...] Я взял этот роман только потому, что впервые увидел произведение, которое мог бы определить как историю покаяния. (Тарковский, 1989а, с. 127. Выделено нами. – Н.Г.)*

Если согласиться с тем, что творческий прием Тарковского часто заключается в экранизации литературных текстов посредством внесения в них сторонних смыслов, в попытках решить свою художественную проблему с помощью «иной» литературной истории, мы не удивимся тому, что у обсуждаемых здесь произведений много общих мотивов.

## Сталкер и Мышкин – параллелизм фигур

Образы двух главных героев тесно связаны друг с другом в плане «юродства» – типичного для русской традиции культурного и религиозного феномена. Идея Достоевского при создании образа князя Мышкина хорошо известна – «изобразить вполне прекрасного человека». К. Мочульский верно замечает, что «князь невинен, как дитя, и верит в Царство Божие на земле» (Мочульский, 1995, с. 392). Предполагаем,

что именно эти детская невинность и детское поведение делают его смешным в глазах людей. Похожие черты можно найти в герое «Сталкера». Тарковский в своей книге об этом фильме пишет, что именно при его создании он впервые ощутил потребность показать те позитивные ценности, ради которых жив человек и не скудеет душа его. Его целью было донести мысль о том, что любовь – это чудо, которое может противостоять безнадежности мира (Тарковский, 2002, с. 317–318).

Сталкер, как и князь Мышкин, – смешной, юродивый человек. На это указывают слова некоторых персонажей фильма: например, реплика Писателя в адрес Сталкера: «...а что вы можете понимать, *смешной* человек...», или в конце фильма в монологе жены Сталкера: «Вы знаете, мама была очень против. Вы теперь, наверное, поняли – он же *блаженный*». Помимо слов героев, об этом же свидетельствует и поведение Сталкера: в глазах людей его страсть к Зоне выглядит как одержимость. Но, быть может, самое главное заключается в том, что сам режиссер ставит образ Сталкера в один ряд с Мышкиным: С. Сальвестрони цитирует Тарковского: «Сталкер встает на тот же путь, что и Дон Кихот, князь Мышкин... это герои, которые выражают *силу слабости*» (Сальвестрони, 2007, с. 117–118. *Курсив* наш. – Н.Г.). Напомним и бахтинскую интерпретацию такого героического типа, согласно которой художественная мысль Достоевского не представляла никакой человеческой значимости без элементов некоторого чудачества (Бахтин, 2002, с. 187).

## Образ – живопись – кинообраз

Далее попытаемся подойти к проблеме сопоставительного анализа поэтики романа Достоевского и киноязыка Тарковского. Как нам представляется, соотношение между словом (вербальностью) и образом (иконичностью) в обоих произведениях играет важную роль. Можно наблюдать, что в отличие, например, от фильма «Зеркало», где голос закадрового рассказчика сопровождает фильм, в «Сталкере» фигурирует большое количество вербальных текстов – речей и монологов, произносимых героями. В фильме «Сталкер» голос рассказчика исчезает, и акцент переносится на диалог героев. Если «Зеркало» можно рассматривать как исповедь самого режиссера, то в «Сталкере» исповедь переходит в компетенцию персонажей. А в «Идиоте» же весь роман пронизан образами и картинами, которым придается большое значение.

Остановившись на проблеме сопоставления, разграничим три понятия: *образ*, *картину* (живопись) и *кадр фильма* (*кинообраз*, согласно терминологии Тарковского<sup>3</sup>). Под *образом*, с одной стороны, мы понимаем визуальную репрезентацию окружающего мира на кинокадрах: например, детали пейзажа, изображение движений, жестов, действия и т.д. С другой стороны, образ соотносится с ментальными картинками, видениями, снами и воображением героев. Что касается *живописи*, можно заметить, что во многих фильмах Тарковского демонстрируются полотна разных великих мастеров: например, Питера Брейгеля Старшего в «Солярисе» и «Зеркале», Леонардо да Винчи в «Зеркале» и «Жертвоприношении», Пьеро делла Франческа в «Ностальгии». На первый взгляд, в «Сталкере» живопись не фигурирует, хотя И. Евлампиев упоминает, что в этом фильме можно обнаружить влияние Ван Гога, Сезанна, Ренуара, Модильяни на пейзажное изображение Зоны (Евлампиев, 2012, с. 301). Нам же представляется, что на границе образа и слова здесь появляется картина «Мертвый Христос в гробу» Гольбейна, которая выступает источником творческой энергии. В «Идиоте» Достоевского это полотно всплывает в виде словесного описания, упоминания<sup>4</sup>, а в «Сталкере» – в виде кинообраза, содержащего в себе отсылку к картине как образную цитату. Наша гипотеза заключается в том, что осмысление героями именно этой картины играет ключевую роль в создании апокалиптического образа их внутреннего мира.

