

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ, МУЗЫКИ И ТЕАТРА

УДК 78.071.01; 791.63

МУЗЫКАЛЬНО-ВИЗУАЛЬНЫЙ МИНИМАЛИЗМ ТРИЛОГИИ ГОДФРИ РЕДЖИО «КАЦИ»

Козырев А. О.^{1, 2}

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

² Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, ул. Ленина, д. 22, Красноярск, 660049, Россия.

В статье рассматриваются особенности музыкально-визуального стиля трилогии «Каци» американского режиссера Годфри Реджио. Данные фильмы создавались в творческом тандеме с выдающимся композитором Филиппом Глассом. Каждый из трех фильмов («Койяанискаци», «Поваккаци», «Накойкаци») анализируется с точки зрения воплощения замысла режиссера. Дана характеристика каждого фильма, рассматриваются характерные особенности и стилевые постмодернистские аспекты трилогии. Также анализируется уникальный творческий почерк Годфри Реджио и концептуально-философский ряд трилогии «Каци».

Ключевые слова: «Каци», хопи, цивилизация, постмодернизм, таймлапс.

ANALYSIS OF ELEMENTS OF MUSICALLY VISUAL MINIMALISM IN THE GODFREY REGGIO'S KATSI TRILOGY

Kozyrev A. O.^{1, 2}

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Rossi St., Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

² Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, 22, Lenin St., Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation.

This article examines the cinematic style of the Katsi trilogy by American director Godfrey Reggio. Each film “Koyaaniskatsi”, “Povakkatsi”, “Nakoikatsi” is analyzed separately from the point of view of the realization of the director’s idea.

The characteristics of each film are given, the features and unifying features of this trilogy, as well as postmodern aspects are considered.

Keywords: Katsi, Hopi, civilization, postmodernism, timelapse.

Фильм «Койяанискаци» является первым фильмом трилогии «Каци» и дебютом Годфри Реджио в качестве режиссера и продюсера. Название происходит от индейского слова «хопи», что переводится как «жизнь не в равновесии». Созданный между 1975 и 1982 годами, фильм представляет собой апокалиптическое видение столкновения двух разных миров — высокотехнологичной городской жизни и естественной среды обитания. Музыка к фильму была написана выдающимся американским композитором Филипом Глассом.

Создатели «Койяанискаци» пытаются показать зрителю то, чем является образ жизни людей в цивилизованном мире развитых стран. Живущие в глобализованном мире высоких технологий чаще всего видят производственные товары, распространение стандартизированного и копированного. Кажется, что люди перестали понимать, что поместили себя в искусственную среду, которая заменила им первозданную природу. Природа стала лишь ресурсом для поддержания жизни этой искусственной среды обитания.

«Койяанискаци» дает возможность зрителю погрузиться в заданную тему и стимулирует его выявить свое собственное понимание поднятых в фильме вопросов. В этом его сила, его тайна и, следовательно, его привлекательность и ценность. Цель этого фильма — провоцировать, поднимать вопросы, на которые может ответить только зритель.

Трилогия из фильмов «Койяанискаци» (1982), «Поваккаци» (1988) и «Накойкаци» (2002) принесла Годфри Реджио мировую славу. В коллажном стиле он монтировал величественные виды дикой природы, приметы урбанизма в виде небоскребов и уличных пробок, зарисовки человеческого труда и быта. Камера поднималась вверх и скользила над горами, озерами, городами, и зритель мог увидеть Землю и ее обитателей словно из летающей тарелки пришельцев.

В одном из интервью Годфри Реджио задали вопрос: «Каждый фильм вашей знаменитой трилогии использует в названии слова индейцев хопи. Почему именно хопи?» Реджио ответил: «Любой коренной народ чувствует, что живет в центре Вселенной. В том месте, где я жил, хопи как раз были коренным народом. Их культура была мне доступна, и я ими очень восхищался. Не поклонялся, но симпатизировал. Как если бы вы изучали этнологию в университете, у вас был бы набор субъективных категорий, с помощью которых вы бы анализировали коренные народы. В моем случае я хотел взять категории, характеризующие хопи и применить их к нам. Мне нужно было

слово, у которого не было бы культурного багажа, которое бы никто не знал, мне хотелось представить новое слово. Слово, которое глубже отражает наш мир, глубже, чем мой родной язык. Культура хопи не знает письменности, и я транслитерировал слово по его звучанию. Я склонен считать, что современные языки утратили способность описывать мир, в котором мы живем. А язык хопи очень ясный и сильный, он совершенно иначе описывает мир, каждое слово очень сильное и глубокое» [3, с. 284].

