

Екатерина Пищаева,
(Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского)
Научный руководитель:

С. Г. Войткевич, кандидат искусствоведения, доцент

ПРИЕМЫ ХОРОВОГО ПИСЬМА В ОПЕРЕ Р. ЩЕДРИНА «БОЯРЫНЯ МОРОЗОВА»

Родион Константинович Щедрин – выдающийся композитор современности, чей вклад в мировое музыкальное наследие сложно переоценить. Великий поэт советской России и большой друг композитора Андрей Вознесенский так писал о нем: «Чего бы ни касался Щедрин – он Великий Мастер. Он может быть одет в водительскую кожанку, в литой костюм, костюм для виндсерфинга – все равно под этой суетной экипировкой просвечивает облегающая сильный торс прозодежда Мастера – консерваторский фрак, отливающий черным металлом, – звонкие латы Рыцаря искусства. И как рыцарь он сурово одинок» [2, с. 232].

Одна из тем, которая «красной нитью» проходит через творчество Щедрина – это история России. Она нашла отражение во многих произведениях композитора: Первый фортепианный концерт (1954), Первая симфония (1958), «Российские фотографии» (1994) для струнного оркестра, Санкт-Петербургская увертюра для симфонического оркестра «Виват» (2008) и др. К числу подобных сочинений можно отнести русскую хоровую оперу «Боярыня Морозова», премьера которой состоялась 30 октября 2006 года в Большом зале Московской консерватории под управлением Бориса Тевлина. В этом сочинении, как и во всех поздних оперно-ораториальных произведениях Р. Щедрина, нашли воплощение религиозно-философские взгляды мастера, что позволяет рассматривать оперу в ряду «фундаментальных исследований, посвященных поискам духовного» [4, с. 51]. Поясняя, почему была выбрана именно эта историческая личность, композитор говорил: «Мне кажется, что в характере боярыни Морозовой

очень много нашего, национального, много черт, которые не единственные среди человечества, но так свойственны русскому характеру» [цит. по: 3, с. 9].

Авторское определение жанра необычно: «русская хоровая опера». Тем самым подчеркивается важная роль хора, который «заменяет оркестр, и как в древних трагедиях, то конфликтует с героями, то комментирует события, то вместе с ними оплакивает погибших» [6]. Родион Константинович так объясняет свое решение: «Вся русская православная религия строится на хоре а саррелла, в отличие от католической церкви, в которой звучит орган и другие инструменты. Так что опера построена в соответствии с нашими религиозными мировоззрениями. Я хочу из трех инструментов сделать оркестр, тем более что и хор является здесь одновременно и хором, и оркестром» [8]. Как свидетельствует приведенное высказывание композитора, он мыслил хор многопланово, считая его равноправным действующим лицом наряду с другими героями оперы. При том, что роль хора в опере важна, пока еще нераскрытым остается вопрос о хоровых приемах, использованных композитором в произведении. Восполнить до некоторой степени этот пробел призван предлагаемый доклад.

Прежде всего, следует обратить внимание на то, что авторское определение оперы обозначено двойным подзаголовком: «Житие и стражданье Боярыни Морозовой и сестры ее княгини Урусовой. Русская хоровая опера для 4-х солистов, смешанного хора, трубы, литавр и ударных». Композиция оперы двухчастна. Первая часть состоит из шести номеров: 1. «Анафема», 2. «Две сестры», 3. «Угрозы», 4. «Аввакум» (Lamento I), 5. «Убийство сына Морозовой», 6. «Плач Морозовой о сыне». Вторая часть включает семь номеров: 7. «Пытка», 8. «Плач Аввакума» (Lamento II), 9. «Заточение в темницу», 10. «Смерть княгини Урусовой», 11. «Повеление Царя», 12. «Разговор со стражем и смерть княгини Морозовой», 13. «Эпилог (Аввакум: Lamento III)».

Жанровая специфика «Боярыни Морозовой» – русская хоровая опера – определила совершенно особую роль хора в партитуре сочинения Щедрина.

В одних номерах он выступает в образе толпы, которая злорадствует и жаждет расправы. Хоры этого типа можно сравнить с баховскими хорами *turbae*. Они чаще всего сопровождают сольные высказывания Алексея Михайловича и олицетворяют завистливую толпу, царскую челядь, палачей. «Хор передает здесь низменные чувства: злобу, зависть, жестокость, агрессию, выполняет действенно-изобразительную функцию в драматургии оперы» [1, с. 9]. Другой тип – молитвенный хор, олицетворяющий образ народа святой Руси.