Опишем этот кинообраз у Тарковского. Вернувшись из Зоны, Сталкер погружается в отчаяние, так как Писатель и Профессор не переступили порог Комнаты:

*«Если б вы только знали, как я устал! Одному Богу известно! И еще называют себя интеллигентами. Эти писатели! Ученые! Они же не верят ни во что. У них же... орган этот, которым верят, атрофировался! За ненужностью!...». Пока Сталкер произносит эти слова, мы видим его лежащим на земле в положении гольбейновского «Мертвого Христа»<sup>5</sup>.*

- 3 Ср. образ в кино (Тарковский, 2002, с. 211–223). Кинообраз в понимании Тарковского очень сложен. В своей книге он объясняет, что кинообраз не символичен, но несет завершенность. Нам кажется особенно интересным тот факт, что когда Тарковский объясняет суть кинообраза, он приводит литературные примеры, такие как «Смерть Ивана Ильича» Толстого или японская поэзия (хайку).
- 4 О поэтической функции картины «Мертвый Христос в гробу» в романе Достоевского см.: Янг, 2001; Kristeva, 1989; Stoichita, 1995.
- 5 Известно, что Тарковский часто цитирует живописные картины. Среди прочих



Кадр из фильма: Сталкер в положении «Мертвого Христа в гробу» Гольбейна.

Отчаяние характерно не только для Сталкера: Писатель и Профессор тоже находятся в таком состоянии. Ведь в фильме сказано, что Зона пропускает самых отчаявшихся людей, у которых больше нет надежды.

Полагаем, что художественное воссоздание этого живописного полотна романом Достоевского и фильмом Тарковского участвует в формировании проблематики обоих произведений и уходит корнями в апокалиптическое мироощущение.

## Образ и лицо

Можно наблюдать, что в описаниях в романе «Идиот» образы и картины чаще всего связываются с мотивом *лица*. К примеру, князь Мышкин дает Аделаиде тему для картины: написать лицо – только лицо – приговоренного к казни; или Настасья Филипповна, исповедуясь князю, придумывает образ Христа: «Он смотрит вдаль, в горизонт; мысль великая, как весь мир, покоится в его взгляде; лицо грустное» (Достоевский, 2023, с. 473).

Роберт Бёрд упоминает картину «Возвращение блудного сына» Рембрандта, которую можно найти в фильме «Солярис». См.: Бёрд, 2023, с. 180–182.

Лицо как мотив, как средство отображения мыслей и эмоций в «Сталкере» также приобретает важную функцию. Во время путешествия в Зону, которая, видимо, не только физическое, но и трансцендентное пространство, нам не видится сама дорога, только задумчивые лица героев (Ковач-Силадьи, 1997, с. 251). Возможно, Тарковский выбрал такой прием, чтобы показать, что путешествие совершается не во внешнем мире, а вглубь самого человека. В этом смысле примечательно утверждение Евлампиева, что в «Сталкере» крупные планы, показывающие лица героев, очень важны для проникновения в их внутренний мир (Евлампиев, 2012, с. 300–301).

Здесь отметим, что все сказанное отчасти связано с традицией русской иконописи, в которой лик как эйкон – «образ» и эйдос – «мысль» являются вербальной и иконической манифестацией одной и той же сущности<sup>6</sup>. Соответственно, икона, по выражению П. Флоренского, – это мысль, видимая на лице (Флоренский, 1993, с. 28). Флоренский утверждает, что «лик есть осуществленное в лице подобие Божие» (Там же). В этой интерпретации, когда Бог воплощается в человеке, Он проявляется в его лице. Таким образом, лицо может являть собой лик.