В своем фильме Годфри Реджио работает по принципу аналогии и контраста: облака, горы, поля и реки прекрасны, трубопроводы, небоскребы, танки и карьерные самосвалы удручающе отвратительны. В общем, природа — рай, цивилизация — ад. Человечество ошиблось, прельстившись выгодами технического прогресса. Проповеднический пафос по инерции проникает в музыку, и ее однообразная пульсация уже не воспринимается в отрыве от идеологии и техники фильма. Так композитор Филип Гласс добивался того, чтобы музыка слилась с изображением.

Реджио объясняет, что «Койяанискаци» — это фильм о Северном полушарии, который включает культуры Америки, Западной Европы и Японии. Поскольку эти культуры олицетворяют современный индустриальный мир высоких технологий, «Койяанискаци» является критикой современности.

Фильм начинается со вступительной кадровой последовательности, в которой его название — в данном случае слово «Койяанискаци» — медленно раскрывается жирными красными буквами, растущими вертикально вверх и вниз от центра. Шрифт придает «глазам» механический или киборгский характер. Сопровождается это мрачной органной композицией Гласса с глубоким хоровым вокалом, повторяющим название.

Определение слова «Коуаанискати», показанное в конце фильма, выглядит следующим образом: Ко-йяа-нис-каци (из языка хопи), сущ. 1. безумная жизнь; 2. жизнь в смятении; 3. жизнь вне баланса; 4. жизнь распадается; 5. состояние жизни, требующее другого образа жизни.

В данном определении современный образ жизни описывается как нечто, что необходимо изменить, и как нечто неподходящее для человека. Таким образом, из определения ясно, что «Койяанискаци» является критикой жизни современного западного мира. Точно так же большая часть постмодернистского дискурса является критикой современности и, следовательно, является постмодернистским аспектом фильма.

«Койяанискаци» также обрамлен двумя другими элементами. Во-первых, в нем есть сцены, изображающие древние наскальные рисунки хопи в начале и конце фильма, а во-вторых, есть сцена запуска шаттла НАСА в начале и сцена катастрофического взрыва шаттла в конце, где можно увидеть, как один из парашютов пилота раскрывается и превращается в огромный огненный шар.

Фильм основан на антагонистических отношениях между западным миром, представленным наскальными рисунками хопи, и современностью Запада, представленной одним из его главных технологических достижений — исследованием космоса.

Между этими кадрами «Койяанискаци» можно разделить на три части, которые представляют три типа окружающей среды. В первой части плавные панорамы и плавные движения камеры изображают сцены первозданной природы, нетронутых пустынь, катящихся облаков, бурных водопадов и бушующих океанов, то есть тех мест, куда не ступала нога человека. За этим следуют возрастающие признаки человеческих усилий — пролет над искусственными водоемами, такими как плотины и бассейны. Человеческое влияние становится все более заметным на эстакадах открытых горных работ, в дымовых трубах заводов, на опорах электроснабжения и на крупных сельскохозяйственных плантациях. Затем фильм продвигается к некоторым из бастонов современности в Америке с ее самыми известными городами — Нью-Йорку, Лос-Анджелесу и Лас-Вегасу, где суэта городской жизни представлена множеством разных кадров и ракурсов в сценах с быстро движущимся транспортным потоком, людьми, идущими и работающими на высокой скорости, взаимодействующими и сливающимися с машинами. В кадрах фильма бесконечным образом мелькают фабрики, точки быстрого питания, торговые центры, супермаркеты, офисные кабинеты, эскалаторы, почтовые машины, сверкающие небоскребы, одетые в светоотражающее стекло, рекламные щиты — все то, что сделано во имя прогресса, технического счастья и современности. В природных сценах есть грандиозность ландшафтов, тайна природы и медленное, бесконечное ощущение времени, не тронутого желаниями и конфликтами человечества. В производственной среде мы видим, как технологии используются для эксплуатации природных ресурсов, поддерживающих города. В городской среде — избыток, ускорение и дезориентация представлены как основные качества жизни за счет использования покадровой фотографии и лихорадочного монтажа бесконечно идущих в обратном порядке разрозненных последовательностей, и все это происходит без объяснения повествования.

