И.Ю. ЧМЫРЕВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства и художественного текстиля РГУ им. А.Н.Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: irinachmyreva@gmail.com

I.Yu. CHMYREVA

Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Decorative and Applied Arts and Artistic Textiles at the A.N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art)
e-mail: irinachmyreva@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_2_475_486

ЗЕРКАЛО КАК ОБЪЕКТ ИЗОБРАЖЕНИЯ И МЕТАФОРА. ЛЕВ ГОРНУНГ И АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ

THE MIRROR AS AN OBJECT OF REPRESENTATION AND A METAPHOR. LEV GORNUNG AND ANDREI TARKOVSKY

Статья посвящена творчеству поэта и фотографа Льва Владимировича Горнунга (1902–1993) и его взаимоотношениям с его крестником, кинорежиссером Андреем Арсениевичем Тарковским. Статья продолжает череду исследований, посвященных важнейшей картине в фильмографии Тарковского, «Зеркалу». Данный текст рассматривает роль Горнунга-фотографа и личности на рабочие процессы Тарковского и позволяет рассмотреть фотографическое наследие Горнунга в контексте диалога фотографии и других видов искусств. Благодаря снимкам Льва Владимировича мы можем видеть великих представителей ленинградской и московской школ поэзии 1920-1950-х годов, среди них отца А.А. Тарковского, Арсения Александровича Тарковского, в естественной среде, среди привычных предметов и книг. В статье продолжается изучение творческого метода Л.В. Горнунга.

The article is devoted to the work of the poet and photographer Lev Vladimirovich Gornung (1902–1993) and his relationship with his

godson, the film director Andrei Arsenievich Tarkovsky. The article continues a series of studies devoted to the most important picture in Tarkovsky's filmography, "The Mirror". This text examines the role of Gornung as a photographer and personality in Tarkovsky's work processes and allows us to explore Gornung's photographic legacy in the context of the dialogue between photography and other art forms. Through Gornung's photographs, we can witness the great representatives of the Leningrad and Moscow schools of poetry in the 1920s and 1950s, including Tarkovsky's father, Arseny Alexandrovich Tarkovsky, in their natural environment, surrounded by familiar objects and books. The article continues to explore Gornung's creative method.

Ключевые слова: Лев Владимирович Горнунг, фотография, поэзия, фотографический портрет, Андрей Тарковский, Арсений Тарковский, кинемаграф, визуальная культура советского периода.
Keywords: Lev Vladimirovich Gornung, photography, poetry, photographic portrait, Andrei Tarkovsky, Arseny Tarkovsky, cinema, and the visual culture of the Soviet period.

Визуальная связь фильма «Зеркало» Андрея Арсениевича Тарковского, крестника Горнунга, с фотографиями не случайна. Здесь возникают несколько сюжетов.

Сюжет первый. Это фотографии, восхитившие Тарковского, та визуальная ткань, из которой возникло «Зеркало»: снимки самого Льва Владимировича. Для Тарковского Горнунг — фигура привычная с детства, но наступает момент, когда, уже будучи кинорежиссером, Андрей Арсениевич входит (хочется написать с заглавной буквы: Входит, не разглядывает, а Видит, Всматривается) в горнунговские снимки, и они раскрываются в своей глубине.

О фотографиях Горнунга как вдохновении Тарковского на «Зеркало» заговорили в XXI веке, особенно после публикации мемуаров Горнунга [3], но до сих пор знание о источнике силы Тарковского в работе над его opus magnum остается чем-то наподобие «оракула посвященных».

Второй сюжет, это фотографии на съемочной площадке «Зеркала» и сравнение их с подлинниками Горнунга. Подлинник здесь — качество и точка отсчета.

