

УДК 7.03

## «КИТЕЖ» АРТУРА ЗОБНИНА В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО МЕТАМОДЕРНА

*Хрущева Н. А.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3., литера «А», Санкт-Петербург, 190000, Россия.

В статье рассматривается «Китеж» Артура Зобнина как произведение русского метамодерна. Метамодернистским этот опус делают способ работы с архетипом, единство мерцающего аффекта, присутствие тональности и простая гармония, а также метамодернистская работа с чужим материалом. Произведением русского метамодерна это произведение становится благодаря использованию едва ли не самой известной и приобретшей символическое значение темы из оперы Римского-Корсакова, а также опора на краеугольную мифологию русской культуры — видение иного Града.

**Ключевые слова:** А. А. Зобнин, Н. А. Римский-Корсаков, «Китеж», метамодерн, русский метамодернизм, русский культурный код.

## KITEZH BY ARTUR ZOBNIN IN THE CONTEXT OF RUSSIAN METAMODERN

*Khrustcheva N. A.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 3, liter "A", Teatralnaya sq., St. Petersburg, 190068, Russian Federation.

This article examines *Kitezh* by Arthur Zobnin as a work of Russian metamodernism. What makes this opus metamodern is the way Zobnin works with the archetype, the unity of shimmering affect, the presence of tonality and simple harmony and metamodernist work with someone else's material. What makes this opus a work of Russian metamodernism is quoting of popular melody from Rimsky-Korsakov and also its reliance on the cornerstone mythologem of Russian culture — vision of "Another City".

**Keywords:** Artur Zobnin, Nikolai Rimsky-Korsakov, Kitezh, metamodern, Russian metamodernism, Russian cultural code.

Концепция метамодернизма, выдвинутая Т. Вермюленом и Р. ван ден Аккером в 2011 году, стала самой влиятельной среди концепций «культуры

после постмодернизма»: сегодня она широко используется в самых разных сферах искусствоведческой, исторической и философской мысли. Метамодерн<sup>1</sup> как состояние культуры после постмодерна предложил постиронию вместо иронии, длящийся мерцающий аффект вместо постмодернистских коллажей и смысловую осцилляцию вместо однозначного сообщения или декларации невозможности что-либо сообщить вообще.

Отдельным заслуживающим внимания феноменом представляется *русский метамодерн*: возникает ощущение, что в России метамодерн особым образом резонировал с национальным культурным кодом, многие аспекты которого (холизм русской философии, синтез разума и веры, поэтика «крайних» состояний и их осцилляция в русской литературе) словно бы переоплотились в метамодерне, обрели новое бытие<sup>2</sup>. Возможно, именно поэтому музыкальный метамодерн зародился в 1970-е годы именно в советской музыке — в опусах композиторов «новой простоты»: Арво Пярта, Владимира Мартынова, Александра Рабиновича-Бараковского.

Сегодня, в эпоху глобальных технологических, социальных и геополитических перемен еще больше актуализируются метанарративы (пусть и переосмысленные, дважды перевернутые призмой постиронии). Именно поэтому различные архетипы *русского* в самом широком из возможных смыслов все чаще встречаются в творчестве современных композиторов.

Примером русского метамодерна можно считать опус петербургского композитора Артура Зобнина «Китеж», написанный в 2019 году к 175-летию Николая Андреевича Римского-Корсакова. «Китеж» представляет собой синтетическое произведение искусства: он включает камерный ансамбль, электронику и видео; эти три составляющие становятся единой хрупкой тканью, тремя измерениями одного и того же метасюжета.

Видео, созданное Егором Астапченко, является важнейшей частью повествования: оно одновременно иллюстративно и антииллюстративно, сюжетно и надсюжетно, фигуративно и абстрактно, что является типичным для метамодерна.

Для Егора Астапченко как художника вообще характерно оперирование такими оппозициями, как *природное/человеческое, пейзаж/чертеж, живое/схематичное*, причем эти крайности не столько противопоставляются друг другу, сколько «мерцают» внутри единого целого. «Природное» представлено в первую очередь различными пейзажами, бескрайними пространствами

---

<sup>1</sup> Будем использовать термин «метамодерн» для обозначения культуры после-постмодернизма, а термин «метамодернизм» для более узкого обозначения соответствующего направления в искусстве.