Оба описанных образа экспонируются в первом номере оперы «Анафема», где представлены три образа главных героев (Боярыня Морозова, княгиня Урусова и Царь Алексей Михайлович) и народ. Здесь происходит экспозиция конфликта, показано столкновение сторон-антагонистов и первая кульминация. С первых же тактов оперы слушатель погружается в атмосферу сильного эмоционального напряжения, в котором происходит допрос боярыни Морозовой и ее сестры. Этому способствуют удары в литавры, тембр колокола и репетиции трубы, которые словно бы «рассекают» звуковое пространство резкими тревожными звуками. На этом фоне мощно, в динамике *ff* вступает партия басов, скандируя «Всем и каждому из неверных да будет Анафема!». Мелодическая линия, каждый звук которой подчеркнут акцентом, начинается со звука *до* в малой октаве и, двигаясь вверх по полутонам и диссонирующим интервалам, создает образ неотвратимо надвигающейся злой силы. Это ощущение еще более усиливается, когда к басовой партии присоединяются теноровые, а затем и женские голоса, выстраиваясь в мощный хоровой унисон. Он выражает единое мнение толпы, негодующей и ненавидящей «неверных». В кульминационный момент эпизода унисон сменяется аккордовой фактурой, состоящей из сложных диссонирующих созвучий, и на фоне хорового *fff* раздаётся оглушительный свист толпы и тремоло литавр.

Описанный эпизод еще дважды встретится в опере. В ц. 8 номера «Анафема» он повторится в сокращенном варианте с той разницей, что тема

утратит мелодическую определенность, сохранив лишь основные элементы. Басовая партия излагается в более высокой тесситуре, отражая напряженность атмосферы происходящего. Этому же способствует «расщепление» аккордовой фактуры с помощью *divisi*, которое насчитывает до семи голосов. Второй раз тема прозвучит в начале № 7 «Пытка». Музыкальный и текстовый повтор в данном случае обозначит арку внутри произведения, связанную с развитием драмы: духовный протест Морозовой и Урусовой обернется страшными телесными испытаниями.

С точки зрения формы Первого номера описанный выше раздел выполняет роль вступления, за которым следует основная часть, построенная по принципу диалога. Трижды царь Алексей Михайлович обращается к сестрам, требуя отречения от старой веры: сначала с просьбой, затем с требованием, и, наконец, с угрозой. Но сестры непреклонны, каждый раз отвечая: «Аз верую по древнему преданию святых. Два персты...». Хор при этом выполняет двоякую функцию. Во время реплик Алексея Михайловича активное ритмичное пение закрытым ртом в штрихе *staccato* уподобляется аккомпанементу. Скачки в партии басов подчеркнуты акцентами на слабые доли такта и краткими *crescendo – diminuendo* (в объеме половины такта или такта), что делает хоровую партию «живой», «дышащей», подобно оркестровой ткани, и в то же время передает напряженную гнетущую атмосферу происходящего.

В паузах сольной партии в исполнении различных хоровых партий возникают отрывистые реплики, обращенные к сестрам: «Како веруешь?», «Повеждь нам», «Анафема неверным будет!..», «Отрекитесь, отрекитесь...». Тем самым хор показан как непосредственный участник действия. Используемая динамика *p*, острое звучание в штрихе *staccato*, с одной стороны, не нарушает общей атмосферы. С другой стороны отрывистое произношение слогов, в которых превалируют шипящие согласные, звучит приглушенно-угрожающе. В шестом разделе (ц. 13–15) композитор использует изобразительный прием скороговорки на словах «помяненных

раскольников на цепь, на цепь», а также излюбленную общехоровую ритмо-декламацию, что позволяет автору добиться очень точной передачи звучания естественной речи народа.

В первом номере встречается и иное звучание хора. Оно связано с религиозно-символическим планом оперы. Октавный унисон женской группы, выдержанный на протяжении четырех тактов во время реплики Боярыни Морозовой «Аз верую по древнему преданию святых» (ц. 5), переключает действие в молитвенную атмосферу.

