

Наталья Павловна Хилько – музыковед,
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия)
n.hilko@mail.ru

Natalia P. Hilko – musicologist, Ph.D. (Arts),
Associate Professor of the Music Theory
and Composition Department of
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russia)
n.hilko@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2183-7961

УДК 784 + 78.071.1
DOI 10.61908/2413-0486.2024.39.3.39-65

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ ЭДУАРДА ПАТЛАЕНКО
«ТРИ РАКУРСА» НА СТИХИ В. ХОДАСЕВИЧА
В КОНТЕКСТЕ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА

Аннотация

В центре внимания автора находится одно из рубежных произведений Э. Н. Патлаенко, открывающее ряд вокальных опусов лирико-философского плана – вокальный цикл «Три ракурса» на стихи В. Ходасевича. Сочинение исследуется в контексте стилевых, содержательных, композиционных особенностей поэтического первоисточника, а также камерно-вокального творчества композитора в целом. В результате анализа автор предлагает свою интерпретацию содержания цикла, которая создаётся с учётом принципов работы композитора с поэтическим текстом, жанровых, интонационных, тембровых и тональных закономерностей.

Ключевые слова: Эдуард Патлаенко, Владислав Ходасевич, «Рыбак», «Гостю», «Друзья! Друзья!», вокальный цикл «Три ракурса», камерно-вокальное творчество

EDUARD PATLAYENKO'S VOCAL CYCLE
"THREE PERSPECTIVES" ON POEMS BY V. KHODASEVICH
IN THE CONTEXT OF THE COMPOSER'S CHAMBER VOCAL WORKS

Abstract

The author focuses on one of E. N. Patlayenko's significant works which opens a series of vocal opuses of a lyrical and philosophical nature – the vocal cycle "Three Perspectives" based on poems by V. Khodasevich. The compositions is examined in the context of stylistic, substantive, and compositional features of the poetic source, as well as the chamber vocal works as a whole. As a result of the analysis, the author offers their interpretation of the cycle's content, created with consideration of the composer's principles for working with poetic text, as well as genre, intonational, timbral and tonal patterns.

Keywords: Eduard Patlayenko, Vladislav Khodasevich, "Fisherman", "Guest", "Friends! Friends!", vocal cycle " Three Perspectives ", chamber vocal work

В творчестве Эдуарда Николаевича Патлаенко (1936–2019)¹ камерная вокальная музыка, представленная преимущественно вокальными циклами для разных составов², занимает особое место. Работа в этой жанровой сфере началась ещё в консерваторские годы, тогда в качестве учебных сочинений были написаны «Три песни Леля» к сказке А. Островского «Снегурочка» для меццо-сопрано и фортепиано (1959/1990) и три пьесы для голоса и фортепиано на стихи Ли Би (1960/1994). Появление последующих вокальных опусов во многом определялось поисками и приоритетами конкретного творческого

¹ Эдуард Николаевич Патлаенко (1936–2019) – композитор, профессор, заслуженный деятель искусств КАССР и РСФСР, лауреат премии Республики Карелия в области культуры, искусства и литературы, кавалер ордена Дружбы, награждён медалью «За доблестный труд». Он автор 4 симфоний, 4 симфонических сюит; балета «Гайявата»; 3 произведений, относящихся к кантатно-ораториальным жанрам; 5 квартетов; 21 инструментального, 4 хоровых, 8 вокальных циклов и др.

² Особняком стоит последний вокальный опус – «Альбом "старинных" романсов» для голоса и фортепиано, – в котором композитор объединил миниатюры, созданные с 1976 по 1999 год.

периода. Так, «Басни без морали» (1963)³ стали результатом увлечения Патлаенко поэзией ленинградского поэта В. Сосноры (1936–2019)⁴. В основе этого опуса лежат тексты из «Звериного цикла» Сосноры с комментирующими афоризмами Козьмы Прудкова. Сатирическая линия, оригинально решённая в этом сочинении, в дальнейшем не получила у композитора активного развития⁵. «Басни без морали» остались художественным экспериментом, в котором Патлаенко попытался передать в музыке иносказание, свойственное этому литературному жанру.

«Письма из ларца» для меццо-сопрано и камерного оркестра на слова королевы Марии Стюарт (1970), завершающие период 1960-х годов с его кантатами и симфоническими полотнами⁶, можно рассматривать в качестве подступов композитора к оперному жанру⁷. В представлении Патлаенко переживания шотландской королевы требовали театрального воплощения, подразумевающего яркость и гиперболизацию в передаче эмоций. Подобная установка повлекла существенную переработку стихов и разнообразие способов их вокализации⁸. Выбор камерного оркестра в качестве сопровождения голоса обусловил значительный вес инструментальной партии, договаривающей, комментирующей, иллюстрирующей слово. В результате каждая из пяти частей практически пре-

³ Цикл состоит из пяти частей: 1. «Счастливая семейка», 2. «Ёж и муха», 3. «Жук и грачи», 4. «Милая семейка», 5. «Смерть и просветление».

⁴ Помимо «Басен без морали» поэтические тексты В. Сосноры в 1960-е годы составили основу ещё двух масштабных произведений Патлаенко – вокально-симфонических фресок «Слово о полку Игореве» (1962) и вокально-симфонического триптиха «Песни Бояна» (1966).

⁵ Яркие сатирические эпизоды встречаются лишь в ораториальной симфонии «Россия и меч» (1978).

⁶ 1960-е отмечены появлением Первой и Второй симфоний (1962, 1965), «Фресок по мотивам „Слова о полку Игореве“» (1962), симфонии-кантаты для сопрано, баритона и оркестра на стихи из «Кантелетар» (1963), «Симфонических рун» по мотивам «Калевалы» (1965) и др.

⁷ К сожалению, театральные жанры в творчестве композитора оказались представленными только балетом «Гайявата», хотя в юношеский период Патлаенко начинал работать над оперой «Дума про Опанаса» на основе либретто Э. Багрицкого.

⁸ Композитор дополнил текст междометиями, множественными повторениями отдельных синтагм, создал глубокие цезуры между значимыми словами, не предусмотренными ритмом стиха, включил речевые эпизоды.

вратилась в небольшую оперную сцену. И всё же «Письма из ларца», в полной мере представляющие трагедию Марии Стюарт, не обрели статуса монооперы, автор ограничился определением «вокальный цикл-монолог».