<sup>2</sup> Подробнее об этом см.: [4, с. 147–160].



Илл. 1, 2. Зобнин А. «Китеж».  
Скриншоты видео Е. Астапченко

и горизонтами, картинами русской природы; «схематичное» — чертежами абстрактных архитектурных объектов. (Происхождение последних заслуживает отдельного упоминания: сам Егор Астапченко является не только художником, но и архитектором-дизайнером. В процессе своей архитектурной деятельности он часто сохранял скриншотами различные промежуточные результаты работы и чертежи: «Часто это какие-то баги — комментирует Егор, — или просто красивые абстрактные и минималистические композиции»<sup>3</sup>. Для художника такого рода соединение является глубоко символичным. Как говорит он сам, «все эти скриншоты экрана у меня постоянно сопоставлялись/боролись/взаимодействовали с бескрайними пространствами родной природы — так как большую часть времени я смотрю не на горизонты, а в экран монитора, хотя где-то за ним эти горизонты незримо присутствуют всегда»<sup>4</sup>.)

Визуальный ряд «Китежа» также составлен из двух пластов. Первый из них — это ряд привычных русскому человеку картин природы: аскетичная «графика» кустарников — «точки и линии на плоскости» серого снега, зеркальная гладь летней реки, удаляющаяся фигура человека, бредущего по бескрайнему полю. Второй пласт, возникающий периодически, «мерцательно», представляет собой сеть линий, разлиновывающих картину беспредельного русского поля какими-то неопределенными схемами. Периодически в нем проступают чертежи какого-то объекта (корабля, города?), в другие моменты он воспринимается исключительно как видео-помехи.

Цветовой доминантой видео становится серый цвет, акцентирующий сферу подспудного, непроявленного, интровертного, что, как будет показано далее, крайне важно и для музыкальной составляющей «Китежа». Метамодернистским это видео делают ярко выраженный аффект и статичность: на сюжетном уровне в нем не происходит никаких событий, и у зрителя есть возможность глубоко погрузиться в аффект русской меланхолии.

<sup>3</sup> Из частной переписки.

<sup>4</sup> Из частной переписки.

Кроме того, здесь явно отсутствуют постмодернистская ирония и какая-либо игра контекстов: видеоряд, в лучшем смысле слова, *предсказуем*: начавшись, он продолжается в том же ключе, длится и длится.

Схожим образом устроена и музыкальная часть «Китежа»: при выраженной структуре и периодически включающихся и выключающихся из общего звучания разных инструментов значительный контраст между разделами отсутствует: общий аффект и «структура чувства»<sup>5</sup> остаются неизменными. Такая смена нарративной логики на *пробывание*-в, ритуальность, измененное состояние сознания, «трип» являются типичными для метамодернизма. Метамодернистское дление аффекта вообще является отличительной чертой произведений Зобнина последних лет. Это можно наблюдать, например, в «Суровом стиле» или «Очевидности» для смешанного хора.

Музыкальные события «Китежа» разворачиваются в напряженном поле взаимодействия трех музыкальных материалов. Первый материал, представленный записью, — это цитата из «Сказания о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Римского-Корсакова. Пожалуй, самая известная тема оперы — хор «Поднялася с полуночи»:

Sostenuto  $\text{♩} = 69$   
КН. ВСЕВ.

Под - ня - ла - ся с по - лу - но - чи под - ня - ла - ся с по - лу - но - чи

Илл. З. Н. А. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», ц. 177

В «Китеже» Зобнина эта тема напеваётся мужскими голосами «нестройным» канонем и сопровождается тянущимся в низком регистре си-бемолем.

