



Научная статья  
УДК 778.534.4:78.071.1(47+57)''19''  
DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.07>

## Органная хоральная прелюдия «Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ» И. С. Баха в транскрипции Э. Артемьева: опыт постижения «тайны святости и Бога»

Константин Анатольевич Жабинский

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова,  
пр. Буденновский, д. 23, Ростов-на-Дону 344002, Российская Федерация  
zhabinsky55@mail.ru<sup>✉</sup>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2843-3388>

**Аннотация:** Статья посвящена художественному фильму «Солярис» Ан. Тарковского — одному из шедевров авторского интеллектуального кинематографа второй половины XX века. Истолкование концептуального замысла данной картины как постижения «тайны святости и Бога», принадлежащее видному отечественному философу и культурологу Г. Померанцу, внешне парадоксально. В интервью и заметках Ан. Тарковского по поводу «Соляриса», в многочисленных киноведческих исследованиях и критических эссе отечественных и зарубежных авторов религиозная проблематика едва намечена, приоритетная роль отводится философско-этическим и социокультурным аспектам будущего «контакта разумов». При этом игнорируется или воспринимается заведомо упрощенно особая художественно-смысловая значимость музыкального ряда (композитор Э. Артемьев), ключевым элементом которого становится цитата из музыки И. С. Баха — Органная хоральная прелюдия «Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ» BWV 639. Данная цитата (по сути, наделяемая функцией связующего звена между образными сферами «Земли» и «Океана Соляриса») звучит на протяжении картины четырежды — в оригинальном варианте и специфических электронных «инструментовках». Подразумеваемый конфессионально-литургический текст протестантского хора XVI столетия (И. Агрикола) органично сопрягается с музыкально-эзегетическим толкованием эпохи высокого барокко (И. С. Бах), а также с позднейшей композиторской «импрессией» по поводу этого толкования (Э. Артемьев) и таинственной «звуковой эзотерикой» Соляриса. В условиях многоуровневой художественной структуры фильма хоральный мотив «покаянной души» оттеняется яркими изобразительно-ассоциативными «комментариями» из мировой религиозной живописи, а сценарная характеристика инопланетного «Океана-сверхразума» явственно уподобляется Божественной «абсолютной нравственности».

**Ключевые слова:** Ан. Тарковский, кинофильм «Солярис», Э. Артемьев, Органная хоральная прелюдия f-moll BWV 639 И. С. Баха, музыкально-эзегетический комментарий, художественно-религиозная концепция

**Для цитирования:** Жабинский К. А. Органная хоральная прелюдия «Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ» И. С. Баха в транскрипции Э. Артемьева: опыт постижения «тайны святости и Бога» // Научный вестник Московской консерватории. Том 13. Выпуск 4 (декабрь 2022). С. 814–821. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.07>.

## Research Article

# J. S. Bach's Organ Choral Prelude “Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ” in the Transcription by E. Artemiev: the Trial of Comprehending “a Mystery of Holiness and God”

Konstantin A. Zhabinsky

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory,  
23 Budenny Avenue, Rostov-na-Donu 344002, Russian Federation  
zhabinsky55@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2843-3388>

