

DOI: <https://doi.org/10.23670/IRJ.2023.127.102>

## КИНОМУЗЫКА А. ШНИТКЕ: АСПЕКТЫ КОМПЛЕКСНОГО АНАЛИЗА

Научная статья

Мирошкина А.Ф.<sup>1,\*</sup>

<sup>1</sup>ORCID : 0000-0002-1234-2900;

<sup>1</sup>Оренбургский государственный институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей, Оренбург, Российская Федерация

\* Корреспондирующий автор (fily\_muhamadeeva[at]mail.ru)

### Аннотация

Статья посвящена изучению музыки Альфреда Шнитке для кино. Автор затрагивает некоторые вопросы комплексного анализа киномузыки, предлагает использовать «многоступенчатый» принцип анализа: от литературного первоисточника через собственно режиссёрское раскрытие сюжета к киномузыкальной партитуре. Кроме того, отмечается, что рукописные партитуры и фонограмма музыки в фильме – это близкие, но не идентичные тексты и поэтому требуют отдельного рассмотрения.

Обращаясь к фильму «Прощание» (реж. Л. Шепитько – Э. Климов) по повести В. Распутина с музыкой А. Шнитке, раскрывается поэтика литературного произведения, ее основная тема – прощания, которая по-своему была задумана Шепитько и получила новую интерпретацию у Климова. В связи с этим в музыкальном ряде выделяются два уровня: внешний и внутренний, которые воплощаются определенными музыкальными средствами: цитаты и сонорные комплексы.

На основе анализа рукописной партитуры Шнитке и ее звучания в фильме выявляется значимость отдельных ее номеров (чаще начальных – «Увертюра», «Вступление»). Так, рассматривается «Увертюра» партитуры композитора к фильму А. Михалкова-Кончаловского «Дядя Ваня» по пьесе А. Чехова, которая, соединяясь с визуальным рядом, усиливает трагическое звучание основной темы, приобретает смысловую значимость полифонии временных пластов.

Также акцентируется внимание на том, что созданная композитором партитура является «отправной точкой» в музыкальном решении фильма, музыкальные фрагменты звучат в другой последовательности, что нарушает структурную и композиционную целостность партитуры.

Представленная работа демонстрирует использование предложенного методологического приема при анализе киномузыки А. Шнитке. Все это дает повод применять данный метод для изучения киномузыки в целом.

**Ключевые слова:** киномузыка, Альфред Шнитке, фильм, «Прощание», «Дядя Ваня», «Отец Сергей».

## A. SCHNITTKE'S FILM MUSIC: ASPECTS OF A COMPREHENSIVE ANALYSIS

Research article

Miroshkina A.F.<sup>1,\*</sup>

<sup>1</sup>ORCID : 0000-0002-1234-2900;

<sup>1</sup>Orenburg State Institute of Arts named after L. and M. Rostropovich, Orenburg, Russian Federation

\* Corresponding author (fily\_muhamadeeva[at]mail.ru)

### Abstract

The article is dedicated to the study of Alfred Schnittke's film music. The author examines some questions of the complex analysis of film music and suggests using the "multi-stage" principle of analysis: from the literary source through the director's own unfolding of the plot to the film musical score. In addition, it is noted that handwritten scores and the phonogram of music in the film are close, but not identical texts and therefore require separate consideration.

The film "Farewell" (directed by L. Shepitko – E. Klimov) based on the story of V. Rasputin with music by A. Schnittke reveals the poetics of the literary work, its main theme – farewell, which in its own way was conceived by Shepitko and given a new interpretation by Klimov. In this regard, the musical series distinguishes itself on two levels: external and internal, which are embodied by certain musical means: quotations and sonoric complexes.

On the basis of the analysis of Schnittke's manuscript score and its sound in the film, the significance of its individual numbers (most often the initial ones – "Overture" and "Introduction") is revealed. Thus, the Overture from the composer's score for A. Mikhalkov-Konchalovsky's film Uncle Vanya based on Chekhov's play is examined, which, when combined with the visuals, intensifies the tragic sound of the main theme and acquires the semantic significance of the polyphony of time layers.

Also emphasized is the fact that the score created by the composer is a "starting point" in the musical arrangement of the film, the musical fragments sound in a different sequence, which distorts the structural and compositional integrity of the score.

The presented work demonstrates the use of the proposed methodological method in the analysis of Schnittke's film music. All this gives grounds to apply this method to the study of cinematic music in general.