Общая тема, которая возникает в «Койяанискаци», — сопоставление мира природы и синтетического мира современного технологического общества. По утверждению Макдональда [14, с. 2], «Койяанискаци» пытается создать провокационный контраст между миром природы и современным технологическим обществом, существующим в современном американском городе.

Реджио широко использует таймлапс, чтобы передать опыт ускорения и обратной съемки. Он обратил внимание на технику таймлапса в коммерческих работах, а также фильме Хилари Харрис «Организм» (1975), в котором

использовалась покадровая съемка городской среды. Реджио чувствовал, что покадровая съемка была тем языком, который отсутствовал в фильме, который можно было бы использовать для создания ощущения ускорения. Как объясняет режиссер, «...в случае с Койяанискаци мы смотрели на очень ускоренный мир, мир плотности, критической массы, и я чувствовал, что техника покадровой съемки будет чрезвычайно важна для выражения переживания субъекта» [7, с. 159]. Хотя фильм «Койяанискаци» не был первопроходцем в использовании таймлапсинга, поскольку такая съемка существует с момента изобретения камеры, фильм действительно внедрил новый опыт при использовании таймлапса в качестве основного языка кинематографа. С того времени эта техника проникла в средства массовой информации, поэтому можно сказать, что «Койяанискаци» действительно оказал заметное влияние на производство рекламных, видео- и кинороликов.

Использование таймлапса может рассматриваться как новое средство выразительности, наполнившее обычное и обыденное новым и незнакомым. Во-вторых, техника таймлапса в сочетании с дезориентирующим монтажом изображения и звука передает постмодернистский субъектный опыт, который часто кодируется как дезориентирующий, беспокоящий и децентрализованный. В-третьих, в мире симуляции, с его избытком знаков и звуков и их ускорением, подтверждаются идеи Бодрийяра о гиперреальности, которая уничтожает реальное. В-четвертых, согласно Макдональду, замедленная съемка сводит индивидуальные действия к шаблонам. То есть он имеет в виду, что как только отдельные движения людей ускоряются, они теряют свою уникальность и становятся однородными. И в этом ускоренном состоянии люди кажутся менее человеческими и больше похожи на бешеных роботов или машины. Таким образом, «Койяанискаци» подчеркивает интеграцию постмодернистского субъекта в технологическую среду, что приводит к его/ее дегуманизации, поскольку он/она теряет некоторые из своих человеческих качеств и приобретает машинные качества, становясь киборгом.

Одна из двусмысленностей в «Койяанискаци», которая может привести к интерпретации фильма как прославление современности, заключается в том, что, хотя это антитехнологический фильм, он изображает городскую среду впечатляюще красивой. Во-первых, это блестящая кинематография, показывающая мерцание городских огней ночью и сияние величественных небоскребов. Кроме того, есть провокационная, яркая и насыщенная музыка, которая сопровождает кинематографию, создавая общее впечатление. Реджио объясняет, что этим он хочет раскрыть красоту «чудовища» [9, с. 44]. «Койяанискаци» объясняет зрителю, что показ технологий в современном городе может казаться красивым для человека западного мира, но под блестящей поверхностью таится что-то угрожающее и потенциально катастрофическое.

Это очень эффектно проявляется в сцене, где авиалайнер медленно поворачивает к камере сквозь мерцающие волны в увеличенном кадре, который длится примерно одну минуту. При приближении кадра самолет внезапно становится зловещим и похожим на монстра (окна его кабины превращаются в глаза), поскольку он угрожает выйти за пределы экрана в аудиторию. Подобно Дебору, Джеймсону и Бодрийяру, Реджио утверждает, что современный промышленно развитый город кажется красивым тем, кто в нем живет, потому что «все, что можно увидеть, — это один слой товаров, наваленный на другой» [1, с. 109]. «Койяанискаци» показывает большое количество магазинов современного города, где людей ежедневно окружают тысячи покупаемых товаров и поток рекламы из средств массовой информации.

Хотя фильм «Койяанискаци» получил положительные отклики, имелась и доля отрицательных. По словам Макдональда, «Реджио часто критиковали за его лукавство в участии в том же самом, что он якобы ненавидит: то есть, “Койяанискаци” — это антитехнологический фильм, но он снят с использованием наиболее технически совершенных кинематографических средств. Реджио на это отвечал, что он принимает противоречие использования технологий для критики технического прогресса, используя те самые инструменты, которые он критиковал, зная, что люди учатся на основе того, что они уже знают» [2, с. 3]. Аналогичным образом Деррида применяет ту же парадоксальную стратегию и использует инструменты философии для деконструкции философии, а «Койяанискаци» деконструирует метанарратив современного технологического общества с помощью инструментов этого общества.