Обратим внимание на важность этой идеи при прочтении романа «Идиот». Она является определяющей и при описании ключевой для романа картины «Мертвый Христос в гробу». Ипполит в своем «необходимом объяснении» подчеркивает прежде всего изображение лица мертвого Христа. Именно с этим лицом, искаженным страданием, Ипполит связывает сомнения в воскресении. Подробно описывая *лицо мертвого*, Ипполит подчеркивает, что в нем еще сохранилось много живых черт: «Правда, это лицо человека, только что снятого со креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплого...» (Достоевский, 2023, с. 424). Однако позже он начинает говорить о страданиях: «...это лицо страшно разбито ударами, вспухшее, со страшными, вспухшими и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скопились; большие, открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным отблеском» (Там же). Сразу после этого описания Ипполит

6 Ср. с определением самого Тарковского в «Запечатленном времени»: «Я могу только сказать, что для меня очевидно – образ устремляется в бесконечность и ведет к Богу. И даже то, что называется “идеей” образа в ее действительной многомерности и многозначности, принципиально невозможно выразить словами. Саму идею бесконечности нельзя выразить словами – это делает искусство» (Тарковский, 2002, с. 211).



переходит к мысли о том, что могли бы чувствовать ученики Христа и все, кто видел Его после этих страданий: «Эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине, должны были ощутить страшную тоску и смятение в тот вечер, раздробивший разом все их надежды и почти что верования» (Там же, с. 425). Эти сомнения в романе выражает не только Ипполит. Гораздо раньше, когда Мышкин внезапно видит эту картину в одной из комнат Рогожина, он невольно восклицает: «Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!» (Там же, с. 225).

Возможно, такое же сомнение проявляется и в «Сталкере» при изображении отчаяния главного героя. Кадр с лежащим героем длится всего несколько секунд, но можно предположить, что Тарковский намеренно выбрал композицию, напоминающую картину Гольбейна: режиссер выбрал подобный кинообраз, чтобы представить проблему веры, возможности ее потери и погружения в неверие – по аналогии с «Идиотом».

## От образа к Откровению

По справедливому замечанию К. Мочульского, «Идиот» – это апокалиптическое видение мира, скажем, пророчество о близком конце (Мочульский, 1995, с. 400). Суждение Мочульского подтверждается, если учесть, что Лебедев и Настасья согласны с тем, что сейчас они находятся *на грани снятия третьей печати*. Если это так, то они близки к снятию четвертой печати, которая знаменует появление «коня бледного» с всадником, имя которому смерть.

Обратим внимание на библейские отсылки в фильме. В одной из сцен, во время сна Сталкера, слышен голос его жены, которая читает фрагмент из Откровения Иоанна Богослова *о снятии шестой печати*. Сновидение героя включает в себя кадры воды, в которой видны разные предметы, например: пистолет, шприц, бинт, а еще фигура Иоанна Крестителя. Все это напоминает о насилии, боли, болезни, а также о сакральности, священности. Хотя в сегодняшнем мире сакральные вещи пусты, они больше не нужны (Сальвестрони, 2007, с. 121–122). Сальвестрони подробно анализирует эти кадры в своей книге, но для нашего анализа важны не они, а то, что происходит в момент пробуждения героев.

Когда Сталкер просыпается, он, словно напуганный своим сном, начинает шептать про себя историю о явлении воскресшего Христа



двум ученикам на пути в Эммаус. Возникает вопрос, почему именно это повествование появляется в фильме? Можно предположить, что именно оно дает герою веру в продолжение пути в Зону, ведь ученикам явился Христос, воскресший после перенесенных им многочисленных страданий. Важно также отметить, что в тот момент, когда Сталкер начинает шептать это повествование, просыпаются и Писатель, и Профессор. На их лицах нет и следа равнодушия и цинизма, которые они демонстрировали до этого. Напротив, в их глазах отражается что-то другое, возможно, некое потрясение, сдвиг, который ставит их на путь самопонимания.

Таким образом, можно сказать, что в интерпретации Тарковского проблема потери веры и тема Апокалипсиса тесно связаны друг с другом. В понимании режиссера Апокалипсис – это не что иное, как личная история о потере веры. Например, рассуждая о героях Достоевского, Тарковский считает самой их большой проблемой то, что они «страдают оттого, что не могут верить. Они хотят, но они утратили этот орган, которым верят. Атрофировалась совесть» (Тарковский, 1989б, с. 98). Эти слова похожи на слова героя «Сталкера», когда он жалуется жене, что никто больше не верит в чудо Зоны.