Почему представляется столь важным собрать разнонаправленные сюжеты, связывающие фильм «Зеркало» и фотографию, предшествующую фильму и современную ему? — «Зеркало» Тарковского и предшествовавший ему «Солярис» создали канон визуальной культуры, включающей в себя фотографию, связав Европу и Азию: для Тарковского знание и понимание европейского и японского (1) современного ему кинематографа привели к возможности его личного освобождения и расширения визуального языка (мотив «я могу говорить»). К тем же полюсам тяготела культура городских интеллигентов 1970-х: желание свободы, полета было одним из доминирующих мотивов в культуре советского периода, иногда определяемого как «застой» (не в отношении культуры, но как фиксация рамок временного периода). Мотив свободы и полета, в том числе невозможности полета, как в картине «Полеты во сне и наяву», 1982; мотив птицы в искусстве (например, успех фильма «Жил певчий дрозд», 1970; образ летчика как героя, оторванного от реальности (вплоть до комедий, например, «Мимино», 1977).

Тарковскому удалось абсорбировать невысказанные, еще не уловленные другими авторами лейтмотивы, суметь проговорить чаяния современников, и придать им визуальную и темпоральную формы, которые стали работать как матрица для следующих авторов. Причем «попасть в матрицу Тарковского» не есть критика авторского индивидуалистического начала других художников, но скорее обозначение масштаба Андрея Арсеньевича и чувствительности его современников творцов к тем же, уловленным Тарковским «движениям эфира». В разговоре о «матрице» Тарковского, мы выходим к рассмотрению проблематики построения стиля, визуального канона, распространению стиля за пределы кинематографа (который в позднем XX веке начинает соперничать с архитектурой по визуальной влиятельности в процессе стилеобразования) в статические виды искусств, включая фотографию.

Из детства. Фотография Льва Горнунга и поэтика «Зеркала»

По свидетельствам очевидцев, весь период подготовки и съемочного процесса «Зеркала» проходит у Андрея Арсениевича Тарковского с фотографиями Льва Владимировича Горнунга.

В одном из своих текстов, сестра А.А. Тарковского, Марина Арсениевна, пишет: «Многие фотографии, с детства изученные нами до малейшего штриха, до травинки, превратились впоследствии в кадры «Зеркала»: мама сидит на слегах ограды, пьет из колодезного ведра, поло-

щет белье на речке, и мы — остриженные наголо, чтобы не обовшивели в деревне...» [8], ей вторит ее супруг и однокурсник Тарковского, режиссер Александр Витальевич Гордон: «Разумеется, в фильме «Зеркало» отразился весь художественный и новаторский опыт Тарковского, но очевидно и то, что снимки Льва Владимировича вдохновляли режиссера при работе над фильмом» [2]. Видимо, со слов Тарковской, еще одна из исследователей наследия Горнунга, Воробьева [1], пишет о том, что Андрей Арсениевич постоянно обращается к этим снимкам, и даже само название фильма (рабочее название «Белый-белый день») превращается в «Зеркало» под влиянием множества портретов с отражениями в зеркалах из архива Горнунга. Гордон свидетельствует, что Мосфильм в качестве реквизита и подготовительных материалов выкупает у Льва Владимировича его негативы в период работы Тарковского над этой картиной (2).

Стилистически многое из композиций портретов Льва Владимировича переосмысливается и становится знаковым изобразительным приемом в «Зеркале». Можно проводить буквальные параллели между портретом Арсения Тарковского с трубкой у зеркала (ок. 1937) [16, p. 19] и портретом мальчика Игната в фильме Андрея Арсениевича. Также характерные для Горнунга фронтальные портреты (например, портрет Бориса Пастернака (1948) из коллекции Музея изобразительных искусств в Хьюстоне) (3) с прямым в упор взглядом модели в камеру, воспринимается внутри фильма Тарковского как исключительной силы кинематографический прием, когда герой (актер, погруженный в роль) смотрит, не отрываясь, в объектив.