**Abstract:** The article is devoted to the feature film “Solaris” by Andrey Tarkovsky — one of the masterpieces in author’s intellectual cinematograph of the second half of the 20<sup>th</sup> century. The interpretation of the conceptual intention of this film as the comprehending of the “mystery of holiness and God”, which belongs to the prominent Russian philosopher and culturologist G. Pomerants, is outwardly paradoxical. In interviews and notes by An. Tarkovsky about “Solaris”, in numerous film studies and critical essays by domestic and foreign authors, religious problems are barely outlined, the priority role is given to the philosophical, ethical and sociocultural aspects of the future “contact of minds”. At the same time, the particular artistic and sensual significance of the musical line (by the composer E. Artemiev) is ignored or perceived in a deliberately simplified way. The key element of this soundtrack is a quote from J. S. Bach’s music — the Organ Choral Prelude “Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ” BWV 639. This quotation (in fact, endowed with the function of a link between the imaginative spheres of “The Earth” and “The Ocean Solaris”) sounds four times throughout the film — at first in the original version and subsequently in specific electronic “instrumentations”. The implied confessional-liturgical text of the Protestant chorale of the 16<sup>th</sup> century (J. Agricola) is organically combined with the musical-exegetical interpretation of the High Baroque era (J. S. Bach), as well as with the composer’s later “impression” about this interpretation (E. Artemiev) and mysterious “sound esotericism” of Solaris. Under the conditions of the film’s multi-level artistic structure, the choral motif of the “penitential soul” is set off by bright pictorial and associative “comments” from world religious painting, and the scenario description of the alien “Ocean as Super-mind” is clearly likened to the Divine “absolute morality”.

**Keywords:** An. Tarkovsky, film “Solaris”, E. Artemiev, Organ Choral Prelude in F minor BWV 639 by J. S. Bach, musical-exegetical commentary, artistic and religious concept

**For citation:** Zhabinsky, Konstantin A. “J. S. Bach’s Organ Choral Prelude ‘Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ’ in the Transcription by E. Artemiev: The Trial of Comprehending ‘a Mystery of Holiness and God’.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 13, no. 4 (December): 814–21. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.07>.

«Тайна святости и Бога» — так выдающийся отечественный философ и культуролог Григорий Померанц определил суть художественной концепции фильма «Солярис», одного из шедевров кинорежиссера Андрея Тарковского. Приведем это высказывание (из эссе «У ворот замка», посвященного творчеству Ан. Тарковского) полностью: «Цельность просветленного духа метафорически представлена в “Солярисе” планетой, где сознание родилось без распада жизни

на особи, в нераздельности мирового океана. И беспомощность ученых-космонавтов, не умеющих вступить в разговор с Солярисом, — метафора неудач дробного ума, который пытается подойти к тайне святости и Бога» [4, 113]<sup>1</sup>. Столь парадоксальная интерпретация, казалось бы, очень далека от пространных исследовательских рассуждений по поводу фильма (о «Солярисе» неоднократно писали отечественные и зарубежные киноведы и эстетики, музыковеды и социологи культуры).

Не подтверждается она и широко известными комментариями к фильму, принадлежащими самому Ан. Тарковскому и относящимися к 1970–1980-м годам. Беседа с журналистами и критиками, он подчеркивал: осуществленная экранизация научно-фантастического романа С. Лема — «вовсе не результат моего пристрастия к жанру. Главное то, что в "Солярисе" Лем ставит близкую мне проблему. Проблему преодоления, убежденности, нравственного преображения на пути борьбы в рамках собственной судьбы» (цит. по: [6, 93]). Да и композитор Эдуард Артемьев, формировавший «звуковое пространство» картины, в позднейших интервью и воспоминаниях как будто не прибегал к религиозным ассоциациям, ограничиваясь сугубо технологическими описаниями электронного «инструментария», который был использован (а во многих случаях, по сути, «изобретен») при создании саундтрека. Единственная характеристика образно-ассоциативного плана, принадлежащая Артемьеву, соотносится в большей мере с творческим обликом режиссера — создателя картины: «Мы начинали с ним с "Соляриса", и тема Океана была основным лейтмотивом фильма. Океан Солярис раскрывался и в картине, и в музыке как образ Космоса, образ творца. Андрей был и всегда останется для меня творцом. И хотя смерть забрала его тело, с нами осталась его душа, которой суждено долгое космическое путешествие по уголкам Вселенной и планеты Земля <...>» [1, 223]. Ощутимое присутствие религиозного подтекста в этом высказывании самоочевидно, как, впрочем, бесспорна и возможность широчайшего диапазона соответствующих конфессиональных истолкований цитируемой характеристики<sup>2</sup>. Чтобы прояснить ситуацию, обратимся к одному из важнейших художественно-смысловых элементов, раскрывающих авторский замысел фильма, — цитируемой Хоральной прелюдии f-moll BWV 639 из «Органной книжечки» И. С. Баха.