«Цветок Эллады» на слова Сапфо для женского голоса и фортепиано в десяти частях (1992) – пример сочинения, в котором воплотились многообразные проявления любовных чувств. В этом опусе композитор показал мастерскую работу с миниатюрной поэтической формой⁹. Органичное взаимодействие музыкальных и стиховых структур было достигнуто в том числе благодаря собственным литературным опытам Патлаенко – в 1990-е годы он параллельно работал над поэтическими и инструментальными венками сонетов¹⁰.

«Три ракурса» для баса и фортепиано на стихи В. Ходасевича (1988), «Забытые песни» для голоса и фортепиано на стихи Ф. Сологуба (1991) и «Дочь неба» на стихи А. Ахматовой для меццо-сопрано и фортепиано (1996) являются образцами философской лирики Эдуарда Николаевича. В этих сочинениях словами выдающихся поэтов озвучены мысли композитора о жизни и смерти, роли художника в благоустройстве социума и других аспектах бытия.

Первым в ряду философских размышлений стал вокальный цикл «Три ракурса». К стихам Владислава Ходасевича (1886–1939), одного из последних представителей Серебряного века, Патлаенко обратился в 1980-е годы¹¹, когда

⁹ Напомним, что дошедшее до нас творческое наследие древнегреческой поэтессы Сапфо (около 610 года до н. э. – 572 или 570 год до н. э.) представлено преимущественно одно- или двустрочными поэтическими фрагментами [Сапфо // Академик : сайт. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/51174/%D0%A1%D0%B0%D0%BF%D1%84%D0%BE> (дата обращения: 13.09.2024)].

¹⁰ Речь идёт о поэтических венках сонетов «Круг венчальный», «Ночь после Рождества», «Единосущность» и музыкальных произведениях с таким же названием – «Венок сонетов» для готической арфы (или лютни) и арфы Эрара (1995), «Венок сонетов» для готической арфы соло (1995), «Венок сонетов» для скрипки и арфы (1995). В целом в 1990-е годы доминировали камерные, в том числе и вокальные, сочинения. Помимо новых опусов композитор сделал редакцию своих студенческие работ – «Трёх песен Леля» и цикла на стихи Ли Бо.

¹¹ Заметим, что профессиональные композиторы редко обращались к творчеству Ходасевича. Есть информация о ранних романсах В. Шебалина, написанных в 1920-е годы, вокальном цикле Ю. Буцко «Одиночество» для мужского голоса и фортепиано (1992). Стихи

создавал свои монументальные полотна – хоровую симфонию «Торжественник» для хора с тремя гобоями и тремя трубами на стихи Данте, Пушкина, Микеланджело, Баратынского, Камюэнса, Ахматовой, Тютчева, Такубоку (1985–1987), Концерт для хора a cappella на стихи А. С. Пушкина и Артюра Рембо (1986–1991), триптих «С Богомъ в сердце» на священные стихи и стихи Гаврилы Державина (1985–1991). Возможно, интерес композитора к творчеству Ходасевича был «инициирован» Державиным, точнее, романом «Державин», автором которого является Ходасевич. Написанное в 1931 году, в период эмиграции, это произведение было впервые опубликовано в СССР в 1988 году¹², когда Патлаенко работал над триптихом «С Богомъ в сердце».

Поэтическое наследие Ходасевича, в сравнении с его коллегами по цеху, немногочисленно. Стилевой зрелостью отмечены стихи 1918–1927 годов, объединённые в циклы «Путём зерна» (1920), «Тяжёлая лира» (1923) и «Европейская ночь» (1927). Художественный метод поэта отличается специфическим перечтением (М. Л. Гаспаров) русской традиции XVIII–XIX веков. Частые реминисценции стихов Державина, Пушкина, Баратынского, Тютчева, Анненского взаимодействуют с символистским поэтическим каноном, а также с бытовой лексикой, характеризующей послереволюционную эпоху. Эти особенности позволяют исследователям определить неоклассицизм в качестве стилевой доминанты зрелого творчества Ходасевича [3].

Для своего сочинения Патлаенко выбрал три поэтических текста: «Рыбак. Песня» (1919) из первого указанного выше цикла, «Гостю» (1921) и «Друзья, друзья! Быть может скоро...» (1921) из второго. В плане содержания они весьма показательны для произведений Ходасевича послереволюционного периода. Здесь осмысливается назначение поэта, достигающего вершин мастерства, укоренённого в традицию и совершающего прорыв в будущее, звучат мотивы идеального мира, представлены разные варианты дихотомии вы-

этого поэта чаще распевали и распевают отечественные барды и представители рок-культуры (к примеру, А. Дулов, Е. Каминский, В. Верхонин, Morze и др.).

¹² Издание находилось в домашней библиотеке Эдуарда Николаевича.

сокого (духовного, божественного) и низкого (материального, человеческого). Эти мысли, темы и образы волновали Эдуарда Николаевича в обозначенный период творчества.

Интерпретация поэтического текста, избираемого композитором для дальнейшей работы, часто начиналась с изменения его названия. В таких случаях разъяснение концепции вокального сочинения, особенно в условиях циклической организации, происходило уже на уровне титульного заголовка и наименований частей¹³. «Три ракурса» – интересный пример подобной работы с вербальной основой. В этом опусе оказались переименованными все тексты Ходасевича (таблица № 1).

Таблица № 1

Э. Патлаенко. Три ракурса. Названия частей

Часть	Ходасевич	Патлаенко
I	«Рыбак. Песня»	«Себе»
II	«Гостю»	«Входящему»
III	«Друзья! Друзья! Быть может скоро...»	«Друзьям»

Заголовок первой части («Себе») существенным образом отличается от версии Ходасевича («Рыбак. Песня»). Без понимания концепции всего цикла подобное решение композитора кажется парадоксальным, поскольку никак не обусловлено содержанием поэтического текста. Изменение названия второй части – «Входящему» вместо «Гостю» – касается стиля. Вариант Патлаенко более возвышенный и обобщённый, при этом грамматическая форма слова становится единой для наименования всех частей. В третьем стихотворении Ходасевича название отсутствует. Композитор выводит свой заголовок из первой поэтической строчки. Изменяя падеж и снимая восклицание, он формирует иную, менее страстную, эмоциональную настройку для восприятия стихотворения уже в своей интерпретации. В подобных трансформациях угадывается замысел произведения – Патлаенко решает представить трактовку

¹³ Исключение составляет вокальный цикл «Цветок Эллады» на слова Сапфо, в котором части имеют только темповые обозначения.