Важнейшей краской становится здесь сам тип пения: тема Римского-Корсакова поётся не только без слов, но и с закрытым ртом — тихо и как будто неуверенно: по сути — это не пение, а *напевание*, пение для себя, обращенное куда-то глубоко внутрь. Кроме того, в «Китеже» Зобнина она звучит исключительно в записи, чем изначально создается ощущение ирреальности, расположенности в «ином» времени; снимается внешний пафос, теме придается оттенок «незначительности», она также делается герметичной, закрытой, внутренней, недоступной обыденному сознанию (как и сам преображенный град Китеж). В опусе Зобнина эта тема звучит канонем, причем это такой

<sup>5</sup> Термин «структура чувства», введенный Раулем Эшельманом, очень часто используется в связи с метамодерном; сам метамодерн зачастую называют не только состоянием культуры, но и «структурой чувства» после постмодернизма. Этот термин представляется удачным, так как иллюстрирует одновременно чувственность и ее отстранение.

неуверенный канон, к которому хорошо подходит любимый термин Мортон Фелдмана «ущербная симметрия».

Обратим внимание на это отстранение, осуществляемое Зобниным, изменение характера темы на полярно противоположный: у Римского-Корсакова тема звучит собранно, волево, воплощает собой радикально мужское начало и служит призывом к битве; у Зобнина она становится тихой, едва проговариваемой, глубоко «внутренней». Этот переворот представляется не обнулением характера этой темы, а, наоборот, проявлением ее подлинной сущности: главным итогом даже в чисто сюжетной плоскости оперы становится не отстаивание Китежа в битве, а его погружение (или воспарение), то есть процесс не внешний/физический, а внутренний/метафизический. То, что совершается в опере Римского-Корсакова с символическим Китежем, в музыке Зобнина происходит с самой цитируемой темой. Именно она переходит в инобытие, *воспаряет*.

Второй материал, звучащий уже у живого ансамбля, — это «мерцающее» минорное трезвучие струнных инструментов:

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts, measures 19-22. The score is in a minor key and features a melodic line with triplets and slurs. The dynamics are marked 'mf' and 'st' (sustained). The tempo/mood is 'legatissimo, espressivo'. A first ending bracket is shown above the first measure, and a double bar line is at the end.

Илл. 4. «Китеж», тт. 19–22

При всем контрасте между вторым материалом и первым очевидно их интонационное родство: цитируемая тема Римского-Корсакова не просто тональна, она «укоренена» в тоническом минорном трезвучии; мелодия откровенно на него опирается; этот же материал также представляет собой музыкальную «рефлексию» минорного трезвучия (правда, уже не опеваемого мелодически, а подернутого мелкой рябью орнаментальных и микротоновых отклонений). Учитывая, что основу первого материала составляет пение, помимо оппозиции *записанное/живое*, здесь возникает оппозиция *вокальное/инструментальное*.

Наконец, третий материал, также звучащий у живых инструментов, впервые появляется в цифре 4: это выкрики альтовой блок-флейты вместе с отдельными звуками на фортиссимо в крайних регистрах фортепиано:

Илл. 5. «Китеж», тт. 109–114. (см. написание на пр. стр. и далее)

В этом тематическом пласте возникают одновременно две культурные ассоциации. Первая — архаичный пласт фольклора, к которому отсылает микрохроматика флейты; поэтика древних ритуальных плачей/криков/наигрышей подчеркивается уходом от трезвучия и тональности в пространство предмодальности. Вторая, еще более важная, — это звук скрипучей качели. Хочется отметить важность архетипа *качели/качелей* для русского культурного кода: его вариации простираются от «Крылатых качелей» Евгения Крылатова до «Летели качели» Егора Летова. Как было отмечено, качание качелей смыкается с метамодернистской осцилляцией как колебанием (качением) между двумя противоположными смыслами<sup>6</sup>.

Обозначим описанные тематические пласты как материал А (тема Римского-Корсакова в записи), материал В (тема «мерцающего» минорного трезвучия) и материал С (тема *качелей*).