Стилистика Горнунга формируется под воздействием фотографической прессы 1910–х годов (до середины 1920-х новой фотографической прессы не появится, а появившись, она окажется ориентированной на другой, низовой уровень культуры и вряд ли будет прочитываться им так же внимательно, как старые журналы). В тех изданиях по правилам психологического художественного портрета «прием прямого собеседования» (также его описывали как «глаза в глаза», когда взгляд модели направлен на фотографа, в камеру) считался нарочитым и не приветствовался (4).

Но, в отличие от студийных фотографов, часто не знакомых с пришедшими на съемку, Горнунг был близко знаком и дружен со своими моделями, и его фотография рождалась в процессе собеседования с писателями и поэтами, и оттого его портреты имеют совершенно иное образное решение: герой как будто оторвался от размышлений или остановился на мгновение в интересном разговоре и лицо его озарено вну-

тренней работой мысли, а взгляд всего лишь продолжает диалог с самим Львом Владимировичем.

В портретах Горнунга элемент «позирования для вечности» (красивое выражение, правда, более позднее, из лексикона московской интеллигенции круга художника Анатолия Зверева) практически снят. Скорее, присутствует элемент документального непостановочного фиксирования моделей, отчего у зрителей появляется возможность наблюдать их в естественной среде, любоваться гармонией духовной жизни в минималистической атмосфере спартанских интерьеров, характерных для домов интеллигенции в СССР той эпохи.

Поскольку манера съемки Льва Владимировича не была характерна для портретной фотографии 1920–1940-х годов, и архив его не был широко известен, то все пластические приемы, почерпнутые Андреем Арсениевичем из горнунговских фотографий не были прочитаны современниками как рожденные в диалоге с другим художником, но были восприняты как изобразительные выразительные находки безусловного авторства Тарковского.

В этом замещении авторства приема сосредоточенного смотрения заключен парадокс: то, что в фотографии Горнунга присутствует, но требует знания истории медиа и проявления глубокой эмпатии со стороны зрителя, может быть понято как открытие фотографа только при длительном рассматривании его статичных изображений, в фильме Тарковского за счет категории экранного времени, благодаря удержанию зрительского внимания при помощи кинематографического монтажа начинает считываться как мощный выразительный прием, начинает оцениваться как режиссерское авторское высказывание.

Таким образом, без работы Тарковского горнунговский стиль не был бы отрефлексирован и категоризирован. Андрей Арсениевич в фильме «Зеркало» сохраняет и развивает визуальную матрицу психологического прямого портрета, найденную Львом Владимировичем.

Мы касаемся здесь только одной из сторон фотографического наследия Горнунга, а именно, его пластических приемов психологической выразительности, но для Тарковского в период подготовки к «Зеркалу» снимки Льва Владимировича обладали ценностью как свидетельство материальной культуры эпохи, которая должна была появиться в фильме. Повторюсь, поскольку Горнунг не стремился сконструировать реальность перед объективом камеры, и даже в некоторой мере игнорировал ее, превозмогал и ми-

рился с нею как неизбежностью (как, впрочем и герои его фотографий), эта реальность, — наполненная множеством мельчайших деталей, будь то заломы на ткани платья или крупный рисунок мужских галстуков, стоптанная обувь или маленький букет, разнообразящий аскетизм интерьера, — и придает достоверность изображению. Перенос этих подсмотренных деталей из фотографий эпохи на киноэкран сообщает фильму Тарковского трепетность дыхания. В результате внимательного исследования материала Горнунга и переноса значимых элементов из фотографий в «Зеркало», фильм начинает воздействовать на зрителя как волшебная сфера, попав внутрь которой, зритель буквально переносится в другую эпоху.

Фотография на съемочной площадке «Зеркало». Здесь и сейчас

Молодой фотограф Георгий Пинхасов (5) был одним из множества фотографов, с которыми Андрей Тарковский сотрудничал на своих картинах. По воспоминаниям московского фотографа Владимира Воробьева [9], Тарковский как немногие, понимал ценность фотографической хроники своего творческого процесса и был открыт и благожелателен к фотографам, стремившимся оказаться на съемочной площадке его фильмов.