Как уже упоминалось, для Тарковского художественное мышление движимо энергией откровения: мысль ограничена, а образ/видение абсолютны, поэтому изображение позволяет воспринимать совокупность мира через эти «образы-откровения». Откровение может быть тесно связано с апокалиптическим мышлением, которым проникнуты и «Идиот», и «Сталкер»: по мнению Тарковского, Апокалипсис – это совокупность видений и образов. Образ – тот феномен, с помощью которого Откровение Иоанна Богослова свершается, когда уже нет ни символов, ни времени, а есть только образы.

Как известно, в романе «Идиот» пророчество о близком конце<sup>7</sup> связывается с выражением «времени больше не будет», хорошо известным по Откровению Иоанна Богослова. Эта вневременность отражается и в «Сталкере». Тарковский показывает нам картину, лишенную пространства и времени, скажем, – созданную постапокалиптическим мироощущением. Зона выступает как сакральное внутреннее пространство, связанное с исчезновением пространства внешнего. А сон – это то состояние, в котором герои слышат истину (в интерпретации

7 Выражение К. Мочульского (Мочульский, 1995, с. 400).

Флоренского сон может соединять профанный мир с трансцендентным<sup>8</sup>). Возможно, поэтому Сталкер слышит о снятии шестой печати именно во сне, в том состоянии, в котором может явиться истина. Думаем, что для Тарковского смыслы и образность Апокалипсиса очень значимы. Приведем пример из его лондонского интервью: «Небо, которое скрылось, свившись как свиток. Я не читал ничего более прекрасного» (Тарковский, 1989б, с. 99). Свернувшееся в свиток небо означает исчезновение пространства. «Сталкер» демонстрирует конец внешнего пространства, внешнего мира, к которому можно было бы обратиться, поэтому единственный путь – путь вовнутрь.

Цель Тарковского в «Сталкере», как нам представляется, – дать зрителям почувствовать, что Зона – это не нечто далекое, а наоборот, она рядом с нами, она внутри нас. Это картина уже наступившей катастрофы, в которой единственный существующий путь – это путь к себе. Апокалипсис не является внешним явлением, он, по Тарковскому, происходит в душе человека. Для героев Достоевского и Тарковского это разрушение внутреннего мира человека и потеря веры. Но не следует забывать, что для режиссера Апокалипсис несет надежду:

*Например, в «Сталкере» важен, может быть, не сам Сталкер, гораздо важнее Писатель, который туда пошел циником, прагматиком, а вернулся оттуда человеком, который заговорил о человеческом достоинстве. Он говорит, что вообще не пойдет в эту комнату, потому что знает, что он плохой человек. Для него впервые встал вопрос: плохой он человек или хороший, но раз он об этом задумался, значит, уже тем самым встал на путь. И когда Сталкер говорит, что все бесполезно, что никто ничего не понял, что он никому не нужен, он ошибается, потому что Писатель понял. (Тарковский, 1989а, с. 119)*

Итак, нам представляется очевидным наличие общей проблематики в романе «Идиот» и фильме «Сталкер», но мы предполагаем, что, в целом, влияние Достоевского на Тарковского до конца еще не раскрыто. В данной статье мы попытались показать, как апокалиптические образы, которыми пронизан роман «Идиот», могли повлиять на концепцию фильма «Сталкер».

8 См.: Флоренский, 1993, с. 4.