некой темы, объединяющей тексты Ходасевича, в трёх ракурсах, которые определяются типом адресата: «Себе», «Входящему», «Друзьям».

Во всех текстах повествование ведётся от первого лица. Неизменность говорящего подчёркнута и метрическим единством стихов, написанных 4-стопным ямбом в разных акцентных формах.

В первом стихотворении герой персонифицирован. Он явлен в облике напевающего песню старого рыбака, который занимается своим повседневным делом (таблица № 2).

Таблица № 2

Э. Патлаенко. Три ракурса. № 1 «Себе». Текст

Оригинальный текст Ходасевича	Вариант текста Патлаенко
Я наживляю мой крючок Трепещущей звездой. Луна – мой белый поплавок Над чёрною водой.	Я наживляю мой крючок Трепещущей звездой, <i>звездой</i> . Луна – мой белый поплавок Над чёрною водой. <i>Луна – мой белый поплавок</i> <i>Над чёрною водой</i> .
Сижу, старик, у вечных вод И тихо так пою, И солнце каждый день клюёт На удочку мою.	Сижу, старик, у вечных вод И тихо так пою, <i>пою, пою</i> И солнце каждый день клюёт На удочку мою.
А я веду его, веду Весь день по небу, но – Под вечер, заглотаю звезду, Срывается оно.	А я веду его, веду Весь день по небу, <i>весь день по небу</i> , но – Под вечер, заглотаю звезду, Срывается оно.
И скоро звёзд моих запас Истрачу я, рыбак. Эй, берегитесь! В этот час Охватит землю мрак.	И скоро звёзд моих запас Истрачу я, рыбак, <i>рыбак</i> . Эй, берегитесь! В этот час Охватит землю мрак. <i>Эй, берегитесь! В этот час</i> <i>Охватит землю мрак</i> .

Космический масштаб происходящего осознаётся не сразу, поскольку для представления гигантских природных объектов Ходасевич использует литоту – стилистическую фигуру, чрезмерно преуменьшающую значение и величину предметов: звёзды оказываются наживкой, луна – поплавком, солнце – объектом ловли. В последней строфе созданная идиллия внезапно омрачается угрозой вселенской катастрофы. В этой ситуации рыбак по своим воз-

возможностям становится фигурой, сопоставимой с Богом. Следует заметить, что в древнегреческом языке слово рыба (ἰχθύς) совпадает с монограммой полного имени Христа – Иисус Христос Божий Сын Спаситель (Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ), а сам объект, означаемый этим словом, входит в число христианских символов [2]. Изменившийся ракурс придал бытовой зарисовке глубокий философский смысл.

Ранее отмечалось, что Ходасевич органично сочетает в своих стихах разностилевые элементы, при этом «стилистическое скольжение накладывается на почти независимое от него *скольжение предметно-тематическое («высокие» vs. «низкие» реалии)*» [3, с. 105; курсив мой. – Н. Х.]. Последняя из особенностей, указанных Ю. И. Левиным, стала ключевой для музыкального решения Патлаенко.

Приняв во внимание присутствие в содержании образа воды и определение «песня», композитор избрал баркаролу¹⁴ в качестве жанровой основы тематизма. Её уместность в данном случае обусловлена и тем, что баркарола входит в сферу пасторали, воплощающей гармоничное состояние природного и социального бытия. Для передачи предметно-тематического скольжения Патлаенко прибегает к приёму «остранения» (В. Шкловский) элементов выразительности. Традиционно в звучании баркаролы преобладает светлый колорит. Композитор же предлагает иное решение. Он выбирает в качестве певческого голоса бас и начинает изложение вокальной партии в большой октаве, вдобавок к этому мелодическую линию в фортепианном сопровождении,

¹⁴ Баркарола в европейской традиции не всегда означала песню венецианского гондольера. Более раннее употребление этого слова находим среди жанровых названий эпохи Ренессанса, в частности, так именовалась испанско-португальская одностопная песня XIII–XIV веков, разновидность кантиги (порт. *cantiga* – ‘песня’) о друге, известная также под названием «маринья» (порт. *marinha*). Эти песни исполнялись от лица девушки, друг которой ушёл в море, и она ожидает его возвращения [Сапрыкина О. А. Галисийско-португальские песни о миле и мосарабские харджи: источники и традиции // Актуальные проблемы современного языкознания. М., 2009. С. 319–326]. В любом случае явлением, означаемым этим словом, всегда была песня, содержание которой было связано с водным пространством.

интонационно независимую от вокалиста, также помещает в низкий регистр (см. т. 3–7 в примере № 1).

Пример № 1

Э. Патлаенко. Три ракурса. № 1 «Себе», т. 1–7

The musical score consists of two systems. The first system includes a piano introduction (measures 1-3) and the beginning of the vocal line (measures 3-5). The second system continues the piano accompaniment (measures 5-7) and the vocal line (measures 7-9). The piano part is characterized by a 'homophonic' texture with a melody in the upper voice, while the vocal line is positioned lower in the register. The lyrics are: 'Я на-жи-вля-ю мой крючок тре-пе-щу-щей зве-здой, зве-здой.'

«Обращённая» гомофонная фактура с мелодией, расположенной под аккомпанементом, оказывается аналогичной перевёрнутому пространству в поэтическом тексте. Напомним, что солнце-«рыба» в созданном Ходасевичем мире всегда находится ниже рыбака. В итоге, генетически связанная с солнечными южными пейзажами баркарола у Патлаенко предстаёт в затемнённом виде. Подобному восприятию способствует и «мрачная» тональность *b-moll*. Более того, в фортепианном вступлении с пульсирующим органическим пунктом и мотивами-«всполохами» в верхнем голосе композитор создаёт тревожную атмосферу, не свойственную этому жанру (см. т. 1–2 в примере № 1).

Помимо колористической задачи избранный тембр голоса работает на создание портретной характеристики героя. Низкий регистр и медленный темп (*Andante*) придают его речи значительность и авторитетность.

Следует обратить внимание на трансформации композитором поэтического первоисточника. Патлаенко повторяет отдельные слова и выражения с целью привлечения к ним дополнительного внимания (см. таблицу № 2). Дублирование во всех строфах последнего слова второй строки можно объяснить, главным образом, иллюстративной задачей. Так, в первом четверостишии мотив (*es¹-fes¹-ges¹-as¹*), на который при повторении распевается последний слог лексемы *звезда*, изображает траекторию её движения (см. пример № 1, т. 6–7), троекратное произнесение слова *пою* во второй строфе создаёт пространственный эффект реверберации.