И все-таки сотрудничество с Пинхасовым в период подготовки «Зеркала» выходит за рамки обыкновенного визита фотографа в творческую лабораторию известного мастера и даже за рамки выполнения фотографом служебного задания.

Георгий сопровождает Андрея во время нескольких визитов к отцу, когда были записаны на магнитофонную ленту чтения Арсением Александровичем его стихов. Запись голоса отца войдет в окончательную версию фильма «Зеркало». Георгий делает во время этих визитов портреты Арсения Тарковского в кресле (известные сейчас по странице фотографа в архиве веб-сайта агентства фотографии MAGNUM PHOTOS). По воспоминаниям фотографа [10], шла речь о возможном включении фотографических портретов Тарковского-отца в фильм. В процессе продолжающихся исследований роли фотографии в работе над «Зеркалом» нам предстоит уточнить несколько вопросов: во-первых, видел ли Пинхасов фотографии Горнунга во время работы с Андреем Тарковским, и, если видел, повлияла ли их стилистика на его собственную фотографию. Во-вторых, первоначальная идея Андрея Тарковского использовать фотографии в фильме подразумевала использование только современной съемки отца, либо же речь шла о включении в материю фильма фотографий разных эпох, двух авторов, Горнунга и Пинхасова. Но это вопросы будущих изысканий.

Обратимся же к портретам Арсения Александровича, исполненным Пинхасовым в 1972–1973 годах. Георгий работает среднеформатной камерой, снимает на негатив. В каждой из пленок, которую он заряжает в свой аппарат, буквально пятнадцать кадров (иногда тринадцать), отчего работа происходит иначе, чем репортажной камерой 35 мм, когда единовременно можно отснять тридцать шесть кадров. Смена кассеты с пленкой в камере фотографа, при всей обыденности и быстроте, все же нарушает атмосферу съемки, прерывает процесс диалога. Поэтому съемка портретов в репортажных условиях (происходит беседа Тарковских, и Пинхасов присутствует при ней, это отнюдь не студийная постановка, но наблюдение и выбор значимых моментов в процессе, протекающем перед камерой фотографа) отличается избирательностью.

В чем-то ситуация съемки Арсения Александровича Пинхасовым напоминает времена горнунговских портретов: фотограф пришел в дом поэта. И портрет рождается в процессе беседы. Но если Лев Владимирович и был адресатом реплик Арсения Александровича (отсюда этот эффект прямого диалога, глаза в глаза в фотографиях), то Георгий лишь наблюдатель беседы отца и сына, происходящей в его присутствии. Складывается впечатление, что при безусловном доверии Андрея Тарковского к выбранному им фотографу, он не может делегировать ему полномочия вести беседу, сместить фокус внимания отца на человека с камерой. В том, как готовит Тарковский-сын портрет отца для фильма, фотографу отводится роль конфиденциального наблюдателя, для кинорежиссера важна идея незримого присутствия фотографа. Диалог отца и сына происходит с высокой степенью интенсивности, и роль фотографа заключается в том, чтобы отразить напряжение лица Арсения Александровича, наполненность его выражения. Андрей Арсениевич интуитивно понимает, что у молодого фотографа мастерство не может возместить масштаб личности: необходима равновеликость поэту, чтобы внутри зафиксированного камерой диалога родилась необходимая будущему фильму радиация.

Мы не имеем сейчас определенного ответа на вопрос, почему портреты Пинхасова так и не вошли в окончательный монтаж «Зеркала». Но в 1985-м, когда Георгий переезжает из Москвы в Париж, именно работа с всемирно известным кинорежиссером, портреты для культового фильма в портфолио Пинхасова становятся его пропуском в мир интеллектуальной парижской элиты.

Обретение собственного голоса

«Зеркало» Андрея Арсениевича Тарковского начинается со вставного эпизода, «Я могу говорить». Марина Арсениевна в своих воспоминаниях интерпретирует его как выношенную братом возможность наконец в фильме рассказать о детской травме ухода отца из семьи [9, с. 52]. Но также этот эпизод о преодолении немоты, замалчивания, о прорыве плотины, а может, это было оледенение молчанием?, и вот оно закончилось. — И тогда многое становится очевидным, и слышен собственный голос.