Обозначенные в номере «Анафема» две образные сферы определяют «векторы» развития хоровой партии на протяжении оперы и выбор приемов хорового письма. В одних изображается разъяренная толпа, жаждущая самого жестокого наказания «неверных». К хорам такого же типа можно отнести №№ 3, 5, 7, 9, 11. В других хоровое пение становится фоном и служит созданию атмосферы молитвенного звучания. К хорам этого типа относятся почти все четные номера оперы и № 13. Он становится своего рода Эпилогом-отпеванием Боярыни и ее сестры, а также молитвой о судьбе России. Следуя типологии, предлагаемой О. В. Комарницкой, хоры первого типа можно отнести к центростремительной линии драматургии, которая выражает время, место действия и круг героев. Хоры второго типа – «центробежные» и связаны с основными героями оперы [5, с. 42].

Приемы хорового письма, использованные Р. Щедриным в Первом номере, в дальнейшем встречаются на протяжении оперы. Так, оба эпизода второго раздела № 3 «Угрозы» (см. *Таблица 1*) объединены общехоровым staccato и паузами, разделяющими слоги. Применение большого количества шипящих звуков, закрытых «разорванных» слогов в динамике *p* создает ощущение говора, а также придает колкость и жесткость звучанию. Этот прием вкупе с четким маршевым ритмом, рисует жесткую, «шипящую» толпу, угрожающую сестрам страшной расправой.

Таблица 1

№ 3. «Угрозы»

раздел	1 раздел	2 раздел	
цифры в партитуре	6 т. до ц. 27	Эпизод 1 ц. 28	Эпизод 2 ц. 30
форма	Период	Период	Период
структура	10 т.	16 т.	13 т.
текст	Зриши ли огонь и орудия мучительны на тебе уготованная? Зриши ли огонь? Царь!	- Зришь ли огонь сей? - Что ми огнем грозиши? - Зришь ли огонь сей? - Огня обычного не боюся, елико трепещу вечного пламени!..	Феодосия, царская кравчая и да сестра ей княгиня Урусова, оставьте распрю, креститесь тремя персты!..
исполнители	Хор	Царь Алексей Михайлович, Боярыня Морозова хор	Хор

Во втором эпизоде (ц. 30) прием изложения сохраняется, при том, что хор непосредственно вступает в действие и обращается к Боярыне с требованием «креститься тремя персты».

Разнообразием средств музыкальной выразительности отличаются разделы Пятого номера «Убийство сына Морозовой». Он состоит из четырех относительно завершенных эпизодов, выстроенных по принципу сквозного драматургического развития с кульминацией в последнем разделе. Хоровая партия первого эпизода строится на повторе одной ритмоформулы: 9 восьмых + 6 шестнадцатых. Ее многократные повторы в первоначальном варианте, а также с перестановками по вертикали и с интонационным обновлением, создают ощущение «вечного двигателя» – неумолимой силы, способной раздавить «неудобных». Использованный ранее в №№ 1 и 3 прием хорового *staccato* звучит в данном номере несколько иначе. Очевидная опора на жанр марша, поддержанная аккомпанементом малого барабана, создает военное, милитаристское настроение, в котором ощущается скрытая угроза и предчувствие страшной развязки.

Таблица № 2

№ 5 «Убийство сына Морозовой»

раздел	1 раздел	2 раздел	3 раздел	4 раздел
цифры в партитуре	7 т. до ц.34	ц. 36	ц.38	ц. 46
форма	Трехчастная форма $a+a_1+a_2$	Период из 3-х предложений	Простая двухчастная форма	Период единого строения
структура	13+10+7	12+12+13	6+9 34	22
текст	Кравчая царская, крестьян у ней было, восемь тысяч душ. Во дворе павлины, Павлины по двору гуляти. Боярыня Морозова рода царского	(Царь) У тебя чадо есть!.. Сын!.. Отрекись!.. (Морозова) Люблю сына моего яко единороден ми он есть, но не отступлю от веры. Сына моего мертва узрю, но не отступлю от веры. (Хор) Чаду худо станет. Отрекись!	(Хор) С аргамаками в каретях ездили, полно жити на высоте, сниди до долу, сидите на цепях-то яко псы, яко псы на цепях-то (Морозова) Нам, чадо, настало время подвига!..	И послал к Ивану царь лекарей своих с ядами, с ядами... - О, мати, мати моя, не остави... И послал к Ивану царь лекарей своих, тако в малых днях и гробу предаши А царь о смерти Иванове порадовался. Тако в малых днях и гробу предаши, а царь о смерти Иванове порадовался. Так свободнее без сына матерь мучить...
исполнители	Хор	Хор, Царь, Боярыня Морозова	Хор, Боярыня Морозова	Хор Сын Морозовой