**Keywords:** film music, Alfred Schnittke, film, "Farewell", "Uncle Vanya", "Father Sergius".

### Введение

Музыкальная культура XX века насыщена многими новыми явлениями и открытиями, которые вызывают интерес учёных. Не случайно, Г. Григорьева называет XX век – «эпохой стилей» [1, С. 6]. Появление же особого вида искусства – кино, повлекло за собой формирование отдельной области исследования в музыкальной науке – музыка в фильме.

Долгое время её изучению уделялось недостаточно внимания. Оно сводилось в основном к рассмотрению функций – кадровой и закадровой, как, например, в ряде работ Т. Егоровой, И. Шиловой [2], [3], [4]. В целом, специфика кинематографа, синтетическое объединение в нём нескольких видов искусств, где на первый план выходит всё-таки визуально-пластическое начало, определила ряд сложных вопросов о местоположении и значении в драматургии целого музыкального плана.

### Методы и принципы исследования

В настоящее время большое значение имеет вопрос методологии исследования киномузыки. Один из них – метод комплексного анализа. В связи с постановкой методологических вопросов, необходимо выделить работу И. М. Ромашук, посвящённую изучению творчества Г. Попова [5]. Автор, основываясь на изучении партитур, рассматривает киномузыку этого композитора не столько с точки зрения музыки в кадре и за кадром, сколько с позиции создания им целостных симфонических композиций «с визуальным текстом и невизуальным контекстом» [5, С. 248].

Среди многих образцов кинематографического искусства определяется связь с литературой напрямую (так называемый литературный кинематограф) либо косвенно (использует определённые образы, прообразы). Поэтому, по мнению автора статьи, целесообразно использовать «многоступенчатый» принцип анализа: от литературного первоисточника через собственно режиссёрское раскрытие сюжета к киномузыкальной партитуре. При этом рукописная партитура композитора и фонограмма музыки в фильме изучаются как близкие, но не идентичные тексты. Внедрение подобного методологического приёма в изучение киномузыки даёт возможность понять непосредственно процесс работы композитора (и режиссёра) над фильмом, расширяя тем самым круг образов и прообразов произведения и, кроме того, дополняют картину представлений о методах работы и, в целом, творчестве композитора.

### Основная часть

В связи с этим научный интерес с точки зрения предложенного комплексного анализа представляет изучение музыки А. Шнитке к фильму Э. Климова «Прощание» (1981).

В данном случае необходимым становится раскрытие поэтики литературного источника фильма – повести «Прощание с Матёрой» В. Распутина (1976), выявление основной её темы: прощание с островом и родной деревней, имевших одно название, переживания людей, живших здесь веками и теперь вынужденных бросить свою землю. Здесь важной является и личность самого автора повести, как человека, познавшего и испытывавшего горечь от таких трагических для него событий (он родился и провел детство в селении Усть-Уда Иркутской области, впоследствии попавшем в зону затопления).

Съемки фильма «Матёра» начала Л. Шепитько, впоследствии трагически погибшая, её работу продолжил Э. Климов. Естественно, что задуманный фильм Шепитько, «не о прощании с прошлым, <...> а о сохранении этого прошлого как духовной потребности, как части нашей сегодняшней и будущей жизни» [6, С. 193], приобрёл в интерпретации её супруга иной смысл: он усилил тему расставания, связанную уже и с личной потерей талантливого режиссёра, друга, жены, что в первую очередь отразилось в названии – фильм стал называться «Прощание» [7].

Режиссёрская поэтика Климова в раскрытии темы прощания, трагедии разрушения раскрывается в использовании крупных планов (особенно выделяется образ главной героини Дарьи Пенегинной), а также (вслед за Распутиным и Шепитько) введение символов-аллегорий. Сюда относятся и само название деревни и острова – Матёра, огромный «царственный» лиственник – символ вечного, материнское кладбище – символ вековой памяти, образ реки, воды – символ движущего времени, а также как символ общей беды – огонь.

Переходя к характеристике музыкального ряда, необходимо отметить, что в воплощении Шнитке идеи фильма можно выделить два уровня, которые сосуществуют в пространстве фильма, словно бы мир внешний (бытовые музыкальные образы-сцены) и мир внутренний (боль, страдание, напряжённое ожидание беды). Быт, традиции, образ жизни жителей острова характеризуется через фольклорные бытовые (песенно-танцевальные) жанры. Для внешней характеристики островитян использованы русские народные песни: «Мама, милая мама» (поёт Петруха под гармонь), «Окрасился месяц багрянцем» (в начальной сцене в доме Дарьи поёт её подруга Вера Носарева), народная песня во время сенокоса, «Пойду да выйду ли я на улицу...» (запевает Дарья во время танцев) и частушки. Резким контрастом к ним звучат современные мелодии: фрагменты хитов отечественной и зарубежной эстрады: среди них, известная песня А. Пугачевой: «Просто... Не просто», «Эх, раз. Да ещё раз» в исполнении В. Высоцкого, тут же звучит и известная современная тому времени песня «Нафанана» («Кукарена»).