Более важную роль играют повторения двух заключительных строк в первом и последнем четверостишиях. В композиции они выполняют функцию дополнения, но в смысловом отношении необходимы композитору для восприятия уже знакомого текста в другом ракурсе.

Доминирующие ранее песенные интонации, передающие речь простого рыбака, в этих дополнениях вытесняются интонациями ариозными, маркирующими речь Бога (пример № 2 а, б, в).

Пример № 2

а) Э. Патлаенко. Три ракурса. № 1 «Себе», т. 7–10

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two lines of the text. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the next two lines. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'mf'. The lyrics are: 'Лу - на мой бе - лый по - пла - вок над чёр - но - ю во - дой.'

б) Э. Патлаенко. Три ракурса. № 1 «Себе», т. 11–15

Adagio sub. rit. a tempo

mf *mf*

Лу - на мой бе - лый по-пла - вок над чер - но-ю во - дой *f*

в) Э. Патлаенко. Три ракурса. № 1 «Себе», т. 45–49

Adagio sub. rit. a tempo

mf *mf*

Эй, бе - ре - ги - тесь! В э-тот час о - хва-тит зе-млю мрак *f*

Изменение жанрового ориентира сопровождается замедлением темпа (*Adagio*), сменой метра с 9/8 на 3/4, снятием звукоизобразительной фигурации, внезапным появлением в фортепианной партии краткого диссонантного построения с политональным сочетанием голосов (*es/e*), предвещающего слова *над чёрною водой*. Подобная перестройка системы выразительности при повторении текста заставляет услышать его по-другому – как угрозу.

Для передачи содержательной многослойности стихотворения композитор активно использует потенциал куплетно-вариационной формы (таблица № 3) и инструментальных эпизодов (вступления, интермедий, заключения).

Таблица № 3

Э. Патлаенко. Три ракурса. № 1 «Себе». Композиционная схема

куплетно-вариационная форма							
Вст.	1 к	И ₁	2 к	3 к	И ₂	4 к	Закл.
а	В	а ₁	В ₁	В ₂	с	В ₃	а ₂
<i>b-moll</i>		<i>cis-moll</i>		<i>Des-dur</i>		<i>b-moll</i>	

Наибольшие трансформации происходят во втором и третьем куплетах, обособленных тонально. Переход из основного *b-moll* в *cis-moll* из-за транспозиции на м. 3 выше придаёт звучанию чуть более светлую краску. Изменения в аккомпанементе дополняют тему новыми жанровыми оттенками, введение которых исходит из желания композитора выделить те или иные частности текста. К примеру, во втором куплете исключение звукоизобразительной фигурации и введение достаточно яркого контрапунктирующего голоса призвано изобразить песню рыбака. В третьем куплете обновление связано с описанием играющего в воде солнца. Здесь появляется лёгкий вальсовый аккомпанемент. Благодаря штриху *staccato* в тему привносится элемент скерцозности.

Образ солнечной «рыбы» композитор дополняет в следующей за этим куплетом инструментальной интермедии звукоизобразительного характера (таблица № 3, раздел И₂), которая контрастирует со всем предыдущим материалом мажорной тональностью *Des-dur* (одноименной *cis-moll* и параллельной *b-moll*), преобладанием звенящего высокого регистра. Мелодия, которая здесь появляется, отличается от ранее звучавших витиеватым ритмическим рисунком (пример № 3).

Пример № 3

Э. Патлаенко. Три ракурса. № 1 «Себе», т. 31–36

После этой светлой зарисовки возвращение первого варианта главной темы в основной тональности *b-moll* воспринимается как значительное за-

темнение колорита, что соответствует развязке лирического сюжета. Повторное предупреждение об опасности звучит с большей угрозой из-за введения в дополнение сигнального удара колокола (пример № 2 в). В этот раз слова о часе, когда *охватит землю мрак*, без сомнения, произносятся Богом.

Таким образом, в первой части вокального цикла экспонируется находящийся под угрозой разрушения гармоничный мир и герой, от которого зависит его дальнейшая судьба.

Из стихотворения Ходасевича «Гостю», составившего основу второй части цикла, Патлаенко взял только первое пятистишие (таблица № 4).

Таблица № 4

Э. Патлаенко. Три ракурса. № 2 «Входящему». Поэтический текст

Ходасевич	Патлаенко
<p>Входя ко мне, неси мечту, Иль дьявольскую красоту, Иль Бога, если сам ты Божий. А маленькую доброту, Как шляпу, оставляй в прихожей.</p> <p>Здесь, на горошине земли, Будь или ангел, или демон. А человек – иль не затем он, Чтобы забыть его могли?</p>	<p>Входя ко мне, неси мечту, Иль дьявольскую красоту, Иль Бога, если сам ты Божий. А маленькую доброту, Как шляпу, оставляй в прихожей.</p>

Подобное решение позволило ему вывести на первый план тему приношений, которые герой хочет получить от тех, кто входит в дом (отсюда название части «Входящему»). Намеченный в первом стихотворении новозаветный контекст позволяет рассматривать эти подарки по аналогии с дарами волхвов. По одной из трактовок, принесённые восточными магами предметы символизируют тройственную природу Христа – Царя, Священника и Пророка: золото – знак служения царского, ладан – священнического, смирна – пророческого и жертвенного [1]. Герой стихотворения Ходасевича просит принести равно значимые для него *мечту*, *красоту* и *Бога*. Обретение даже одного из этих нематериальных даров будет способствовать его духовному обогащению и обретению творческой силы.