В этом фильме, признанном шедевре, Тарковский вполне определил свой уникальный стиль. Одновременно, эта картина дала возможность сквозь кинематографические искажения, сквозь напластования другого медиа услышать негромкий отчетливый голос фотографии Льва Владимировича Горнунга.

Прошло больше пятидесяти лет с момента создания Горнунгом семейных фотографий Тарковских, и столько же с момента выхода «Зеркала» на экран, но уникальная интонация, бережно переданная крестником фотографа людям, до сих пор бередит и заставляет разгадывать ее секрет.

Что это было для Льва Владимировича? — Двадцать лет занятий фотографией, а потом — обрыв. Было ли это временным увлечением? Или это Приход во-время к месту, чтобы запечатлеть то, что обязано остаться? — И тогда это уже не выглядит, как увлечение Горнунга, но как призыв его Историей. А потом тишина. Возвращение в Ничто. Когда все уже сказано.

Лев Владимирович продолжал снимать на протяжении 1930-х до самой войны; в конце десятилетия ему довелось поработать камерами лучшего качества, когда он ездил в специальные командировки на съемки архитектуры от издательств. А после войны… снова немного домашних архивов, включая большие съемки Пастернака в июне 1948-го («Никто меня никогда так хорошо не снимал» – запишет его отзыв Лев Владимирович в дневнике [3, с. 498]), но будто со сменой эпох ушло и вдохновение. Если наложить поверх собственных жизненных обстоятельств, возраста, болезней самого Льва Владимировича, болезней его супруги историческую канву, то усиление давления на литературу с 1947-го, новые процессы против близких Горнунга, начавшиеся и ожидаемые, — все это составляло такой фон, что представить легкое, как дыхание, вдохновение у немолодого человека становится затруднительным.

Наперегонки со своим временем

Как работал Горнунг, в чем особенность его метода съемки? — В части текста, посвященной семейным снимкам Тарковских («Горнунг и «Зеркало») я уже указывала на то, что снимки Горнунга — портреты знакомых, собеседником которых он является. Кажущаяся мимолетность, случайность его снимков на самом деле основана на внимательном и долгом наблюдении, на целостном намерении автора передать образ известных ему людей. При этом он не прибегает к нарочитой постановочности, все происходит в обыкновенных для его героев обстоятельствах, отчего они сами не воспринимают момент фотографирования как событие.

Такая стилистика съемки в процессе жизни, которую можно назвать репортажной, как прием начинает использоваться в фотографии позже, чем ее применяет Горнунг. Снимает так не только он, но, как показывают публикации неизданных архивов, и его современники, а вот публиковать такую фотографию начнут гораздо позже. Тогда как в фотографии акт публикации чрезвычайно важен: именно он утверждает стилистическую приемлемость того или иного способа выражения в фотографии, и как эпохального явления, и как авторского подхода.

Только в 1950–1960-е годы в новых изданиях произведений советских литераторов публикуют их «живые» (то есть, репортажные, не студийные постановочные) портреты. И в это время работы Льва Владимировича, созданные в 1930–1940-е годы, становятся востребованными. Выходит сборник Бориса Леонидовича Пастернака с портретом Горнунга; Лев Владимирович передает для использования в печати свои портреты Анны Андреевны Ахматовой.