Контраст двух блоков использованных в фильме цитат, воплощает противопоставление этих людей разных поколений, разных человеческих миров, сосуществующих в одно историческое время. Вероятно, таким способом композитор и режиссёр показывают их идеологическую, нравственную разность, полярность в отношении к своему прошлому (Матёра – жизнь с памятью о прошлом, современный мир – прямая устремлённость вперёд без оглядки).

Между тем, цитаты играют важную роль в воплощении состояния «межвременья», времени ожидания, когда прошлого уже нет, а будущего уже не будет. Да и сам остров, без материковой связи с берегами Ангары сам по себе уже является самостоятельной «малой землёй», где существует своё время, свои традиции, своя память.

В музыкальном плане важную смысловую функцию в фильме выполняет «сонорный» лейтмотив, своего рода «стон земли», за которым угадывается и авторский комментарий. Именно он создаёт то ощущение присутствия «духа земли», живой связи человека с миром природы, с островом: композитор использует здесь музыку ансамбля «Астрея» (в составе: С. Губайдулина, В. Артемов, В. Суслин). В фильме именно эта музыка (в горизонтальном и вертикальном соединении с музыкой Шнитке) воплотила «дух земли», «дух» острова: звуча в основном в приглушённой динамике (*p, pp*), она словно поднимается из недр земли (как стон) и слышна, и почти физически ощутима лишь жителям Матёры (в повести Распутина – это образ Хозяина острова). Интересно, что в музыкальной партитуре фильма, состоящей из двадцати шести номеров, нотную запись фрагментов музыки ансамбля «Астрея» представляют собой первые семнадцать. (см. рис. 1).



неостановимое движение времени. Возможно, интонационная сторона тематизма оркестра и фортепиано уступает место их «ударной» функции, тем самым создавая грозное, поступательное движение. Музыкальный язык «фортепианного концерта» характерен для XX века, на что, в частности, указывает ударная трактовка инструментов, сложные диссонирующие вертикали, в совокупности создающие сонорные эффекты, состав оркестра с применением электроинструментов – Yonika, и разнообразием ударных – Timpani, Tamburo, Piatti, Tam-tam, Campane, Marimba. (см. рис. 3)

Рисунок 3 - Факсимиле партитуры А. Шнитке «Дядя Ваня», № 1 Увертюра  
DOI: <https://doi.org/10.23670/IRJ.2023.127.102.3>

При этом, отвечая режиссёрской трактовке образа конкретного исторического времени, Шнитке в Увертюре (а затем в музыкальной композиции фильма) вводит цитаты, квазичитаты, создавая атмосферу «воспоминания о прошлом». Сопровождая образы-фотографии светской жизни, Александра III, музыка первого раздела насыщена темами-символами эпохи конца XIX века (в партитуре не выписаны). На звучание «фортепианного концерта» наслаиваются фрагменты Егерского марша, гимна «Боже, царя храни» (звучит в тембре медных духовых, без слов), революционной песни «Вы жертвою пали» в исполнении смешанного хора. Звучание колокола включается в музыкальную ткань, обостряя внимание, усиливая внутреннее напряжение. Здесь же Шнитке применяет элементы конкретной музыки (шум и гудок паровоза, плач ребенка), значение которых заключается не только в исторической

характеристике времени, но и в воплощении (углублении), в частности, через плач ребенка (подобно фотографии лысой девочки в визуальном ряде), основной, всевечной темы страдания.

Полистилистическое соединение фортепианного концерта с музыкальным языком, характерным для прошлого столетия, тем-эмблем конца XIX века и элементов конкретной музыки приобретает в первом разделе Увертюры смысловую значимость полифонии временных пластов. В создании полифонии времени проявляется дар композитора, «пребывая в органичных рамках реальной современности, мыслить столетиями и тысячелетиями назад и вперёд», его способность «словно бы «третьим глазом» воспринимать скрытые параллельные пространства действительности» [9, С. 7].