Другой причиной сокращения оригинала можно считать желание композитора привлечь внимание к двум последним строчкам пятистишия: *А маленькую доброту, / Как шляпу, оставляй в прихожей*, появление которых в композиции целого можно уподобить энгармонической модуляции в музыке. Этот приём неожиданного смыслового поворота, который заставляет воспринимающего «переосмыслить текст в свете новых значений» [6, с. 35], Ходасевич, как правило, использовал в финальных строчках своих стихов. Характеризуя отмеченную композиционную особенность, генетически связанную с эпиграммой, П. Ф. Успенский пишет: «В перспективе психологии мы имеем дело с хорошо описанным феноменом когнитивного диссонанса, в рамках которого сознание имеет несколько возможностей разрешить противоречие. Примечательно, что в литературе, в отличие от повседневной жизни, противоречие такого рода всегда доставляет ему эстетическое удовольствие. <...> Мы полагаем, что сама перестройка смысла в таком случае вызывает особый читательский отклик, своего рода “вау-эффект”» [там же]. Патлаенко, тонко чувствующий силу воздействия художественных средств, не мог пройти мимо и не восхититься этой мастерски выполненной модуляцией от возвышенного к бытовому¹⁵. Если в ранее проанализированном поэтическом тексте соотношение высокое/низкое характеризовалось предметно-тематическим скольжением, то здесь переход осуществлён резко, посредством литоты *маленькая доброта*.

Композитор в своей интерпретации последовательно идёт за поэтом. Для разъяснения своей концепции он так же, как и в первой части, использует тональную и жанровую семантику. В фортепианном вступлении последовательно экспонируются два контрастных образа, воплощающих идею сосуществования возвышенного (божественного) и бытового (человеческого) начал. Первый представлен колокольным звоном, изображённым тоникой драматического *c-moll*, разворачивающейся в пространстве трёх октав, постепенно

¹⁵ Показательна в этом смысле рифма *Божий – прихожей*

наполняющейся неаккордовыми тонами, второй – роговым наигрышем в пасторальном *Es-dur* (пример № 4)¹⁶.

Пример № 4

Э. Патлаенко. Три ракурса. № 2 «Входящему», т. 1–9

Появившийся в конце предыдущей части сигнал колокола знаменовал метаморфозу старого рыбака в грозного Бога, в этой части колокольный звон символизирует божественное величие. Наигрышевый мотив добавляет к экспонированным ранее пасторальным образам пастушеский компонент и переводит развитие лирического сюжета в иную природную среду. Включение элемента сельской идиллии пока воспринимается парадоксальным, поскольку в поэтическом тексте события происходят в городе.

Вокальная партия представляет собой неспешное повествование (*Largo*), в котором интонационно маркированы все три желаемых дара (пример № 5).

Пример № 5

Э. Патлаенко. Три ракурса. № 2 «Входящему», т. 15–30

Ритмическое и мелодическое развитие устремлено к значимым словам *Бог* и *сам*: происходит постепенное повышение тесситуры, замедление темпа

¹⁶ Органный пункт на угасающем тоне *C* создаёт скорее пространственный эффект, нежели ладовую опору.

посредством увеличения длительностей, в аккомпанементе вновь появляется сигнал колокола. Кульминация приходится на момент звучания слова *сам*. В это время фортепианные фигуры в высоком регистре изображают лучеобразные линии. Так композитор показывает в человеке метаморфозу, происходящую благодаря полученным дарам, и уподобление его высшему существу¹⁷.

Отмеченный ранее смысловой поворот в конце поэтического текста снижает пафос предыдущего высказывания. «Натуралистическая детализация образа ... “низкое” сравнение действует как кодовый переключатель, превращающий то, что могло бы восприниматься как риторика и/или стилизация, т. е. нечто сугубо “литературное”, далёкое от реальной жизни и потому “несерьёзное”, – в серьёзное, человеческое и насущное» [3, с. 103].

Патлаенко передаёт эту смысловую модуляцию резкой сменой выразительности: ослабленной динамикой (*pp*, *sotto voce*), введением в ритмический рисунок мелких длительностей, минимумом инструментального сопровождения. Появление бытовой детали (*шляпы*) выделено интонационным жестом – внезапным нисходящим скачком на малую септиму и усилением динамики (пример № 6)¹⁸.

Пример № 6

Э. Патлаенко. Три ракурса. № 2 «Входящему», т. 31–37

The musical score is written on a single staff in bass clef, 3/4 time signature, and B-flat major. It consists of 10 measures. The first measure starts with a piano (*pp*) and *sotto voce* dynamic. The second measure continues with *pp* and *sotto voce*. The third measure begins with a mezzo-forte (*mf*) and *in voce* dynamic. The fourth measure continues with *mf* and *in voce*. The fifth measure starts with a forte (*f*) dynamic. The sixth measure continues with *f*. The seventh measure continues with *f*. The eighth measure continues with *f*. The ninth measure continues with *f*. The tenth measure continues with *f*. The lyrics are: А ма-лень-ку-ю до-бро-ту, как шля-пу, ос-тав-ляй в при-хо-жей.

В комплексе все перечисленные музыкальные средства действуют подобно литоте в поэтическом тексте. В этом же ключе воспринимаются и интонации детской песенки «Уж как я свою коровушку люблю», которые узнаются в звучании фортепианной постлюдии (пример № 7).

¹⁷ Ницшеанская тема «человекобожества» была близка Ходасевичу.

¹⁸ Патлаенко как выпускник Ленинградской консерватории продолжает традиции Петербургской композиторской школы. Сразу вспоминаются интонации-жесты, встречающиеся в песнях Даргомыжского «Мельник», «Титулярный советник»; Мусоргского «Раёк», «Классик»; Шостаковича «Критику», «Недоразумение» из цикла «Сатиры» на стихи Саши Чёрного и многие другие.

Пример № 7

Э. Патлаенко. Три ракурса. № 2 «Входящему», т. 45–50



Таким образом, в первой и второй частях цикла экспонируются и развиваются две контрастные сферы. Одна связана с божественным (всесильным, грозным и величественным) началом, другая – с человеческим (бытовым, обиденным). В создании образов первого типа Патлаенко использует ариозность, колокольность, тональности с трагической и драматической семантикой *b-moll* и *c-moll*. Образность второго типа решена посредством разнообразно представленной пасторали (баркаролы, наигрыша, детской песенки) и тональностей *Es-dur* и *Des-dur*, трактовка которых в произведениях композиторов классико-романтического периода связана с изображением природного ландшафта или идеального мира. Достаточно вспомнить *Es-dur* во Вступлении к «Золоту Рейна» Р. Вагнера, в пасторальном антракте к III действию «Кармен» Ж. Бизе; *Des-dur* в «Волшебном озере» А. К. Лядова, во второй теме «Похвалы пустыне» – Вступлении к «Невидимому граду Китежу...» Н. А. Римского-Корсакова и других.

В третьей части герой вокального цикла Патлаенко предстаёт в новом ракурсе – как творец, первооткрыватель *Цветочного мира* (таблица № 5).