Структура сочинения подчеркнута четким делением на соответствующие цифрам разделы, в каждом из которых представлен свой инструментальный состав. Ансамбль «Китежа» включает альтовую блок-флейту, кларнет, фортепиано, скрипку и виолончель; эти инструменты не присутствуют в музыкальной ткани перманентно, а своим появлением и выключением обозначают архитектонику сочинения:

- вступление: запись. Материал А;
- ц. 1: запись + скрипка + виолончель. Материалы А + В;
- ц. 2: запись. Материал А;
- ц. 3: запись + кларнет + скрипка + виолончель. Материалы А+В;
- ц. 4: альтовая блок-флейта + фортепиано. Материал С;
- ц. 5: запись. Материал А;

<sup>6</sup> См. об этом: [4; с. 32].

- ц. 6: запись + альтовая блок-флейта + кларнет + виолончель. Материалы А+ В + С;
- ц. 7: запись. Материал А без пения;
- ц. 8: скрипка + фортепиано. Материалы В+С (причем В представлен терцией вместо трезвучия);
- ц. 9: запись. Материал А;
- ц. 10: запись + tutti. Материалы А+В+С.

Описанная структура обнаруживает черты рондального принципа: роль рефрена тогда выполняет запись, во время которой живые инструменты молчат (вступление, затем — цифры 2, 5, 7, 9). Другая, едва проступающая форма, — это двойные вариации: первой темой в таком случае становится тема Римского-Корсакова, второй — материал с минорным тоническим трезвучием в основе.

Но учитывая глубинное родство всех трех материалов, а также дящийся тип аффекта, хочется говорить о некоей *единой теме*, которая как будто звучит все время, но поворачивается к нам разными гранями, позволяя увидеть в каждый момент времени лишь одну из своих сторон. Этот эффект единой музыки, звучащей непрерывно (но в разные моменты поворачивающейся к слушателю своими разными сторонами), также часто возникает в метамодернистских опусах. Такова, к примеру, тема *Canto ostinato* Симеона тен Хольта — тема-кристалл, поворачивающийся разными гранями, или проявляющая свои все время разные пласты.

Еще одной важной чертой метамодернистского произведения является *тональность*, причем ясная, четко проявленная, подчеркнутая простой или относительно простой гармонией. В «Китеже» Зобнина основой звучания становится мерцающий «саунд» си-бемоль минора: как видно из Прим. 2, тональность здесь не просто присутствует, но проявлена предельно ясно: это тоническое трезвучие в его чистом виде, мельчайшие микрохроматические отклонения от которого его лишь подчеркивают.

В «Сказании о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова (для которого тональности были окрашены цветом и имели символическое значение) одной из главных тональностей стал си минор, определяющий первую сцену оперы — «Похвалу Пустыне», где экспонируется образ Февронии и звучат главные постулаты ее веры. Этот си минор для Римского-Корсакова наполнен баховской скорбью: барочное измерение подчеркивается, в частности, типичным для той эпохи нисходящим ходом баса. В тех случаях, когда эта тема возвращается (а возвращается она в поворотные, ключевые моменты действия), она почти всегда звучит именно в си миноре. Даже фа мажор — тональность финальной сцены — выглядит полной противоположностью си минора (тритоное соотношение и мажор вместо минора), а значит,

его обратной стороной. Это полное преобразование иллюстрирует преобразенный *иной* Китеж. Кроме того, си минор в его воинственном аспекте, воплощается в той самой теме «Поднялася с полуночи», служащей сигналом к началу битвы и ставшей основой «Китежа» Зобнина. Очевидно, что для Римского-Корсакова, с его чрезвычайно скрупулезным отношением к тональному плану сочинения, совпадение тональности этой темы (а также выросшей из нее сцены «Битвы при Керженце») с тональностью «Похвалы пустыне» кажется неслучайным.