Можно было бы предположить, что «Поваккаци» будет продолжать линию, начатую в предыдущем фильме с большим количеством зрелищности, городских сцен и движения. Но вместо этого «Поваккаци» раскрывает и расширяет видение режиссера. Если фильм «Койяанискаци» был о Северном полушарии, цивилизованном мире, то «Поваккаци» рассказывает о Южном полушарии, показывая принципиально другой мир и процесс трансформации этого мира.

В общих чертах «Поваккаци» можно разделить на две части. Первая изображает культуры, которые живут и работают в естественных условиях или окружающей среде, которая претерпела небольшую модернизацию, где небольшие деревенские общины молотят зерно, ловят рыбу, собирают урожай, несут грузы на голове, собирают дрова, вместе что-то празднуют. Во второй части показывается другая ситуация, где люди живут и работают в более модернизированной среде, которая была преобразована, чтобы быть больше похожей на ту, что встречается в Северном полушарии. Здесь фильм напоминает «Койяанискаци» в том, что дезориентирующие наклоны камеры изображают движение и людей, движущихся взад и вперед. Видно, как пассажиры сидят в легковых автомобилях и борются друг с другом, чтобы попасть

в переполненные автобусы. Медленные панорамы показывают множество квартир, расположенных в многоквартирных домах, а зрители на спортивном мероприятии показаны в ярком пластиковом реквизите и дешевых головных уборах с рекламными эмблемами. В кадре, снятом при помощи вертикального перемещения камеры вдоль этажей офисного здания, открываются мрачные офисные помещения с жуткой подсветкой. В промежутке между двумя частями фильма восходящая вертикальная панорама показывает телебашню, за которой следует монтаж западных телевизионных рекламных роликов, восхваляющих товары от косметики до жевательной резинки и зубной пасты, а также местные новостные программы, изображающие сцены войны и политики.

Из вышесказанного видно четкое противопоставление красоты жизни в районах с естественной гармоничной средой обитания и безумия жизни в модернизированных городах. Таким образом, «Поваккаци» показывает мир, трансформирующийся от естественного к синтетическому. Чтобы увидеть, как происходит это преобразование, полезно взглянуть на определение названия фильма. Слово «повака» в переводе с языка хопи означает того, кто пожирает жизнь другого человека, живет за чужой счет. Способ действия «повака» — искушение и соблазнение. Составное слово «rowaqqatsi» означает образ жизни, который самореализуется за счет жизни других людей. Таким образом, из названия фильма следует, что люди соблазняются очарованием современности, а телебашня и рекламный монтаж показывают, что средства массовой информации должны сыграть в этом процессе большую роль.

«Поваккаци» является критикой модернизации жизни в Южном полушарии, то есть в странах третьего мира, куда проникают идеи цивилизованных стран первого мира о прогрессе, модернизации и глобализации. Этим вопросам сопутствует проблематика постмодернистской идентичности. Например, «Поваккаци» борется с постколониальной политикой идентичности, деконструируя дегуманизирующие западные метанарративы, поддерживаемые бинарной оппозицией «цивилизованный/примитивный». Вместо того, чтобы представлять «примитивные» деревенские общины как менее человеческие, лишённые достоинства, бедные и нуждающиеся в помощи, режиссер показал их как веселые и здоровые формы общества, являющиеся во многих отношениях гораздо лучшими, чем «цивилизованные» или современные. Об этом свидетельствуют сцены, в которых отцы и матери работают в непосредственной близости от своих сыновей и дочерей, в отличие от ситуации в модернизированных обществах, где родители изолированы от своих детей и семей на работе. Кроме того, руки и ноги мужчин и женщин этих «примитивных» сообществ изображены покрытыми пылью и грязью — это показывает, что они стремятся к природе ради выживания, поддерживая тесную связь с природой, в отличие от модернизированных обществ, где многие люди стремятся работать в чистой

и продезинфицированной офисной среде, отделенной от природы. Спорный для Реджио вопрос, который затрагивается в «Поваккаци», — фундаментальное понятие о том, как западное общество путает простую жизнь и бедность. Таким образом утверждается, что Запад рассматривает простые культуры без модернизированных стандартов жизни как обездоленные и остро нуждающиеся. Хотя во многих областях, где они проживают, существует бедность, Реджио отмечает, что путать простой образ жизни культуры с бедностью вредно и разрушительно [4, с. 179]. Так «Поваккаци» пытается деконструировать и дестабилизировать предвзятые идеи или границы, вращающиеся вокруг идентичности субъектов третьего мира.