Таблица № 5.

Э. Патлаенко. Три ракурса. № 3 «Друзьям». Поэтический текст

Ходасевич	Патлаенко
Друзья, друзья! Быть может, скоро – И не во сне, а наяву – Я нить пустого разговора Для всех неожиданно оборву,	Друзья, друзья! Быть может, скоро – И не во сне, а наяву – Я нить пустого разговора Для всех неожиданно оборву, <i>Я нить пустого разговора</i> <i>Для всех неожиданно оборву,</i> <i>Для всех неожиданно оборву,</i>

<p>И, повинуюсь только звуку Души, запевшей, как смычок, Вдруг подниму на воздух руку, И затрепещет в ней цветок,</p> <p>И я увижу и открою Цветочный мир, цветочный путь, – О, если бы и вы со мною Могли туда перешагнуть!</p>	<p>И, повинуюсь только звуку Души, запевшей, как смычок, Вдруг подниму на воздух руку, И затрепещет в ней цветок, <i>Вдруг подниму на воздух руку, И затрепещет в ней цветок, И затрепещет в ней цветок,</i></p> <p>И я увижу и открою Цветочный мир, цветочный путь, – О, если бы и вы со мною Могли туда перешагнуть! <i>О, если бы и вы со мною Могли туда перешагнуть! Могли туда перешагнуть!</i></p>
--	--

В стихотворении Ходасевича показан процесс пробуждения души художника *не во сне, а наяву*, сопровождаемый звуком и цветом. Основанием для объединения в цикл разрозненных поэтических текстов становятся имеющиеся в них мотивы потенциальных или реальных метаморфоз. Патлаенко располагает стихи в последовательности, позволяющей выстроить сюжетную линию преобразования. Обретённое героем новое качество как результат обозначенного процесса осознаётся благодаря присутствию в финальном тексте синтагм из первых двух стихов, а также введению новых в аналогичном контексте (*крючок–смычок, трепещущая звезда – трепещущий цветок, поющий старик – запевшая душа; мечта, красота – Цветочный мир*). В этой связи концепция цикла «Три ракурса» оказывается связанной с темой художника-творца и его роли в социуме. В первой части композитор представляет образ хранителя мироздания, осмысленный как жизненный ориентир героя, поэтому и возникает неожиданное название «Себе»¹⁹, во второй части «Входящему» речь идёт о средствах, с помощью которых можно обрести искомые лич-

¹⁹ Этот контекст может быть дополнен стихотворением Пастернака «Ночь», в котором художник также воспринимается равным Богу, поскольку отвечает за сохранность мироздания: *Не спи, не спи, художник, / Не предавайся сну. / Ты вечности заложник / У времени в плену.*

ностные свойства, и, наконец, в третьей части «Друзьям» демонстрируется желанное преобразование.

В процессе интерпретации авторского замысла важно иметь в виду, что Патлаенко – композитор-симфонист, умеющий выстраивать крупную циклическую форму инструментальными средствами при помощи интонационных, тональных, тембровых, жанровых связей. «Три ракурса» являются примером объединения вокального цикла посредством активных тематических процессов, происходящих в фортепианной партии. Так, из колокольного мотива в первой части вырос колокольный звон во второй части. Важную скрепляющую роль играют дополняющие друг друга пасторальные темы. Звуковые характеристики пейзажной интермедии (мажорный лад, звенящий тембр, прозрачный высокий регистр) из первой части аналогичны наигрышевой теме вступления во второй части.

Если указанные связи ограничивались лишь жанровым и тембровым подобием, то главная инструментальная тема финала предвосхищается в коде второй части. Детская песенка про коровушку становится основой темы «Цветочного мира», которая завершает драматургическую линию пасторальных тем цикла и звучит исключительно в фортепианной партии (пример № 8).

Пример № 8

Э. Патлаенко. Три ракурса. № 3 «Друзьям», т. 1–9

Moderato sostenuto
mf

Важно заметить, что музыкальное представление идиллического образа происходит значительно раньше, чем словесное. Синтагма *Цветочный мир* появляется в вокальной партии только в последнем куплете, при этом специально никак не выделяется, а инструментальная тема «Цветочного мира»²⁰ экспонируется уже во вступлении, повторяется в интермедиях между куплетами и, таким образом, формирует рассредоточенную куплетную форму, существующую параллельно с куплетно-вариационной формой в вокальной партии (таблица № 6)²¹.

Таблица № 6

Э. Патлаенко. Три ракурса. № 3 «Друзьям». Композиционная схема

куплетно-вариационная форма					
Вст.	1 к.	И ₁	2 к.	И ₂	3 к.
A	B	A	B ₁	A	B ₂
куплетная форма					
1 к.		2 к.		3 к.	
8 т.	15 т.	8 т.	14 т.	8 т.	16 т.
d-moll					

Идея Патлаенко воплотить в музыке образ идеального мира посредством жанрового микста пасторали и детской песни будет реализована и в других, более поздних, сочинениях композитора с подобным содержанием. В шестичастной сюите-фантазии для арфы «Ликёлда – обитель сердца моего» (1991) аналогично решена значимая композиционно и драматургически «Забытая песенка» (V ч.), в последующем за ней вокальном цикле «Забывшие песни» на стихи Ф. Сологуба (1991) ту же роль играет детская песенка в «Незримой ограде» (IV ч.) (см. подробнее: [7; 8]).

²⁰ Патлаенко сохраняет форму фольклорного первоисточника, представленную двумя парами периодичностей (aa₁ bb₁).

²¹ Первым примером подобной трактовки инструментальных разделов, образующих самостоятельную рассредоточенную форму, является симфония-кантата «Кантелетар» (1963). В этом сочинении два инструментальных раздела (Прелюдия и Интерлюдия) формируют рассредоточенную двойную фугу, а шесть вокальных частей – сонатно-симфонический цикл (см. подробнее [5]).

Влияние жанра цитированного источника сказалось в выборе куплетно-вариационной формы финала. В отличие от первой части, текст которой был органичен для этой вокальной формы²², здесь поэтический сюжет имеет ряд важных событийных моментов: внезапное прекращение *пустого разговора*, символизирующего пустую жизнь; инициированное пробуждением души активное действие – *Вдруг подниму на воздух руку, / И затрепещет в ней цветок*; момент открытия *Цветочного мира* и *цветочного пути* к нему. Сюжету с подобной смысловой метаморфозой «тесно» в условиях куплетной формы. Повторения строк в конце каждого куплета, в которых маркируется очередное событие, функционально напоминают припевы (см. таблицу № 5), но словесные повторы сопровождаются интонационным обновлением²³ и сменой смысловых акцентов, углубляющей содержание текста (пример № 9)²⁴. Так, в первом куплете сначала метрически выделяются слова *нить* и *всех*, в следующий раз – *разговора* и *нежданно*, а в последний раз – *всех*.