Выступая в роли нарратора в первом разделе, народ не только дает косвенную характеристику главной героине, но и предстает как завистливая челядь. Лейтрим, передаваемый из партии в партию, от мужских к женским голосам, с последующим вступлением в канонической имитации, может быть истолкован как сплетни и пересуды толпы о высокомерной Боярыне, вступившей в противодействие с царем и утратившей все земные блага. Эту линию продолжает хоровая реплика второго раздела (см. текст в *Таблице 2*), а в третьем имитация шепота «заговорщиков» создается композитором за счет речитатива и приема *parlando*. Контрастом звучит четвертый – самый драматичный раздел номера (ц. 46). В хоровую партию вновь возвращается речитатив, однако теперь народ осуждает не Морозову и Урусову, а

злодеяния Царя, который обрекает мать на страшные мучения из-за смерти единственного сына.

Еще более тяжкие испытания изображаются в № 7 «Пытки». Как упоминалось ранее, он открывается повтором вступления из № 1 «Анафема». Хор выступает в роли злорадствующего народа, подробно описывающего и будто бы смакующего истязания, которые предстоит вынести женщинам. Для передачи атмосферы жестокости происходящего композитор акцентирует в третьем разделе номера (ц. 61) каждое слово, которое произносится низкими мужскими голосами в медленном темпе: «Сломаются ваши суставы, сдробятся руце, хребет, спина, разтерзается плоть и тело покроется язвами...». Интонационная сложность, «изломанность» мелодической линии басовой партии также направлена на передачу общей устрашающей атмосферы номера. Обратим внимание на авторское указание, допускающее исполнение данного эпизода четырьмя голосами. Это свидетельствует о том, что Р. Щедрин, изначально мысливший свою оперу сценически, предполагал, что данный фрагмент могут исполнять четыре князя, которые выступают не от имени народа, но представляют посланников царской власти.

В девятом номере «Заточение в темницу» важную роль играет группа ударных инструментов. В динамическом плане развитие происходит по нарастающей – от *pp* до *fff*. В первом разделе (ц. 69) хор поддерживает Алексея Михайловича, который провозглашает свой окончательный приговор сестрам, отправляя их на смерть. Поэтому используются приемы хорового письма, встречавшиеся ранее в №1 «Анафема»: краткие реплики, фоновая поддержка вокальной партии Царя. Раздел достигает кульминации и завершается обвинительным выводом хора, который проводится в каждой партии от женских к мужским голосам, словно утверждая приговор: «Вражьи дщери вы есмь».

В ц. 73 начинается новый раздел, в котором хору отведена самостоятельная роль. Для создания образа злой толпы композитор вновь применяет штрих *staccato*, разделяя ритмический унисон хоровой партии

паузами. Народ намерен бить главных героинь. Сначала этот призыв звучит как бы издалека в динамике *pp*, но постепенно вся толпа подхватывает эти слова, эпизод достигает своей кульминации, когда вступает группа ударных инструментов *sff*, в буквальном смысле воссоздавая картину избиения разъяренной толпой измученных женщин. Инструментальный эпизод переходит в заключительный. Хоровой унисон вторит словам Государя: «Уморить голодом в боровской яме, в темнице смрадной, во тьме несветимой, в задухе земной, в хладе, во вшах, в тесноте, в муках!..». В музыкальном отношении этот эпизод является повтором начальной темы из №1, которая проводится в увеличении, чем достигается мощь и масштабность звучания, создающая образ злой разрушительной силы.