Во второй части «Поваккаци» изображает недавно модернизированные и индустриализированные города в процессе преобразования, где люди утрачивают связь со своим простым образом жизни и соблазняются рекламой из средств массовой информации, которая формирует у них ложные потребности, их порабошающие. В фильме БиБиСи (BBC Knowledge, 2009) Рэй Мирс иллюстрирует подобный процесс: небольшое племя в Амазонии, раньше орошавшее свои посевы традиционными методами, теперь орошает их с помощью пластиковых ведер, которые они приобрели в современном мире. Это упростило задачу орошения, но теперь приходится тратить больше времени на выращивание большего количества культур, чтобы заработать больше денег на покупку большего количества ведер. Таким образом, они пристрастились к чему-то, что, по сути, является ложной потребностью, потому что их племя справлялось без пластиковых ведер на протяжении всего своего существования как культура сотни лет, возможно, даже тысячелетия, а в настоящее время стало зависимым от цивилизации. Таким образом, хотя эти люди и были освобождены от основной проблемы выживания, теперь они вошли в состояние «увеличенного выживания», которое порабошает их ложными потребностями. В обществах, которые пережили более высокий уровень модернизации, как, например, показано во второй половине фильма «Поваккаци», этот процесс заходит гораздо дальше, но действует тот же принцип, когда ложные потребности вошли в жизнь людей благодаря средствам массовой информации.

Первая часть фильма изображает общность разных народов Южного полушария, обнаруживая их единство. Есть сцены, где люди из мест, расположенных на четырех континентах Южного полушария, делают удивительно похожие вещи, например, трудятся, празднуют и поклоняются своим богам. Это контрастирует с тем, как единство достигается за счет технологического процесса в промышленных городах. Реджио указывает, что в модернизированных обществах человек больше не является мерой жизни; люди раздавлены синтетической средой, которая больше не является человеческой [10, с. 104]. Но на Юге, который включает, может быть, две трети населения земного шара,

человек по-прежнему является мерой жизни. Таким образом, «Поваккаци» отражает постмодернистскую веру в то, что идентичности в механизированной и модернизированной среде сужаются и трансформируются нечеловеческими факторами, соответствующими западным метанарративам прогресса. Более того, Реджио утверждает, что эти немодернизированные культуры являются наиболее хрупкими, потому что они наиболее человечны, и они наиболее человечны, потому что там еще есть люди, у которых есть собственная культура, через которую они передают красоту жизни [13, с. 220].

В отличие от покадровой съемки «Койяанискаци», в «Поваккаци» режиссер использует замедленную съемку в качестве основного кинематографического средства, особенно в первой части фильма для того, чтобы подчеркнуть разницу между модернизированным и немодернизированным мирами. Это связано с тем, что в случае с «Поваккаци» зритель смотрит на немодернизированный естественный мир, который по своей сути медленный, живущий ритмами природы, он разнообразен и является полной противоположностью высокой кинетической энергии индустриального мира. Разница сразу бросается в глаза с точки зрения кинематографического опыта. Зритель больше не ошеломлен потоком дезориентирующих кадров — теперь он впитывает изображения, видя все детали и нюансы, которые в противном случае были бы упущены. Что можно увидеть в результате замедленной съемки, так это романтическое изящество и достоинство в простых повседневных действиях людей, в их жизни и труде. В крупных планах лиц, даже если они не особенно «красивы» (по западным стандартам) или даже если в некоторых случаях они стары и морщинисты, в них есть достоинство. Реджио объясняет, что использование замедленной съемки означает «не романтизировать объект, а придать ему монументальность, чтобы мы могли взглянуть на него с другой точки зрения» [5, с. 33]. Таким образом, замедленная съемка используется в качестве средства выразительности, которое помогает деконструировать бинарные оппозиции «я/другой» и «примитивный/цивилизованный», разрушая предвзятые отношения к бедности и простой жизни и деконструируя современные метанарративы прогресса.