Основная тема куплета в жанровом отношении представляет неторопливый, эмоционально спокойный монолог (*Moderato sostenuto*), органично сочетающий речитативные и романсовые интонации. Созданию умиротворённого состояния способствует равномерное фигурационное движение и контрапунктирующая кантиленная мелодия в басовом регистре фортепианной партии. Повествовательность усиливается, когда в первом повторении полустрофия возникают арпеджированные аккорды, изображающие бряцание на гусях (арфе, лире) – традиционном инструменте сказителя (см. т. 11–13 в примере № 9).

²² Напомним, что сам Ходасевич назвал своё стихотворение песней.

²³ Подобный приём переинтонирования уже наблюдался в первой части.

²⁴ В отличие от первой части, в которой повторения текста соответствовали композиционным дополнениям, здесь они вводятся в музыкальную форму в условиях расширения в кадансах, тем самым придавая интонационному процессу дополнительную энергию.

Пример № 9

Э. Патлаенко. Три ракурса. № 3 «Друзьям», т. 10–24

Moderato sostenuto
p *mf* *f* *mf*

Дру - зья, дру - зья! Быть мо - жет ско - ро и пе во
сне, а на я - лу я нить пу - сто - го раз - го во - ра для всех
не - ждан - но о - бо - рву, я нить пу - сто - го раз - го во - ра
для всех не ждан - но о - бо - рву, для всех не ждан - но о - бо - рву

В последующих куплетах Патлаенко подключает элементы звукописи (пример № 10). Во втором куплете посредством разделённых продолжительными паузами восходящих хроматических мотивов, звучащих *staccato* у фортепиано на фоне тянущегося в глубоком басу субдоминантового органного пункта, композитор изображает чудо – неожиданное появление в руке героя трепещущегося цветка (см. т. 2–3 в примере № 10).

Пример № 10

Э. Патлаенко. Три ракурса. № 3 «Друзьям», т. 37–41

Вдруг под - ни-му на воз-дух ру - ку, и за -

тре пе - щег в ней цве - ток, вдруг под - ни му на

mf

p

f

8^{va}.1

В третьем куплете при повторении полустрофия в инструментальной партии внезапно возникает грохочущий звуковой поток, охватывающий пространство пяти октав (см. т. 2–3 в примере № 11).

Пример № 11

Э. Патлаенко. Три ракурса. № 3 «Друзьям», т. 58–64

О, ес - ли бы и вы со

мно - ю

мог-ли ту-да пе - ре - шаг - нуть мог-ли ту - да пе-ре-шаг-нуть!

f

ff

rit.

mf

8^{va}.1

8^{va}.1

8^{va}.1

В силу громкой динамики (*ff*), задействованных крайних регистров, дублировки квартаккордами движущиеся навстречу пассажи создают сонорный эффект. По всей видимости, они призваны изобразить границу миров, которую следует перешагнуть друзьям героя, идущим вслед за ним по *цветочному пути*.

После динамического взрыва возвращение фрагментов фигурации, отделённых паузами, и завершающий фортепианную партию одинокий октавный мотив в высоком регистре создают выразительный эффект наступающей тишины (см. т. 4–6 в примере № 11). Последние слова *туда перешагнуть* звучат без аккомпанемента, уходя в абсолютное безмолвие (*morendo*)²⁵. Заметим, что после третьего куплета отсутствует тема «Цветочного мира», и финал, в отличие от предыдущих частей цикла, лишается инструментальной постлюдии, уравнивающей композиционный процесс.

Включение контрастных элементов, иллюстрирующих моменты содержания, в фортепианную партию куплетов несколько преодолевает статичность куплетной формы. В то же время именно статика композиционного процесса и тихое, ослабленное его окончание указывают на эпическую трактовку стихотворения Ходасевича. В итоге переход в «Цветочный мир» остаётся лишь сказкой.

Такой ослабленный финал цикла вряд ли является демонстрацией сомнений композитора в ожидаемых результатах деятельности художника, хотя и этот смысловой нюанс исключать нельзя, если иметь в виду общественную ситуацию в нашей стране в конце 1980-х годов, когда создавались «Три ракурса». Скорее невозможность реального обретения человеком гармонии в социуме проецируется на судьбу Ходасевича, который, разочаровавшись в революционных идеях, не смог найти свой *Цветочный мир* ни на родине, ни в эмиграции.

²⁵ Это решение композитора неожиданно, поскольку поэтический текст, наоборот, заканчивается восклицанием.

Как уже отмечалось, рассмотренный цикл стал первым вокальным сочинением в творчестве композитора, в котором лирические высказывания приобрели философскую окраску. Размышления на заданные здесь темы продолжились в двух последующих вокальных опусах Патлаенко на стихи русских поэтов Серебряного века.

Если в «Трёх ракурсах» идеальный *Цветочный мир* был только назван, то в вокальном цикле «Забытые песни» на стихи Ф. Сологуба прекрасная *страна Ойле*, в которую стремится попасть лирический герой, представлена во множестве деталей. Эпичность музыкального высказывания, намеченная в финале цикла на стихи Ходасевича, в новом опусе определила интерпретацию всех избранных композитором лирических текстов Сологуба. В результате «Забытые песни» стали сказанием о фантастической стране, в которой царят любовь и мир.

В последовавшем за ними вокальном цикле «Дочь неба» на стихи А. Ахматовой Патлаенко продолжил разрабатывать тему художника-творца и его божественного дара. На этот раз финальное преобразование выразилась в обретении героиней таинственного, поначалу зашифрованного имени *Игмайя*. Такого экзотического слова в стихотворении Ахматовой «По неделе ни слова ни с кем не скажу...», избранного Патлаенко для финала своего сочинения, нет. Композитор собрал его из начальных букв последнего шестистрочия²⁶, вывел в название части и завершил им вокальную партию. Подобный творческий акт явился результатом глубокого погружения в содержание поэтического текста и стал разъясняющим моментом концепции всего вокального цикла.