В ту пору, «оттепельную», в советской фотографии среди портретистов литераторов выделяется Николай Лаврентьев (6). Его стремление угадать внутреннее сходство писателя и его внешнего образа в фотографии формулировалось им в конце жизни как художественная задача [5, с. 20-25]. Простота, естественность моделей перед камерой, внимание фотографа к работе со светом роднят портреты Льва Владимировича и его молодого коллеги. Интересной задачей для будущих исследователей фотографии может стать сравнительный анализ образа поэта Арсения Тарковского у Горнунга и Лаврентьева, которые были близки с ним в разные годы. Поскольку Николай Сергеевич вошел в круг литераторов через семью своей супруги, и был принят там как свой, — с теми же интересами в искусстве, в литературе, с теми же оценками культурных событий, — то в

его фотографиях барьер между внешним съемщиком и героями снимков снят. Отсутствие дистанции в кадре также сближает Горнунга и Лаврентьева: они для героев фотографии были своими.

Безусловно, между фотографами разных поколений существует и большая разница: один был скован в средствах, в том числе технических, и делал все, движимый исключительно собственным желанием и интуицией, второй снимал портреты по заказам издательств, осознавая внешнее давление на результат своей работы и принимая меру ответственности за публикацию.

Горнунга в фотографии вело внимание к коллегам и понимание ценности запечатлеть образ творцов-современников. Не менее, чем с послевоенным поколение фотографов-соотечественников на этом пути Льва Владимировича роднит общность целей с европейскими коллегами, например, с Лотаром Воллехом (7). Но, если говорить о концептуальной близости: снимать непридуманное, то, что хорошо знакомо, снимать изнутри, – в этом Горнунг оказывается близок к фотографам-документалистам семидесятникам, сделавшим предметом искусства свою семью, свой круг, как, например, Салли Ман (8). Но концептуальное сходство этих авторов оказывается неразличимым за чередой различий как стилевого, так и технического характера. И это возвращает нас к пониманию того, что задачи, которые ставил перед собой Лев Владимирович, были индивидуалистическими, его ожидания от собственной работы было тесно связано с жизнью и потребностями его круга, а стилистика съемки, опережающая время, была глубоко личностной.

Анализ его творчества, наблюдение за биографией его снимков позволяют нам говорить о ярком, пусть негромком, но отчетливом собственном голосе фотографа-поэта Горнунга. Также мы хотим еще раз подчеркнуть, что стилистика фотографий Льва Владимировича опережает его эпоху, и только в наши дни закономерно мы можем оценить мастерство и индивидуальный стиль этого художника с камерой.

Примечания:

1. О связи Тарковского и японской культуры обычно говорят в связи с влиянием диссертации «Некоторые течения религиозного нигилизма» Померанца (1968) на режиссера в период работы над «Сталкером» (1979) [14]. Но, говоря о японском кинематографе и Тарковском, упомянем также фильм «О-ни-баба (Женщина-дьявол)» (1964), режиссера Кането Шиндо, снятый камерой знаменитого

Куёми Куроды. Один из длинных эпизодов: шумящий тростник, замедляющий действие, почти ставящий его на паузу и заставляющий вслушиваться в монотонный звук. Этот прием, переработанный Тарковским в мотив водорослей сквозь воду, пластичного струящегося муара, за которым можно наблюдать бесконечно, играет важную роль в постановке рваного ритма повествования в «Солярисе» и затем снова, трансформируясь в полупрозрачный будто замороженный текст о прошлом цивилизации в «Сталкере». К этим же формам использования фрагментации пейзажа как настройки хронотопа повествования можно отнести и переливающуюся под порывами ветра поверхность трав на поле в начале первой цветной части «Зеркала», начинающейся сразу после черно-белого «я могу говорить».

2. Факт выкупа архива Горнунга Мосфильмом одновременно утешительный и прискорбный: Тарковский использует возможность подготовки к картине для того, чтобы сохранить архив своего крестного и материально помочь пожилому, тяжело болеющему Льву Владимировичу. С другой стороны, киностудия не имела возможностей для архивирования закупленного материала.

3. Лев Горнунг. Портрет Б. Пастернака. 1948. Собрание MFAH, Хьюстон. 2002.2551. Источник поступления: коллекция Манфреда Хайтинга, Германия.