В то время как «Койяанискаци» показывает жизнь стран Северного полушария, а «Поваккаци» — Южного, «Накойкаци» охватывает процессы по всему земному шару. Режиссер указывает на то, что «Накойкаци» является выражением «момента глобализации, в котором мы все находимся» [12, с. 40]. Накойкаци также более абстрактен, чем первые два фильма, менее очевиден и требует от зрителя большего вовлечения. Кроме того, в первых двух фильмах большая часть сюжетов реальна и была снята съемочной группой, а в случае с «Накойкаци» большую часть кадров составляют архивные кадры, поэтому место действия «Накойкаци» является виртуальным.

«Накойкаци» в переводе с языка хопи означает «жизнь как война», «война как образ жизни» или «цивилизованное насилие». Согласно Реджио, «Накойкаци» — это война, выходящая за рамки поля битвы и существующая в обычной повседневной жизни [8, с. 65]. Режиссер указывает на то, что трудно понять, кто участвует в этой войне, потому что данный вид войны — санкционированный террор или цивилизованное насилие.

«Накойкаци» разделен на десять глав, в которых рассматриваются истоки современности, ее создание, настоящее состояние и результат, а затем рассматривается будущее и задается вопрос, куда направляется человечество и что с ним будет.

Фильм начинается с зарождения концепции современности, открываясь картиной Брейгеля «Вавилонская башня» (1563), которая изображает библейскую историю о стремлении человека проявить свою собственную волю в виде постройки башни высотой до небес. Затем фильм переходит к сценам разрушенного и заброшенного здания Центрального вокзала в Мичигане (1913), чей неоклассический архитектурный стиль напоминает стиль Вавилонской башни на картине Брейгеля [11, с. 293]. В этой последовательности история сокращается до нескольких минут, поскольку зритель созерцает историю от начала записанной истории, конца Средних веков и начала современности, пика модернизма и его спад в последующее время. Современность уподобляется Вавилонской башне, строительство которой заканчивается катастрофой, поскольку в библейской истории Бог перемешивает языки людей и рассеивает их по всему миру. С самого начала ясно, что «Накойкаци» является критикой современности.

После этого вступления и последовательности заголовков «Накойкаци» зритель отправляется в виртуальное путешествие. Атмосфера наэлектризована, а музыка взволнованно звучит, пока зритель переносится в современность. Тысячи чисел проплывают в формулах и двоичном коде. Далее появляются изображения солдат и армий, возникает образ бесконечного, неизбежного цикла войны. Согласно высказыванию Реджио, война ведется с «силой жизни». Под этим он подразумевает то, как общество путает человеческую свободу со стремлением к технологическому «счастью». «Накойкаци», по сути, повествует о смерти природы, не только в экологическом смысле, но и как места, где проживается жизнь, о ее замене синтетическим миром.

Электронные изображения сменяют друг друга, их ряд кажется бесконечным. «Накойкаци» раскрывает множество современных тем в вопросах дегуманизации, кибернетики и клонирования, где человеческие тела объективируются как области для научных экспериментов. Сцены азартных игр, патриотизма, денег, наркотиков, политики, знаменитостей и спорта показаны в главе под названием «Новые религии». Война, развязанная средствами

массовой информации, создающая виртуальную, смоделированную среду, которая уничтожает реальное, изображена в электронных образах. Сцена орбитального спутника, излучающего свой сигнал вниз в сторону Земли, вызывает ощущение, что спутник на самом деле стреляет из оружия массового уничтожения по планете, объявив ей войну. Проблемы глобализации представлены в сценах торговых площадок фондовых рынков и логотипах глобальных корпораций, таких как McDonalds и Coca-Cola. Влияние современности на человечество представлено в сценах из видеозаписей краш-тестов самолетов, где манекены раскачиваются взад и вперед в замедленной съемке, а также в сценах, где сотни кружащихся компьютерных символов накладываются на изображения детей, играющих в парке. Насилие возрастает по мере того, как появляются кадры новостей о беспорядках и войне, а также видеоматериалы о ядерных взрывах и разрушительных последствиях их ударной волны. После этого безумного и жестокого путешествия темп внезапно замедляется, поскольку в предпоследней главе в замедленной съемке и крупным планом показаны лица разных людей со всего мира, иногда плачущих, иногда агрессивных или разочарованных, а иногда просто вопросительно смотрящих в камеру, как будто спрашивающих: «Почему?» Затем следует сцена, в которой солдаты выкрикивают инструкции по учению, которая проигрывается в обратном порядке, как будто в попытке вернуть назад всё насилие и разрушения, которые произошли в фильме до этого момента. Последняя глава обращается в будущее с вопросом, показывая сцены впечатляющих запусков космических челноков и исследования космоса. Другая сцена показывает, как комета или метеорит входит в атмосферу Земли, угрожая человечеству вымиранием. Эта глава перемежается сценами, в которых парашютисты выпрыгивают из самолетов и завораживают публику воздушной акробатикой, когда падают на землю под аккомпанемент солирующей виолончели. Возможно, это воплощает идею о том, что технология подняла человечество очень высоко, и, поскольку она показывает свои недостатки и начинает разрушаться, человечество падает обратно на Землю. Единственная разница, возможно, заключается в том, что парашютисты привязаны к парашютам, а человечество надеется — когда начнет падать — построить свои парашюты.