Как известно, присутствие данной баховской цитаты в «Солярисе» было оговорено Ан. Тарковским заранее. Беседа с Э. Артемьевым, он назвал и выбранное произведение, и конкретную исполнительскую интерпретацию: «...Не знаю, ходил ли он в концерты, но у него был проигрыватель и коллекция [грамзаписей. — К. Ж.] Баха — в частности, много исполнений Хоральной прелюдии фа минор, которая использовалась в "Солярисе", — ему нравился Гродберг <...> за очень строгое исполнение» (цит. по: [6, 100])<sup>3</sup>. Однако способы внедрения этой цитаты в звуковую ткань фильма, а также пути соответствующих модификаций баховской музыки напрямую режиссером не указывались. Композитору была «предоставлена

<sup>1</sup> Цитата приводится по второй, дополненной авторской редакции упомянутого эссе (2001), которая была озаглавлена «Встречи Андрея Тарковского с Достоевским».

<sup>2</sup> В частности, Э. Артемьев упоминал о дзен-буддистских «увлечениях», характерных и для него самого, и для Ан. Тарковского на протяжении 1970-х годов [6, 94–95, 100].

<sup>3</sup> Чтобы избежать разночтений, Ан. Тарковский даже передал композитору для прослушивания и копирования грампластинку с выбранной записью Г. Гродберга. Ныне эта грампластинка хранится в личном аудиоархиве Э. Артемьева; по словам композитора, «она осталась у меня как память об Андрее...» (цит. по: [6, 100]).

полная свобода» (Э. Артемьев) художественных исканий; достигнутые результаты оценивались или отвергались в ходе последующих совместных обсуждений.

По воспоминаниям Э. Артемьева, в самом общем плане Ан. Тарковский указывал, что специально сочиненная музыка в картине фактически не предусмотрена, «и мою задачу он видит в организации натуральных шумов, может быть, их темброво-ритмической обработке на синтезаторе, “пропитывании” какой-то музыкальной тканью с тем, чтобы их звучание обрело яркую индивидуализированность, специфичность и эмоциональную выразительность. Я был буквально поражен его словами, требованиями, которые он передо мной выдвигал. <...> В итоге я попытался все-таки написать музыку» [1, 213], — затем одобренную режиссером и включенную в саундтрек будущей картины. Наиболее характерным и показательным примером композиторской инициативы явилась одна из ключевых сцен фильма, «Картина Брейгеля» (с «эпизодом невесомости»), на протяжении которой действие происходит в библиотеке орбитальной космической станции. В названном эпизоде «Андрей, как выяснилось, вовсе не собирался использовать музыку, — рассказывал позднее Э. Артемьев. — Я написал ее по своему усмотрению. Потом предложил Андрею послушать. Он задумался, долго дергал ручки, вводил, убирал музыку из кадра (дело было на сведении), пробовал шумы, добавлял крики птиц и, наконец, решился ее оставить. И для него, и для меня это было в равной степени неожиданно» [1, 217]. Ведущая роль творческой интуиции композитора способствовала достижению поразительного художественного эффекта: в дальнейшем «именно этот музыкальный номер стал подлинным украшением фильма» ([11, 75]; ср.: [9, 32]).