В «Трёх ракурсах», «Забытых песнях» и «Дочери неба» отчётливо звучит тема творческой личности, волновавшая Патлаенко на всех этапах его профессионального становления²⁷. В одном из своих поздних интервью он

²⁶ *И* назвал мне четыре приметы страны, / Где мы встретиться снова должны: / *Море*, круглая бухта, высокий маяк, / *А* всего непременно – полынь... / *А* как жизнь началась, пусть и кончится так. / *Я* сказала, что знаю: аминь!

²⁷ Впервые она зазвучала в вокально-симфоническом триптихе «Песни Бояна» (1966).

сказал: «По моему убеждению, дар творчества Богом даётся любому человеку, за редчайшим исключением. И этот дар творчества даётся ради эволюции души» [4].

Литература

1. Волхвы // Православная энциклопедия. М. : Православная энциклопедия, 2000. – Электрон. версия печ. изд. URL: <https://www.pravenc.ru/text/155183.html> (дата обращения: 13.09.2024).
2. Ихтис // Православная энциклопедия. М. : Православная энциклопедия, 2000. – Электрон. версия печ. изд. URL: <https://www.pravenc.ru/text/1237955.html> (дата обращения: 13.09.2024).
3. Левин Ю. И. Заметки о поэзии Владислава Ходасевича // Левин Ю. И. Избранные труды. М., 1998. С. 209–267.
4. Патлаенко Э. Музыку невозможно объяснить словами : интервью композитора // Лицей : интернет-журнал. URL: <https://gazeta-licey.ru/culture/2116-ehduard-patlaenko-muzyku-nevozmozhno-obyasnit-slovami>. Дата публикации: 8 марта 2011.
5. Синцова С. В., Хилько Н. П. «Калевала» и «Кантелетар» в интерпретации Эдуарда Патлаенко // Призвание : сб. науч. ст., посвященных жизни и творчеству композитора Эдуарда Николаевича Патлаенко / ред.-сост. Н. П. Хилько. Петрозаводск : Версо, 2018. С. 71–79.
6. Успенский П. Ф. Владислав Ходасевич в 1910–1930-е годы: идентичность, литературный контекст, поэтика : дис. ... док. филолог. наук : 5.9.1. М., 2023. 239 с.
7. Хилько Н. П., Аверина А. Е. Вокальный цикл Э. Патлаенко «Забытые песни»: к проблеме интерпретации поэтического первоисточника // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2017. № 2 (10). С. 23–59. URL: http://muznord.ru/images/issue/10/2_10_Hilko_Averina.pdf (дата обращения: 13.09.2024).
8. Хилько Н. П. Образы красоты и гармонии в творчестве Эдуарда Патлаенко // Музыкальная культура России и Италии: из XX в XXI век : сб. науч. ст. по материалам Международной научной конференции в Неаполе, 19–27 сентября 2019 г. М., 2020. С. 184–194.

References

1. Volkhvy [The Magi]. *Pravoslavnaya entsiklopediya* [The Orthodox Encyclopedia]. Moscow : Pravoslavnaya entsiklopediya, 2000. URL: <https://www.pravenc.ru/text/155183.html> (13.09.2024). (In Russian).
2. Ikhtis [Ichthys]. *Pravoslavnaya entsiklopediya* [The Orthodox Encyclopedia]. Moscow : Pravoslavnaya entsiklopediya, 2000 URL: <https://www.pravenc.ru/text/1237955.html> (13.09.2024). (In Russian).
3. Levin YU. I. Zametki o poezii Vladislava Khodasevicha [Notes on the Poetry of Vladislav Khodasevich]. *Levin YU. I. Izbrannyye trudy* [Levin Yu. Selected works]. Moscow, 1998, pp. 209–267. (In Russian).

4. Patlayenko E'. Muzyku nevozmozhno ob"yasnit' slovami : interv'yu kompozitora [Music Cannot Be Explained in Words: Composer's Interview]. *Litsey : internet-zhurnal* [Lyceum Online Magazine]. March 8, 2011: URL: <https://gazeta-licey.ru/culture/2116-ehduard-patlaenko-muzyku-nevozmozhno-obyasnit-slovami>. (In Russian).
5. Sinczova S. V., Khil'ko N. P. «Kalevala» i «Kanteletar» v interpretatsii Eduarda Patlayenko [“Kalevala” and “Kanteletar” in the Interpretation of Eduard Patlayenko]. *Prizvaniye : sb. nauch. st., posvyashchennykh zhizni i tvorchestvu kompozitora Eduarda Nikolayevicha Patlayenko* [Vocation: Collection of Scholarly Articles Devoted to the Life and Work of Composer Eduard Nikolaevich Patlayenko]. Ed.-comp. N. P. Khilko. Petrozavodsk : Verso, 2018, pp. 71–79. (In Russian).
6. Uspenskij P. F. Vladislav Khodasevich v 1910–1930-e gody: identichnost', literaturnyy kontekst, poetika : dis. ... dok. filolog. nauk : 5.9.1 [Vladislav Khodasevich in the 1910s and 1930s: Identity, Literary Context, Poetics: Dissertation for the Degree of Philology: 5.9.1]. Moscow, 2023. 239 p. (In Russian).
7. Khil'ko N. P., Averina A. E. Vokal'nyy tsikl E. Patlayenko «Zabytye pesni»: k probleme interpretatsii poeticheskogo pervoistochnika [The Vocal Cycle of E. Patlayenko “Forgotten Songs”: Concerning the Issue of Interpretation of the Poetic Primary Source]. *Muzykal'nyy zhurnal Yevropeyskogo Severa* [Music Journal of Northern Europe]. 2017. № 2 (10), pp. 23–59 : URL: http://muznord.ru/images/issue/10/2_10_Hilko_Averina.pdf (13.09.2024). (In Russian).
8. Khil'ko N. P. Obrazy krasoty i garmonii v tvorchestve Eduarda Patlayenko [Images of Beauty and Harmony in the Works of Eduard Patlayenko]. *Muzykal'naya kul'tura Rossii i Italii: iz XX v XXI vek : sb. nauch. st. po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii v Neapole, 19–27 sentyabrya 2019 g.* [Musical Culture of Russia and Italy: from the XX to the XXI Century: Collection of scholarly Articles Based on the Proceedings of the International Scholarly Conference in Naples, September 19–27, 2019]. Moscow, 2020, pp.184–194. (In Russian).