В «Накойкаци» все изображения монтируются, создавая общую эстетику, которая чужда, неестественна и отделена от реальности. Это становится особенностью языка фильма, точно так же, как ускоренная съемка является основным выразительным средством для «Койяанискаци», а замедленная съемка — основным выразительным средством «Поваккаци». Мир, с которым на этот раз сталкивается зритель, — это дегуманизированный, синтетический мир войны. Вместо приятного переживания красоты и зрелищности «Койяанискаци» и красоты и достоинства «Поваккаци» кинематографический опыт

«Накойкаци» неприятен, неудобен и труден для восприятия, и единственным убежищем для зрителя, возможно, является красиво написанная и исполненная музыка.

Постмодернистские аспекты фильмов «Каци» включают децентрализованный ненарративный стиль, который помогает деконструировать современные метанарративы, критику современности, влияние технологий и средств массовой информации на потерю реальности, что приводит к общему шизофреническому состоянию и дегуманизации, вызванной высоким уровнем интеграции с технологиями и разрушительными аспектами глобализации и модернизации немодернизированных обществ.

Влияние технологической среды на современное общество можно оценить, изучив труды Маклюэна [6, с. 111], который приходит к выводу, что технологии расширили возможности людей до такой степени, что их можно рассматривать как киборгов. Глобализация привела к дезориентации постмодернистского субъекта, который не может постичь рассредоточенные глобальные сети. Реалии людей искажаются зрелищем, создаваемым средствами массовой информации, из-за чего у них появляются псевдопотребности.

Использование языка хопи является средством для того, чтобы деконструировать и подорвать западное мировоззрение. Децентрализованный ненарративный стиль, который использует Реджио, — средство, которое выводит на передний план изображение и звук, а не слова, сценарий, актерскую игру и сюжет традиционных фильмов. Кроме того, ненарративный стиль Реджио открыт для постмодернистской многовалентности, поскольку он поощряет различные интерпретации, демонстрируя постмодернистскую децентрализацию и плюралистические эффекты ненарративного стиля. Центральная тема трилогии — переход общества от естественной среды как вместительности жизни к технологической или синтетической среде — представляет проблемы постмодерна, связанные с современными условиями жизни в постмодернистской среде.

«Койяанискаци», первая часть трилогии, является критикой современного цивилизованного мира Северного полушария. Можно сделать вывод, что современность создала механическую среду, которая во многих отношениях непригодна для людей. В результате возникли антагонистические отношения между западным технологическим мировоззрением и «более человечным» незападным мировоззрением, что подтверждается в фильме тем, как оно оформлено. «Койяанискаци» отражает зрелищность и общее шизофреническое состояние современного общества, которое является центральным для постмодернизма. Также подчеркивается параллель стратегии Деррида по деконструкции западной философии с помощью инструментов западной философии и стратегии Реджио по деконструкции модернизированного общества с помощью технологий как инструментов модернизированного общества.

В фильме «Поваккаци» показываются культуры Южного полушария в процессе трансформации из более традиционных или «естественных» форм в более индустриальные, модернизированные государства. Мы видим, что культуры Перу, Бразилии, Кении, Египта, Непала и Индии, соблазненные средствами массовой информации, перенимают метанарративы современности. «Поваккаци» критикует то, как глобализация и модернизация навязываются странам третьего мира. «Накойкаци» рассматривает современность как потенциально катастрофическую. Современное общество рассматривается как участвующее в войне, ведущейся в обычной повседневной жизни против природы, ради замены ее новым синтетическим объектом.