Си-бемоль минор, ставший основной тональностью «Китежа» Зобнина, одновременно (топологически) очень близок си минору и максимально от него удален семантически. Он представляется «инобытием» корсаковского си минора, его преобразенным вариантом. Поэтому простиупающий время от времени в колеблющейся зыби микротоновых наклонений корсаковский си минор выглядит глубоко символичным:

Илл. 6. «Китежъ», тт. 35–43

В некоторых разделах на си-бемоль минор накладывается ре минор записи. В таких случаях одновременность этих двух тональностей, их сосуществование

в сложном симбиозе создает своеобразное *мерцание*: мы слышим их и вместе, и по отдельности, иногда какая-то выходит на поверхность, а другая уплывает в глубину. Такое мерцание напоминает об *осцилляции* (ключевом свойстве метамодерна), представляющей собой постоянные колебания между двумя значениями. (Само слово «метамодерн» происходит от платоновского понятия «метаксис», означающего «осцилляцию» между божественным и человеческим.)

Еще одним важным аспектом пьесы, делающим ее метамодернистской, является *обращение к архетипическому символу* в его наиболее лаконичном, проявленном виде, выражающемся в названии: это не «сказание о Китеже», не «воспоминание об опере “Китеж”», это Китеж как таковой, как он есть, *per se*. Такая прямота очень часто служит водоразделом между постмодернизмом и метамодернизмом: так, «Лунная соната» Виктора Екимовского, безусловно, метамодернистична, а «В сторону Лебедя» и «Как старый шарманщик» Леонида Десятникова, скорее, постмодернистичны (хотя в целом творчество этих двух композиторов распределено противоположным образом).

В легенде о Китеже ключевой мифологемой является идея *провалища*: в народной традиции так называют провал, ущелье, глубокий овраг в земле, которые наделяются сакральным смыслом. Его образует какой-то объект, ушедший под воду/землю/лаvinу, радикально преобразившийся в результате этого ухода. Часто на месте провала возникает родник, озеро, либо какой-то иной объект; сам же процесс преобразования окрашен эсхатологически и является метафорой будущего перевоплощения в Апокалипсисе.

В случае Китежа провалищем становится процесс ухода под воду; и именно это ощущение иного бытия, пребывания в иной субстанции мы видим в опусе Зобнина. Все звучит очень тихо: как из-под толщи воды, минорное трезвучие расплывается, образы воды возникают и на видео; сам реципиент как будто бы оказывается «под водой». Интересен в этом контексте выбор основной тональности пьесы (си-бемоль минор вместо корсаковского си минора), словно си минор «поплыл», съехал вниз.

Таким образом, и в видео, и в музыкальной ткани «Китежа» можно выделить два параллельно разворачивающихся аффекта: аффект *серого/непроявленного* (еле слышное пение, по большей части, тихие нюансы динамики, серое на видео) и аффект *сакрального* (ощущение ритуального действия, некой трансгрессии духовного порядка). Работая параллельно, они вызывают ощущение указания на иное — невидимое и непознаваемое.

Известно, что «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова — эта опера-феномен, «русский Парсифаль», корсаковский *opus magnum* — является своего рода переизложением Апокалипсиса. Как отмечает Л. Серебрякова, с Апокалипсисом либретто Бельского — Корсакова

роднит и сама структура сюжета: «катастрофа – чудесное спасение – инобытие в невидимом граде» [2, с. 90], а также ряд аллюзий и даже цитат из «Откровения Иоанна Богослова». Приведем только одну цитату: в ц. 318 птица Сирий поет: «Обещал Господь людям ищущим: “Будет, детушки, вам все новое: небо новое дам хрустальное, землю новую дам нетленную”» (ц. 318), что является очевидной отсылкой к Откровению святого Иоанна Богослова: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали» (гл. 21, стих 1).