4. Так, Н.А. Петров в статье «О художественном портрете» говорит о «естественности изображения», подразумевая, что модель смотрит мимо камеры, как бы вдаль, не встречаясь взглядом со съемщиком и зрителем: Н.А. Петров. О художественном портрете. Ж. «Вестник фотографии. Художественный раздел «Повесток РФО», Москва, 1912, с. 41–44.

5. Георгий Пинхасов (1952–). Французский фотограф русского происхождения. Родился в Москве, учился на операторском отделении ВГИКа, сотрудничал с крупными советскими кинорежиссерами в 1970-е годы, работая фотографом на студии «Мосфильм». В начале 1980-х переехал во Францию, в середине 1980-х был со второго раза принят в агентство MAGNUM PHOTOS, преподает.

6. Николай Сергеевич Лаврентьев (1921–2011). Московский фотограф, художник книги. Оформил в качестве художественного редактора и фотографа более 200 изданий. Много работал в содружестве со своей супругой, Варварой Александровной Родченко.

7. Лотар Воллех (1930–1979, Lothar Wolleh), немецкий фотограф, создатель портфолио «109 творцов региона Дюссельдорф»

8. Салли Ман (1951–, Sally Mann), американский фотограф, соединившая документальную стилистику работу с использованием большеформатных камер, некоторые из которых были сделаны в XIX веке. Героями ее фотографий становились члены ее семьи и художники, литераторы близкого ей круга.

Список литературы:

1. *Воробьёва М.З.* Хранитель памяти: Жизнь и творчество Льва Владимировича Горнунга // Упавшие зерна. Бегущие ландыши: стихотворения / Лев Горнунг, Анастасия Горнунг; сост. М.З. Воробьёва. — Москва: Новое издательство: Baltrus, 2004. — С. 83–100. — 174 с. — (Б-ка Мандельштамовского общества; т. 3).

2. *Гордон А.В.* Об Андрее Тарковском. «Не утоливший жажды». — Москва: Вагриус, 2007. — 384 с.

3. *Горнунг Л.В.* Свидетель терпеливый… Дневники, мемуары. — Москва: Редакция Елены Шубиной, 2019. — 768 с.

4. *Лаврентьев Н.С.* Люди уходящего века. — Москва: Грант, 1999. — 128 с.

5. *Лаврентьев Н.С.* Интервью. — «Мир книги». Каталог выставки. — Москва: 2005. — С. 20–25.

6. *Петров Н.А.* О художественном портрете // Вестник фотографии. Художественный раздел «Повесток РФО». — 1912. — С. 41–44.

7. *Самарин В.В., Чмырева И.Ю., Быдзан О.Ю.* Два лица войны. Борис и Ольга Игнатович. — Москва: Музей Москвы, 2021.

8. *Тарковская М.А.* «Я могу говорить…» // Искусство кино. — Москва, 1989. — № 4. — С. 50–58.

9. *Чмырева И.Ю.* Интервью с фотографом В. Воробьевым, 1998. — Архив автора, неопубл.

10. *Чмырева И.Ю.* Интервью с фотографом Г. Пинхасовым, 2000. — Архив автора, неопубл.

11. *Чмырева И.Ю.* Фотография и кино: перевод без трудностей // Искусство. — 2011. — № 4–5 (578). — С. 54–69.

12. *Шварц-Барт А.* Последний из праведников. — Иерусалим: Библиотека-Алия, 1978. — 402 с.

13. *Ямбург Е.* Я был счастлив… [Посвящается Г. Померанцу] // Огонёк. — 2008. — № 11, 10–16 марта. — Цит. по https://www.kommersant.ru/doc/2300480 (дата обращения: 21.06.2023).

14. *Bondar A., Chmyreva I.* Olga Ignatovich: In the Shadow of the Big Brother. — Berlin: WWIIA, 2025. — 462 p.

15. Lo specchio della memoria. Ediz. illustrata. Andrej Tarkovskij. — Arsenij A. Tarkovskij. — Firenze: Edizioni della Meridiana, 2007. — 71 p.