Весьма «неожиданной» оказалась и центральная роль Прелюдии в «звуковом пространстве» картины. Баховская цитата появляется в «Солярисе» четырежды, присутствуя в ключевых эпизодах и приобретая значение *лейтмотива*. Его образно-смысловая функция характеризуется отечественными исследователями по-разному. Так, органная Прелюдия может рассматриваться как составная часть «лейттемы “Земли”», объединяющей заимствованный музыкальный материал и «природные шумы (щебетанье птиц, шум воды, звуки города)» [8, 167–168]. Другое, более обоснованное в концептуальном плане исследовательское толкование включает в себя дифференциацию «трех тематических сфер: Земля — Бах — Океан Солярис» [11, 77], причем указанная цитата наделяется главенствующим значением в процессе «весьма интенсивной разработки, вариантных и вариационных преобразований, многогранных интерпретаций и стиливого синтеза» этих сфер [там же]. Заметим также, что Прелюдия f-moll неизменно излагается полностью, без купюр, сначала — в оригинальной версии (первое и второе проведения), далее — в «инструментовке» Э. Артемьева, последовательно опирающегося на контрапунктические сочетания «естественных» и электронных звучностей.

Сама по себе указанная «инструментовка» характеризуется органичной сопряженностью новаторских и традиционных черт. Напомним, что прелюдирование на хорал в конфессиональной практике лютеранства неразрывно связано с богослужебной и паралитургической сферами. Соответствующие инструментальные версии хоралов рассматриваются как музыкально-экзегетические «толкования» духовных смыслов, заключенных в том или ином песенном первоисточнике. Различные авторские подходы к названным «толкованиям» запечатлеваются в определенных жанрах — от несложной гармонизации для общинного пения до масштабной хоральной фантазии, адресованной самому «высокодуховному»

инструменту — органу. Используемые в подобных композициях многообразные полифонические приемы соотносятся друг с другом благодаря фундаментальному единству инструментальной техники «контрафактурных» сопряжений, очень тонко и своеобразно претворяемой Э. Артемьевым. Иначе говоря, наряду с радикальным обогащением палитры музыкально-выразительных средств, художник XX века сохраняет приверженность многовековой экзегетической традиции, как бы присоединяя свое индивидуальное «толкование» хорала к баховскому. И в данном случае образно-смысловая динамика, присущая конкретной сцене фильма (по словам отечественного исследователя, «начало зримого процесса материализации, мучительного превращения космического двойника Хари из искусственно генерируемой матрицы в мыслящее, чувствующее, а значит — страдающее существо» [11, 76]), корреспондирует с глубинными интенциями хорального текста, который незримо присутствует в баховской инструментальной композиции.

Отмеченная преемственность неявно подчеркивается и визуальным рядом важнейших эпизодов фильма, сопровождаемых звучанием различных вариантов композиторской обработки Прелюдии. К примеру, «эпизод невесомости» из упоминавшейся выше сцены «Картина Брейгеля» вызывает ассоциативные параллели с религиозной живописью Возрождения и барокко, запечатлевающей картины «мира горнего», «парения в небесах» (при воссоздании таких сюжетов, как «Успение Богородицы», «Вознесение Марии», — достаточно упомянуть всемирно известные полотна Тициана, Рубенса, Ш. Лебрена и др.). Финальная сцена «Возвращение Криса», в которой представлена «резюмирующая» версия упомянутой обработки, фактически завершается «живой картиной» — своего рода парафразой евангельского шедевра «Возвращение блудного сына» Рембрандта<sup>4</sup>.

Более того, в ряду соответствующих «толкований» хорального текста может рассматриваться даже концептуальный мотив, присутствующий в сценарии фильма и явно отличающийся от литературного первоисточника — романа Станислава Лема. Речь идет о «нравственной доминанте» запечатлеваемого «диалога» мыслящих личностей — человека и условного Океана: «Планета Солярис не удваивает нравственность, она ее концентрирует, — пишет киновед Ю. Богомолов. — И все разновременное и разнопространственное становится одновременным и сближенным в одном пространстве. Призраки материализуются, и избавиться от них нет никакой возможности: они реальнее и прочнее любой реальной и сверхпрочной материи. Вблизи Соляриса нравственность ни на секунду не отстает от интеллекта. Ее не отогнать, не задушить, не расстрелять, не аннигилировать. <...> Странная планета, затерянная во вселенной, оказалась средоточием утраченной на Земле человеческой целостности, зоной обостренной нравственности», по сути — нравственности абсолютной [2, 160].