Одним из центральных образов в Апокалипсисе становится остановленное время (время-кайрос): в либретто Бельского и Римского-Корсакова его описывают Алконост и Сирий: «двери райския – всем открылися, время кончилось, вечный миг настал», и далее: «все забудется – время кончится». Такого рода «апокалиптический хронотоп» можно наблюдать и в «Китеже» Зобнина. Это особый тип музыкального времени, обусловленный распространением мифологемы Китежа на все уровни организации материала. Центральным аффектом в нем становится ощущение пограничья, переходного статуса, дления *serogo* (в том числе и в визуальном аспекте); это Китеж не преображенный, а еще только погружающийся под воду. В подобных процессах время течет непоследовательно: это не время-количество, а время-качество, по Бергсону, или, если пользоваться апокалиптической терминологией, не время-хронос, а время-кайрос. Поэтому сквозь переходность просвечивает прошлое и будущее, Китеж в его земном и преображенном аспектах (т. е. перед нами – пребывание в инобытии, в ином хронотопе). Сюда же примыкает образ *качелей*, имеющий особый кинетический хронотоп: качели одновременно и непрерывно движутся, и стоят на месте, заставляя вспомнить и о «недвижном двигателе» Аристотеля, и о медитативных вращательных практиках (например, суфийских танцах дервиша), из которых известно: для того, чтобы воспарить, нужно двигаться, но не по горизонтали.

Отметим попутно, что внутри «русского» в «Китеже» просвечивает и «петербургский текст»: это и знаковая для Петербурга фигура Римского-Корсакова (к 175-летнему юбилею которого и было создано сочинение в 2019 году), и нить петербургской композиторской школы (имя одного из первых профессоров по композиции и носит Санкт-Петербургская консерватория, преподавателем кафедры которой является на данный момент и А. А. Зобнин); наконец, сам мистический Петербург – особое пространство русского мира – как город, окруженный водой и переживший большое количество наводнений, в своем мистическом аспекте может быть трактован как Китеж<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Китеж может быть одной из амплификаций понятия «петербургский текст»: см. фрагмент об Анне Ахматовой-«китежанке» в классическом исследовании Виктора Топорова [3, с. 310–311].

Таким образом, обращение к мифологеме Китежа сквозь призму ее апокалиптического прочтения Римским-Корсаковым, воплощение важнейшей идеи русского логоса (хождения в невидимый град), дление аффекта, возвращение тональности и тонического трезвучия как центрального элемента, наконец, особый тип времени — все это превращает «Китеж» Зобнина в знаковый опус русской музыки последнего десятилетия, образец русского/петербургского текста в эпоху метамодерна.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Криничная Н.* Легенды о невидимом граде Китеже: мифологема взыскания сокровенного града в фольклорной и литературной прозе. Проблемы исторической поэтики. Т. 7. Петрозаводск: Петрозаводск. гос. ун-т, 2005. С. 53–64.
2. *Серебрякова Л. А.* «Китеж»: откровение «Откровения» // Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 90–106.
3. *Топоров В. А.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб: Искусство-СПб, 2003. 616 с.
4. *Хрущева Н.* Метамодерн в музыке и вокруг нее. М.: РИПОЛ-классик, 2020. 303 с.
5. *Павлов А.* Метамодернизм: критическое введение / Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. ван ден Аккер, пер. с англ. В. М. Липки, вст. ст. А. В. Павлова. М.: РИПОЛ-классик, 2019. 494 с.

#### REFERENCES

1. *Krinichnaya N.* Legendy o nevidimom grade Kitezhe: mifologema vzyskaniya sokrovennogo grada v fol'klornoj i literaturnoj proze. Problemy istoricheskoy poehtiki. T. 7. Petrozavodsk: Petrozavodsk. gos. un-t, 2005. S. 53–64.
2. *Serebryakova L. A.* «Kitezhe»: otkrovenie «Otkroveniya» // Muzykal'naya akademiya. 1994. № 2. S. 90–106.
3. *Toporov V. A.* Peterburgskij tekst russkoj literatury: Izbrannye trudy. SPb: Iskusstvo-SPb, 2003. 616 s.
4. *Khrushcheva N.* Metamodern v muzyke i vokrug nee. M.: RIPOL-klassik, 2020. 303 s.
5. *Pavlov A.* Metamodernizm: kriticheskoe vvedenie / Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma / R. van den Akker, per. s angl. V. M. Lipki, vst. st. A. V. Pavlova. M.: RIPOL-klassik, 2019. 494 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Хрущева Н. А. — канд. искусствоведения; n-khroustcheva@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Khrustcheva N. A. — Cand. Sci. (Art); n-khroustcheva@yandex.ru  
ORCID ID:0000-0003-2829-8817