Ярким контрастом хорам первого типа выступают молитвенные хоры, относящиеся к символически-религиозному плану оперы. Его экспонирование начинается в №2 «Две сестры», который открывается молитвой Пресвятой Богородице, звучащей у женских голосов и теноров. Тем самым поддерживается обращение сестер к Заступнице усердной. Этот фрагмент повторится в №8 «Плач Аввакума» (ц. 65) на словах протопопа, обращенных к сестрам. Для создания светлой молитвенной атмосферы композитор использует *divisi*, которое делит партии на восемь голосов. Прием исполнения закрытым ртом, звучание крупных длительностей, «наслоение» звуков одного на другой как бы «окутывают» голоса солисток, создавая мягкий теплый фон. Впечатление усиливает тембр виброфона, дублирующего основной тон, с которого выступают хоровые голоса, и засурдиненная труба. Партии солисток, напротив, изобилуют малосекундовыми интонациями, корреспондируя к жанру плача, который, в свою очередь, является одним из маркеров «житийности», обозначенной в подзаголовке оперы.

№6 «Плач Морозовой о сыне» становится одной из кульминаций драматической линии. Впервые главная героиня показана не как поборница старой веры, исполненная стойкости духа, но как глубоко страдающая мать.

В ее образе возникают аналогии с образом Богородицы, чей сын претерпел муки во имя веры. С другой стороны, это и собирательный образ всех матерей, потерявших своих детей. Поэтому после фразы Морозовой «Плачите, плачите со мною все матери сынов своих...» (ц. 53) звучит пронзительный эпизод, в котором «прорывается» горе народа, сопереживающего страданиям главной героини. Хор вступает в высокой тесситуре, а динамика *fff* придает сходство с отчаянным воплем. Постепенно голоса спускаются в низкий регистр, чем достигается эффект стихающего плача¹. Основу сложной гармонической вертикали составляют малосекундовые интонации-«покачивания». Идея «жития, страдания» воплощается в этом номере сквозь призму образа матери, потерявшей сына и, таким образом, она поднимается до уровня философского обобщения.

С образом Боярыни Морозовой связан еще один звукоизобразительный хоровой прием, который встречается в №12 «Разговор со стражем и смерть Морозовой». В ц. 95 сопрано поют *non legato* на одном тоне закрытым ртом в унисон с колокольчиками, сопровождая разговор Морозовой со стражем, что создает ощущение капающих слез.

Интересным представляются три номера, где хор сопровождает пение протопопа Аввакума. Их жанровое определение *Lamento*: № 4, 8 и 13. Хор выполняет фоновую функцию и выступает в качестве гармонической поддержки вокальной партии Аввакума. Ясные, выдержанные крупными длительностями созвучия вызывают ассоциацию с храмовым звучанием, сопровождающим богослужение. Использование подобной стилистики обусловлено особым положением Аввакума в опере, который как бы

¹Этот прием ранее использовался Р. Щедриным в поэме для хора *a capella* «Казнь Пугачева», в эпизоде, где народ оплакивает смерть главного героя. Сходство между двумя сочинениями обнаруживается и в вопле толпы, и в ламентозных интонациях, и в эффекте «затишающего плача». Сила воздействия на публику подобного приема огромна. В исполнительской практике автора статьи был случай, когда во время концерта в зале раздавался плач ребенка, внезапно заплакавшего вместе с хористами во время исполнения «Казни Пугачева».

приподнят над действием и является представителем религиозно-символического плана.

Иначе решена партия хора в №8 «Плач Аввакума» (Lamento II). Яркий контраст создается в сопоставлении с предшествующим номером «Пытки», где народ выступал в роли палача и свидетеля, с особой жестокостью наблюдая за ужасами истязаний Боярыни и ее сестры. В Восьмом номере происходит мгновенное переключение в другую образную сферу. Молитвенное многоголосие, представляющее сложную гармоническую вертикаль, выдержано в стиле православного церковного песнопения. Философская мысль, зародившаяся в №6, где Морозова олицетворяла собой всех матерей российских, находит продолжение в сравнении образов двух мучениц-староверок с Россией: «Выпросил у Господа светлую Россию сатана, да очервленит кровию мученической». Именно эта мысль сообщает о том, что трагедия Боярыни Морозовой – не личная драма одного человека или одной семьи. Это тот исторический перелом, который привлек внимание Р. Щедрина, поскольку судьба Боярыни Морозовой – это и судьба целой страны, пережившей один из поворотных моментов своей истории: переход от старой веры к новой, внедренной грубыми насильственными методами и погубившей столько невинных жизней.