## Литература

- Апостолов, А., 2020. Хроника великой невестречи: *Идиот* Андрея Тарковского. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*, 10. Режим доступа: <https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/139/502> [см. 30 09 2020].
- Бахтин, М.М., 2002. *Собрание сочинений. Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960-х – 1970-х гг.* Москва: Русские словари (Языки славянской культуры).
- Бёрд, Р., 2023. *Андрей Тарковский: стихи кино.* Москва: Музей современного искусства «Гараж».
- Достоевский, Ф.М., 2023. *Идиот.* Москва: АСТ.
- Евлампиев, И.И., 2012. *Художественная философия Андрея Тарковского.* Уфа: ARC.
- Мочульский, К.В., 1995. *Гоголь. Соловьев. Достоевский.* Москва: Республика.
- Сальвестрони, С., 2007. *Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура.* Москва: Библейско-богословский институт Св. Апостола Андрея.
- Тарковский, А.А., 1989а. *Встать на путь* (интервью 26 марта 1985 г.). *Искусство кино*, 2, с. 109–130.
- Тарковский, А.А., 1989б. *Слово об Апокалипсисе* (лекция, прочитанная Тарковским в Лондоне в 1984 г.). *Искусство кино*, 2. Режим доступа: <http://www.rodon.org/taa/soa.htm> [см. 30 12 2023].
- Тарковский, А.А., 2002. *Архивы. Документы. Воспоминания.* Москва: Эксмо-пресс.
- Тарковский, А.А., 2008. *Мартиролог. Дневники.* Флоренция: Международный Институт имени Андрея Тарковского.
- Туровская, М., 1991. *7 ½ или фильмы Андрея Тарковского.* Москва: Искусство.
- Флоренский, П.А., 1993. *Иконостас.* Санкт-Петербург: Мифрил, Русская книга.
- Янг, Сара, 2001. Картина Гольбейна «Христос в могиле» в структуре романа «Идиот». In: Касаткина, Т. (ред.). *Роман Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения: Сборник работ отечественных и зарубежных ученых.* Москва: Наследие, с. 280–41.
- Kovács, A. B. és Szilágyi, Á., 1997. *Tarkovszkij – Az orosz film sztalkere.* Helikon Kiadó.
- Kristeva, J., 1987. Christ mort de Holbein. In: *Soleil noir. Dépression et mélancolie.* Paris, Gallimard, pp. 117–150.
- Stoichita, Victor I., 1995. Ein Idiot in der Schweiz. Bildbeschreibung bei Dostojewski. In: *Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungs-kunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart.* Bild und Text. München, Wilhelm Fink Verlag, pp. 425–445.

## References

- Apostolov, A., 2020. Khronika velikoi nevestrechi: *Idiot* Andreya Tarkovskogo. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*, 10. <https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/139/502> [sm. 30 09 2020].
- Bakhtin, M.M., 2002. *Sobranie sochinenii. Problemy poetiki Dostoevskogo. Raboty 1960-kh – 1970-kh gg.* Moskva: Russkie slovari, Yazyki slavyanskoi kul'tury.
- Berd, R., 2023. *Andrei Tarkovskii: stikhii kino.* Moskva: Muzei sovremennogo iskusstva «Garazh».
- Dostoevskii, F.M., 2023. *Idiot.* Moskva: AST.
- Evlampiev, I.I., 2012. *Khudozhestvennaya filosofiya Andreya Tarkovskogo.* Ufa: ARC.
- Florenskii, P.A., 1993. *Ikonostas.* Sankt-Peterburg: Mifril, Russkaya kniga.
- Kovács, A. B. és Szilágyi, Á., 1997. *Tarkovszkij – Az orosz film sztalkere.* Helikon Kiadó.
- Kristeva, J., 1987. Christ mort de Holbein. In: *Soleil noir. Dépression et mélancolie.* Paris, Gallimard, pp. 117–150.
- Mochul'skii, K.V., 1995. *Gogol'. Solov'ev. Dostoevskii.* Moskva: Respublika.
- Sal'vestroni, S., 2007. *Fil'my Andreya Tarkovskogo i russkaya dukhovnaya kul'tura.* Moskva: Bibleisko-bogoslovskii institut Sv. Apostola Andreya.
- Stoichita, Victor I., 1995. Ein Idiot in der Schweiz. Bildbeschreibung bei Dostojewski. In: *Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungs-kunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart.* Bild und Text. München, Wilhelm Fink Verlag, pp. 425–445.
- Tarkovskii, A.A., 1989a. Vstat' na put' (interv'yu 26 marta 1985 g.). *Iskusstvo kino*, 2, s. 109–130.
- Tarkovskii, A.A., 1989b. Slovo ob Apokalipsise (lektsiya, pročitannaya Tarkovskim v Londone v 1984 g.). *Iskusstvo kino*, 2. // <http://www.rodon.org/taa/soa.htm> [sm. 30 12 2023].
- Tarkovskii, A.A., 2002. *Arkhivy. Dokumenty. Vospominaniya.* Moskva: Eksmo-press.
- Tarkovskii, A.A., 2008. *Martirolog. Dnevnik.* Florentsiya: Mezhdunarodnyi Institut imeni Andreya Tarkovskogo.
- Turovskaya, M., 1991. *7 ½ ili fil'my Andreya Tarkovskogo.* Moskva: Iskusstvo.
- Yang, Sara, 2001. Kartina Gol'beina «Khristos v mogile» v strukture romana «Idiot». In: Kasatkina, T., ed. *Roman Dostoevskogo «Idiot»: sovremennoe sostoyanie izucheniya: Sbornik rabot otechestvennykh i zarubezhnykh uchenykh.* Moskva: Nasledie, s. 28–41.