<sup>4</sup> Как отмечает художник М. Ромадин, работавший вместе с Ан. Тарковским над фильмом «Солярис», в одном из предварительных вариантов сценария фигурировал еще один эпизод, «цитирующий» и «перефразирующий» мотивы религиозной живописи: «Ностальгия по Земле <...> находит решение в материализации Океаном объектов земной культуры. Длинный бездушный железный коридор на космической станции, в глубине появляется фигура Святого Себастьяна с картины Антонелло да Мессина, на заднем плане развешаны ковры, как в картине, летят стрелы, образ разрушается» [5, 374]. Впрочем, режиссер использовал подобные «живописные» приемы с большой осторожностью, поскольку это «вступало в противоречие с его концепцией проблемы о “киноязыке”. Язык “живой картины” в целом был для него неприемлем» [там же].

Однако подобная система нравственных координат возможна лишь в условиях *религиозного мирозерцания*. Не случайно безусловными предпосылками «диалога» человека и мыслящего Океана Соляриса выступают покаяние и готовность к искуплению грехов. Именно о покаянии «сокрушенной» человеческой души повествует хорал «Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ» («Я зываю к Тебе, Господи Иисусе Христе»). Нравственное перерождение главного героя, приносимая им «жертва» позволяют обрести «дары духовные» — любимую Землю, родительский дом, омываемый весенним дождем, хотя бы это «вознаграждение», дарованное Солярисом, и выглядело «иллюзорным» с позиции современного прагматизма (как «иллюзорно», впрочем, и христианское обетование «жизни вечной») <sup>5</sup>.

Наконец, весьма примечательным отражением религиозных интенций, присутствующих в упомянутом «диалоге» человека с Абсолютом, является образно-драматургическая перспектива собственно музыкального развития. Начальные проведения баховской цитаты производят несколько странное впечатление: в «удрученной» душе человеческой как будто отсутствуют видимые проявления эмоций, Прелюдия f-moll дважды звучит очень строго и отрешенно. По воспоминаниям Э. Артемьева, именно такого впечатления добивался режиссер, подбирая не только определенное баховское произведение («Возьми Баха — где там чувство? Там только моторика, движение, организация формы — вот эта рациональность <...>», при этом «ответное чувство» у слушателя «возникает как результат», — утверждал Ан. Тарковский; цит. по: [6, 97]), но и соответствующую интерпретацию («ему нравился Гродберг как раз за очень строгое исполнение»).

Тем более странно было бы ожидать эмоциональных проявлений в бесконечно далеком от «человечности» электронном «звуковом портрете» Океана Соляриса. Но в процессе дальнейшего соприкосновения и взаимодействия двух «мыслящих субстанций» возникает удивительный эффект «одухотворенной чувственности», едва ли самоочевидный при воображаемом «контакте разумов», однако вполне естественный для воссоздаваемой атмосферы сокровенного «Богообщения». Отнюдь не случайно «в финале картины лейтмотив Соляриса обретает графически четкие контуры <...> и предстает в своем первоизданном, величественно-торжественном виде, сближаясь (и в нравственно-этическом аспекте, и в тональном плане) с центральным лейтмотивом-символом фильма — Хоральной прелюдией f-moll И. С. Баха» [11, 75].