Словно бы утверждая эту мысль, композитор еще раз повторяет эту же тему в начале №10 «Смерть княгини Урусовой», но уже в сокращенном виде. В этом номере в партии хора встречается интересный эпизод, написанный в духе традиционного церковного читка (ц. 85). Троекратно, по пять раз хор произносит фразу «Сыне Божий, помилуй нас». Это напоминает о том моменте Божественной Литургии, когда фраза «Господи, помилуй» повторяется 40 раз. Она является частью древней молитвы, обращенной к Богу о ниспослании милости и прощении грехов, и предвосхищает в №10 предсмертную исповедь Княгини Урусовой. В целом номер является итоговым с точки зрения интонационной драматургии, поскольку здесь завершается сценическая жизнь одной из мучениц. Этим обусловлены

повторы хорового эпизода из №8, а также прямые цитаты из №2, что придает образной сфере единство. Номер завершается эпизодом, где звучание хора уподобляется ударам погребального колокола благодаря троекратному *sfpp* на слог «бам».

Итогом трагической истории становится «Эпилог/ Аввакум Lamento III», в котором хор выступает в качестве гармонической поддержки вокальной партии протопопа. В начале номера хоровое звучание напоминает колыбельную. Но по мере развития оно приобретает характер траурного шествия, словно бы постепенно удаляющегося и затихающего. Как автор-философ, Родион Щедрин оставляет финал оперы открытым, тем самым приглашая слушателя к диалогу и предлагая ему самостоятельно осмыслить исторические события, которые легли в основу сценического действия.

После премьеры оперы М. М. Плисецкая говорила: «Это та музыка, которая останется в истории. И через сто лет ее будут исполнять» [9]. Действительно, опера Р. Щедрина «Боярыня Морозова» прозвучала уже во многих городах страны – сначала в концертной, а затем и в сценических версиях. Первая была осуществлена 24 января 2016 года в г. Красноярске (художественный руководитель – заслуженный деятель искусств РФ К. Якобсон, режиссер – заслуженный артист РФ В. Вавилов) и удостоилась самой высокой оценки композитора. Несмотря на небольшие масштабы и ограниченный инструментальный состав, по силе воздействия, по драматическому и эмоциональному накалу это произведение может быть сравнимо с большими сценическими полотнами. Во многом это достигается благодаря мастерскому использованию приемов хорового письма, определяющих специфику и своеобразие сочинения Р. К. Щедрина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булошникова М. Опера «Боярыня Морозова» Р. Щедрина: к проблеме жанрового архетипа // Музыка и время. – 2011. – №3. – С. 9–10.
2. Вознесенский А. А. Кристалл и крест композитора // Родион Щедрин: Материалы к творческой биографии: Сборник рецензий,

исследований и материалов / Ред. Е. С. Власова. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2007. – С. 231–263.

3. Денисов Н. Боярыня Морозова: Новая хоровая опера, или Дума о судьбе России? // Музыкальная академия. – 2007. – №4. – С. 8–16.

4. Иванов А. М. Хор как средство воплощения сакрального содержания и символ православной веры в творчестве Родиона Щедрина // Обсерватория культуры. – 2014. – № 5. – С. 51–57.

5. Комарницкая О. В. Русская опера XIX начала XXI веков: проблемы жанра, драматургии, композиции: дис. ... док. искусствоведения: 17.00.02 [Электронный ресурс]. – URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_00504286/viewer/ (дата обращения: 25.02.2020).

6. Романцова О. Боярыня без музыки // Новые известия. – 2006. – 1 ноября [Электронный ресурс]. – URL: <https://newizv.ru/news/culture/01-11-2006/57284-bojarynja-bez-muzyki> (дата обращения: 21.02.2020).

7. Щедрин Р. К. Боярыня Морозова. Премьера оперы [Электронный ресурс]. – URL: <https://yandex.ru/video/preview/?filmId=12611418423715081070&from=tabbar&parent-reqid=1590421305337601-1017316418234577213000276-production-app-host-man-web-yp-104&text> (дата обращения: 20.01.2020).

8. Щедрин Р. К. Интервью. XXII музыкальный фестиваль «Звезды белых ночей» [Электронный ресурс]. – URL: <https://youtu.be/AyamoLWOLEs> (дата обращения: 02.03.2020).

9. Щедрин Р. К. Интервью. Ночной полет [Электронный ресурс]. – URL: <https://youtu.be/YVFJBy3Vdhg> (дата обращения: 01.12.2019).