После плакатной надписи, появляющейся на экране, вступает вторая образно-тематическая сфера Увертюры (второй раздел). Голоса инструментов, соответствуя хроникальным кадрам, выстраиваются в «хорал» (так определяет его сам Шнитке), – предвестие трагической судьбы российской империи, живущих в ней людей. Вырастая из звуковой ткани первой сферы, музыка «хорала» связана с её темами – с начальной секундовой интонацией гимна «Боже, царя храни». Такое прорастание глубоко трагического хорала из темы торжественного гимна на основе интонационной трансформации имеет важное значение в раскрытии основной темы, заданной фотографиями-хроникой, – конфликта властей имеющих (гимн) и бедствующих (хорал).

Накладываясь на пульсирующий ритм «фортепианного концерта», тема хорала, вступая на *ff* в тембре медных духовых, струнных инструментов и фортепиано, всё больше погружается в сонорную звуковую массу. Мелодия хорала звучит одновременно от разных звуков (g, h, c, e), образуя сочетание разных ладов (g-moll, h-moll, c-moll, e-moll с фригийскими низкими вторыми ступенями) и образуя в вертикальном рассмотрении последовательность больших мажорных терцквартаккордов с микрозаполнением терций. Подобное изложение усиливает значение темы, символизирующей трагическое начало. Оно углубляется введением сонорных приемов: кластерами фортепиано, исполняемых, исходя из ремарок автора: *ладонями* (ц.19), *локтями* (ц.20), *glissando по струнам* (ц.21), *аккорд взять беззвучно, затем отпустить педаль* (ц.21, однотерцовые трезвучия C-dur и cis-moll), разрастанием звука «as» по хроматизму, приводящих к хроматическому аккорду в диапазоне уменьшенной октавы (gis-g) на *fff*. Так хорал постепенно перерастает в кластеры *ostinato* и, достигнув крайне напряжённого сонорного звучания, растворяется в диссонирующем аккорде *Yoniki* и *Celesti*. В музыке Увертюры, хорал, являясь её кульминацией и продолжая общее напряжённое пульсирующее движение, становится выражением всевечной темы страдания, тем самым углубляя, поднимая на иной уровень кадры визуального ряда, раскрывая их вневременную значимость.

Из всей музыки к фильму, Увертюра является наиболее протяжённым, крупным разделом партитуры Шнитке. Значимость её трудно переоценить, так как она содержит импульс и основной материал для дальнейшего музыкального развития, в ней полностью дана тема хорала, имеющая наиважнейшее значение в раскрытии идеи фильма. Увертюра в какой-то степени определяет и музыкальную композицию фильма в целом, в соотношении разных тематических (жанровых) пластов (в фильме, в отличие от партитуры, Увертюра звучит с некоторыми сокращениями в конце первого раздела перед вступлением хорала).

При изучении киномузыки необходимо учитывать, что создание композитором партитуры во многих случаях являлась своего рода «отправной точкой» в музыкальном решении фильма: изменения в структуре, оркестровке, динамике, штрихах часто вносились непосредственно во время записи. Для полноценного изучения киномузыки нужно обращать внимание на разницу между партитурной записью и «конечным результатом» (музыки в самом фильме): музыкальный ряд фильма не всегда отражает целостное строение партитуры, драматургическую функцию отдельных номеров. Так, партитура музыки Шнитке к фильму «Отец Сергей» (реж. И. Таланкин, 1978) представляет собой одиннадцатичастную сюитно-симфоническую композицию, где № 1 «Увертюра», № 10 «Эпилог», № 11 «Финал», основанные на теме вальса, сочиненного автором повести – Л. Толстым, являются своеобразной смысловой и тематической «аркой» (см. табл. 1).

Таблица 1 - «Отец Сергей». Список номеров партитуры А. Шнитке (реж. И. Таланкин, 1978)

DOI: <https://doi.org/10.23670/IRJ.2023.127.102.4>

№	Название по партитуре Шнитке	Дополнительные сведения по партитуре автора диссертации
1	Увертюра Вставка к Увертюре	В темпе вальса, 3/4.
2	Масленица	Allegro, 4/4
3	Туш	4/4
4	Кавалерийский марш	2/4
5	Глас	Lento, 4/4
6	Монолог I.	Lento, 4/4
7	Монолог II.	Lento, 4/4
8	Мазурка	3/4
9	Полонез	3/4
10	Эпилог	Lento, 3/2.
11	Финал	Lento, 3/2.