По воспоминаниям Э. Артемьева, «Тарковский хотел, чтобы музыка Баха, как основная тема, трансформировалась по ходу фильма в сторону большей чувствительности. <...> Вот я и решил, сохраняя авторскую версию и трактуя ее подобно *santus firmus*, ввести собственные линии хора, синтезатора, вибратона и малого симфонического оркестра. Получилась, так сказать, некая импрессия по поводу Баха. И музыку эту я очень люблю» (цит. по: [8, 145]). В сцене «Картина Брейгеля» указанная «импрессия» запечатлевается путем весьма нетривиальной трактовки электронных тембров и звучностей, чья «богатая, загадочная внутренняя жизнь» и «таинственные пульсации» [11, 77] традиционно производят завораживающее впечатление на слушателя-зрителя, фактически предопределяя уровень последующего экспрессивного воздействия знаменитого «эпизода невесомости». По-видимому,

<sup>5</sup> Эта «иллюзорность» так или иначе упоминается в новейших публикациях: «Всем с детства знаком финальный эпизод “Соляриса”, где под Хоральную прелюдию f-moll Баха, трансформированную Эдуардом Артемьевым <...> в Океане-сверхразуме проплывает островок с отчим домом главного героя», и т. д. [7, 87].

отнодью не случайно саундтрек названной сцены, включающий в себя транскрипцию баховской Прелюдии «Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ», существует в качестве самостоятельного музыкального произведения, которое и сегодня вызывает благодарный отклик у самой широкой аудитории ([11, 76]; ср.: [10, 33]).

Освещаемый выше феномен побуждает нас к продуктивным размышлениям о фактических границах понятия «духовная музыка» в современную эпоху. Не секрет, что для целого ряда отечественных композиторов (включая авторитетных представителей Второго авангарда) критерий «духовности» едва ли совместим с прикладными жанрами, включая театральную и киномузыку<sup>6</sup>. Уместно предположить, что характеризуемая транскрипция органной Прелюдии f-moll И. С. Баха, принадлежащая замечательному художнику-новатору Э. Артемьеву, позволяет более глубоко и многогранно осмыслить данную проблему.

#### Использованная литература

1. *Артемьев Э. Н.* Он был и навсегда останется для меня творцом... // О Тарковском: [Воспоминания] / сост. М. А. Тарковская. М.: Прогресс, 1989. С. 211–223.
2. *Богомолов Ю. А.* «Я свеча, я сгорел на пиру...» // Мир и фильмы Андрея Тарковского / сост. А. М. Сандлер. М.: Искусство, 1990. С. 156–172.
3. *Паисов Ю. И.* [Беседа с композитором Э. В. Денисовым] // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: статьи, исследования, интервью / ред.-сост. Ю. И. Паисов. М.: Композитор, 1999. Вып. 1. С. 223–232.
4. *Померанц Г. С.* Встречи Андрея Тарковского с Достоевским // Достоевский и мировая культура: Альманах. М.: РХГА, 2001. Вып. 16. С. 110–120. URL: <http://www.dostoevsky.rhga.ru/section/pro-et-contra/vstrechi-andreya-tarkovskogo-s-dostoevskim.html> (дата обращения: 05.11.2022).
5. *Ромадин М. Н.* Тарковский и художники // Мир и фильмы Андрея Тарковского / сост. А. М. Сандлер. М.: Искусство, 1990. С. 370–374.
6. *Туровская М. И.* Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. 256 с.
7. *Уваров С. А.* Голос Времени и Вечности: музыка в кинематографе Андрея Тарковского // Музыкальная жизнь. 2022. № 4 (1233). С. 87–89.
8. *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста: На материале художественного и анимационного кино: учеб. пособие. СПб.: Планета Музыки, 2020. 384 с.
9. *Broschinski A.* Im Umbruch (Ein Interview mit Edward Artemiev) // The Film Music Journal. 2003. No. 30. P. 33–36.
10. *Neuthinger G.* The Ode to the Good Composer Edward Artemiev // Praktika. 2002. No. 4. P. 32–34.
11. *Yegorova T.* Edward Artemiev's Musical Universe. Moscow: Vagrius, 2007. 256 p.