Драматургическим «ядром» партитуры являются № 5 «Глас», № 6 «Монолог I», № 7 «Монолог II», передающие терзания души, поиски истинной веры, выбор правильного пути отца Сергия. Остальные номера партитуры – пример стилизации светских (№ 8 «Мазурка», № 9 «Полонез»), военных (№ 3 «Туш», № 4 «Кавалерийский марш») жанров XIX века и народной музыки (№ 2 «Масленица»). Музыкальный ряд фильма «Отец Сергей» нарушает структурную и драматургическую целостность партитуры, так как меняется последовательность номеров.

### Заключение

Таким образом, исследование киномузыки как многосоставного явления требует изучения различных его составляющих: литературного первоисточника, рукопись композитора и собственно музыку в фильме. При этом, обращаясь к киномузыке Шнитке, можно проследить, что рукопись композитора и музыка, собственно, в фильме – это часто довольно отличающиеся по структуре и композиции тексты.

В процессе комплексного анализа киномузыки А. Шнитке выявлены основные принципы создания им музыки для художественных фильмов: от интуитивных находок к возможностям полистилистики, созданию многостилевых полотен и движению к моностилистике. Кроме того, в киномузыкальных партитурах раскрыт широкий круг образов, связанных с современным авторским подходом к воплощению вечных проблем: жизнь и смерть, прошлое и настоящее, личность и время.

Важной составляющей является наличие двух контрастных образов (тем, мотивов), из развития которых вырастает вся партитура. Преобладающим является конфликтный тип драматургии. Чаще композитор выводит главные позиции раскрытия содержания в увертюре (вступлении), которая становится импульсом последующего развития, содержит основной музыкальный материал. Между увертюрой и финалом прослеживаются тематические и смысловые связи, они обрамляют номера партитуры, создавая цельность композиционной структуры.

Для характеристики киномузыкальных образов Шнитке использует лейтмотивную систему. Выделяются две противоположные группы лейтмотивов: лирические и драматические. Противопоставление тем-образов характерно для многих киномузыкальных партитур композитора и особенно на военную тематику: «Вступление», «Дневные звезды», «Звездопад» и другие.

Расширяя стилевое поле партитур, Шнитке использует цитаты. Чаще – это темы из классических произведений: «Свадебный марш» Ф. Мендельсона («Дядя Ваня»), тема любви из увертюры «Ромео и Джульетта» П. Чайковского («Звездопад»), цитаты из опер Н. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», «Царская невеста», «Псковитянка», фрагмент первой части Пятой симфонии Чайковского («Спорт, спорт, спорт»).

Вплощая драматические образы, композитор обращается к выразительным средствам современной музыки: алеаторика, сонористика, пуантилизм, додекафония, конкретная, электронная музыка, а также полифонические приемы – многоголосные микроканоны, ритмические увеличения, имитации. При этом, эти средства становятся особой областью углубления негативной образной сферы (войны, смерти).

Киномузыкальные партитуры Шнитке содержат интереснейшие образцы использования красок симфонического оркестра: встречается включение двенадцати колоколов, соло акустической гитары, арфы (без сопровождения). Вводил современные электронные (синтезатор Sinthi-A, ионика, электрогитара, бас-гитара, электроколокол) и старинные (ансамбль «Астрей»), народные (домра, аккордеон) инструменты.

При этом, рукописная партитура Шнитке не являлась конечным вариантом музыки к фильму. Известно, что работа композитора продолжалась на всех стадиях создания музыкального ряда фильма: «В момент записи бывает много изменений. Что-то сокращаю, что-то прибавляю, какие-то акценты меняю» [8, С. 58]. Поэтому в рукописных партитурах довольно много пометок, вариантов оркестровки, исправлений внутри готовых фрагментов.

Так, метод комплексного анализа показал, что, отталкиваясь от образов литературного первоисточника и кинематографического плана картины, композитор выстраивал музыкальную композицию, которая значительно дополняла содержание фильмов. Кроме того, в «окружении» разных стилевых «вставок» всегда ясно проявляется собственный музыкальный почерк композитора, что дает основание говорить о проявлении его моностиля в киноработах разных периодов творчества.

### Конфликт интересов

Не указан.

### Рецензия

Все статьи проходят рецензирование. Но рецензент или автор статьи предпочли не публиковать рецензию к этой статье в открытом доступе. Рецензия может быть предоставлена компетентным органам по запросу.

### Conflict of Interest

None declared.