<sup>6</sup> В частности, подобную точку зрения отстаивал Э. Денисов: «...Я написал в 70-е годы пять хоров на церковно-канонические тексты для Театра на Таганке "Преступление и наказание" (по Ф. Достоевскому), однако я категорически против того, чтобы эта музыка исполнялась в церкви и в концертах, ибо она чисто театральная и хорошо выполняет свою функцию именно в театральном спектакле (так же, кстати, как и Реквием А. Шнитке, который, при всей ортодоксальности его текста, я все же не считаю сочинением духовным и не отношу к лучшим созданиям этого композитора; эта музыка прикладная, она сочинялась к спектаклю "Дон Карлос" Ф. Шиллера)» [3, 224].

Получено: 08.10.2022

Принято к публикации: 14.11.2022

**Об авторе:**

**Константин Анатольевич Жабинский** — старший библиограф, старший преподаватель Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова

## References

1. Artem'yev, Eduard N. 1989. "On byl i ostanetsya dlya menya tvortsom [He Was and Will Remain for Me as Creator]." In *O Tarkovskom: Vospominaniya* [On Andrei Tarkovsky: Recollections], compiled by M. A. Tarkovskaya, 211–23. Moscow: Progress. (In Russian).
2. Bogomolov, Yury A. 1990. "Ya svecha, ya sgorel na piru..." ["I am a Candle, I've Burnt Away at the Feast..."]. In *Mir i fil'my Andreye Tarkovskogo* [The World and Films by Andrei Tarkovsky], compiled by A. M. Sandler, 156–72. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
3. Paisov, Yury I. 1999. "Beseda s kompozitorom E. V. Denisovym [Conversation with Composer E. Denisov]." *Traditsionnye zhanry russkoy dukhovnoy muzyki i sovremennost'* [Traditional Genres of Russian Sacred Music and Modernity]: articles, studies, interviews, compiled and edited by Yu. I. Paisov, issue 1, 223–32. Moscow: Kompozitor.
4. Pomerants, Grigory S. 2001. "Vstrechi Andreye Tarkovskogo s Dostoevskim [Meetings of Andrei Tarkovsky with Dostoevsky]." In *Dostoevskiy i mirovaya kul'tura* [Dostoevsky and the World Culture]: an Anthology, issue 16, 110–20. Moscow, Russian Christian Academy for the Humanities (in Russian). URL: <http://www.dostoevsky.rhga.ru/section/pro-et-contra/vstrechi-andreye-tarkovskogo-s-dostoevskim.html> (accessed 05.11.2022).
5. Romadin, Mikhail N. 1990. "Tarkovskiy i khudozhniki [Tarkovsky and Painters]." In *Mir i fil'my Andreye Tarkovskogo* [The World and Films by Andrei Tarkovsky], compiled by A. M. Sandler, 370–74. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
6. Turovskaya, Maya I. 1991. *Sem' s polovinoi, ili Fil'my Andreye Tarkovskogo* [Seven and Half, or Films by Andrei Tarkovsky]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
7. Uvarov, Sergey A. 2022. "Golos Vremeni i Vechnosti: muzyka v kinematografe Andreye Tarkovskogo [A voice of Time and of Eternity: Music in the Films by Andrei Tarkovsky]." *Muzikal'naya zhizn'* 4 (1233), 87–89. (In Russian).
8. Shak, Tat'yana F. 2020. *Muzyka v structure mediateksta: na materiale khudozhestvennogo i animatsionnogo kino* [Music in the Structure of Media-Text: On the Material of Fiction and Animation Films]: a textbook. St. Petersburg: Planeta muzyki. (In Russian).
9. Broschinski, A. 2003. Im Umbruch (Ein Interview mit Edward Artemiev). *The Film Music Journal* 30, 33–36.
10. Neuthinger, G. 2002. The Ode to the Good Composer Edward Artemiev. *Praktika* 4, 32–34.
11. Yegorova, T. 2007. *Edward Artemiev's Musical Universe*. Moscow: Vagrius.

Received: October 8, 2022

Accepted: November 14, 2022

**Author's information:**

**Konstantin A. Zhabinsky** — Senior Bibliographer, Senior Lecturer at Rachmaninov Rostov State Conservatory