### Review

All articles are peer-reviewed. But the reviewer or the author of the article chose not to publish a review of this article in the public domain. The review can be provided to the competent authorities upon request.

### Список литературы / References

1. Григорьева Г. XX век как «эпоха стилей». Теория открыто ассоциативного стиля. / Г. Григорьева // Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века; — М.: Советский композитор, 1989. — с. 6-15.
2. Егорова Т. Музыка советского фильма: историческое исследование дис. ...д-ра null: 17.00.02 : защищена 1998-08-28 : утв. 1999-05-21 / Т. Егорова — М.: 1998. — 462 с.
3. Шилова И. Проблемы звуковой образности в советском кино / И. Шилова — М.: Знание, 1984. — 48 с.
4. Шилова И. Фильм и его музыка / И. Шилова — М.: Советский композитор, 1973. — 230 с.
5. Ромащук И. Гавриил Николаевич Попов. Творчество. Время. Судьба / И. Ромащук. — М., 2000. — 457 с.

6. Шепитько Л. Последнее интервью. / Л. Шепитько // Лариса. Книга о Ларисе Шепитько: Воспоминания. Выступления. Интервью. Киносценарий. Статьи; — М.: Искусство, 1987. — с. 179-194.
7. Климов Э. Это кино оставалось только снять. / Э. Климов // Неснятое кино. Сценарии. Интервью. Воспоминания; под ред. Г. Климов, М. Мурзина — М.: Хроникёр, 2008. — с. 10-23.
8. Михалков-Кончаловский А. Парабола замысла / А. Михалков-Кончаловский. — М.: Искусство, 1977. — с. 67.
9. Баранкин Е. Соединяя несоединимое: Беседа с композитором Шнитке. / Е. Баранкин // Искусство кино. — 1999. — 2. — с. 52-64.
10. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке / В. Холопова — М.: Композитор, 2008. — 227 с.

#### Список литературы на английском языке / References in English

1. Grigor'eva G. XX vek kak «e'poxa stilej». Teoriya otkry'to associativnogo stilya [The twentieth century as the "era of styles". Theory of an openly associative style]. / G. Grigor'eva // Stylistic problems of Russian Soviet music of the second half of the twentieth century; — М.: Sovetskij kompozitor, 1989. — p. 6-15. [in Russian]
2. Egorova T. Muzy'ka sovetskogo fil'ma: istoricheskoe issledovanie [Soviet Film Music: A Historical Study] dis...of PhD in Social and Human Sciences: 17.00.02 : defense of the thesis 1998-08-28 : approved 1999-05-21 / T. Egorova — М.: 1998. — 462 p. [in Russian]
3. Shilova I. Problemy' zvukovoj obraznosti v sovetskom kino [Problems of sound imagery in Soviet cinema] / I. Shilova — М.: Znanie, 1984. — 48 p. [in Russian]
4. Shilova I. Fil'm i ego muzy'ka [The film and its music] / I. Shilova — М.: Sovetskij kompozitor, 1973. — 230 p. [in Russian]
5. Romashchuk I. Gavriil Nikolaevich Popov. Tvorchestvo. Vremya. Sudba [Gavriil Nikolaevich Popov. Creation. Time. Fate] / I. Romashchuk. — М., 2000. — 457 p. [in Russian]
6. Shepit'ko L. Poslednee interv'yu [Last interview]. / L. Shepit'ko // Larisa. The book about Larisa Shepitko: Memories. Performances. Interview. Screenplay. Articles; — М.: Iskusstvo, 1987. — p. 179-194. [in Russian]
7. Klimov E'. E'to kino ostavalos' tol'ko snyat' [This movie could only be shot]. / E'. Klimov // An unreleased movie. Scenarios. Interview. Memories; edited by G. Klimov, M. Murzina — М.: Xronikyor, 2008. — p. 10-23. [in Russian]
8. Mihalkov-Konchalovskij A. Parabola zamysla [The parabola of design] / A. Mihalkov-Konchalovskij. — М.: Iskusstvo, 1977. — p. 67. [in Russian]
9. Barankin E. Soedinyaya nesoedinimoe: Beseda s kompozitorom Shnitke [Connecting the Unconnected: A Conversation with composer Schnittke]. / E. Barankin // Iskusstvo kino [The Art of cinema]. — 1999. — 2. — p. 52-64. [in Russian]
10. Xolopova V. Kompozitor Al'fred Shnitke [Composer Alfred Schnittke] / V. Xolopova — М.: Kompozitor, 2008. — 227 p. [in Russian]