Общими постмодернистскими темами трилогии являются формирование идентичности, зрелище, симуляция, гиперреальность, глобализация и потенциально катастрофическая неспособность современных технологий поддерживать человечество, деконструкция западных метанарративов посредством использования различных средств выразительности, таких как странные названия, необычный стиль и содержание фильмов, замедленная и ускоренная съемка. Выявляются постмодернистские социальные проблемы, связанные с современной технологической средой (включая симуляцию, гиперреальность, децентрализацию и дезориентацию постмодернистского субъектного опыта, антагонистические отношения между западными и незападными мировоззрениями и решение проблем, связанных с глобализацией и ее последствиями).

Однако есть некоторые аспекты, указывающие и на модернистские подходы. Анализ фильмов показывает прочную структуру всей трилогии. Наличие централизованной и объединяющей темы, а именно перехода общества от естественной к синтетической среде, демонстрирует модернистскую направленность. И можно сказать, что надежда, миссия и цель Реджио не соответствуют нигилистическим постмодернистским взглядам. Однако в целом трилогию «Каци» можно рассматривать как постмодернистский фильм.

Трилогия «Каци», особенно фильм «Койяанискаци», оказала значительное влияние на кинопроизводство. Режиссер экспериментирует с различными формами съемки и монтажа, используя их как выразительное средство для каждого фильма. Объединяет эти работы и музыкальная составляющая, так как Филип Гласс сочинял музыку параллельно съемкам фильма и учитывал пожелания режиссера. В трилогии «Каци» отсутствуют актерская игра и слово, поэтому музыка выражает идеи режиссера — трилогия является критикой современности и образа жизни западной цивилизации. Также фильмам присущи духовные аспекты: Реджио и Гласс — оба монахи. Реджио — католический, а Гласс — тибетский, поэтому фильмы в значительной степени духовно мотивированы. Изучая духовные аспекты, такие как ссылки

на апокалиптические откровения и пророчества хопи, и связывая их с пост-модернизмом и фильмами, можно получить более полное понимание замысла создателей фильмов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байер К. Репетитивная музыка: История и эстетика «минимальной музыки» // Советская музыка. М. 1991. № 1. С. 106–111.
2. Барыкина Л. Оперу Филипа Гласса впервые поставили в России // Российская газета. 2014. 21 сент. (№ 6435). С. 2–3.
3. Гласс Филип. Слова без музыки: воспоминания. Изд. 2-е / Пер. с англ. С. Силаковой. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2021. 472 с.
4. Конфедерат О. В. Концептуальный видео-арт: Опыт чистого восприятия // Вестник Челябинского государственного университета. 2008. №. 12. С. 177–181.
5. Кром А. Е. Репетивная техника в киномузыке: от Эрика Сати к Филипу Глассу // Музыка в пространстве медиакультуры. Краснодар: Краснодар. гос. ин-т культуры, 2018. С. 32–36.
6. Кром А. Е. «Слова без музыки»: американская история Филипа Гласса // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. №. 5. С. 110–125.
7. Кром А. Е. Пространство и время воспоминаний Филипа Гласса // Музыка в пространстве медиакультуры. Краснодар: Краснодар. гос. ин-т культуры, 2018. С. 155–160.
8. Кром А. Е. Франция Филипа Гласса // Opera musicologica. 2015. №. 1 (23). С. 62–74.
9. Кром А. Е. Филип Гласс и Роберт Уилсон: из истории творческого содружества // Проблемы музыкальной науки. 2010. №. 2. С. 43–46.
10. Лейпсон Л. Феномен повторения в эстетической концепции Ф. Гласса: «Эйнштейн на пляже» // Музыкальная академия. 2015. №. 2. С. 101–105.
11. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Рипол Классик, 1970. 495 с.
12. Лаврова С. В. Новая музыка и экспериментальное кино: творчество Бернхарда Ланга в контексте New Media Art // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: сб. трудов междунаро. науч. конф. 11–15 апр. 2019 г. Т. 1. Ростов-на-Дону: Изд-во РГУ им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 32–44.
13. Лаврова С. В. Акустическая фотография и «loop»-эстетика. Наследие принципов экспериментального кино в новой музыке // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 3 (44). С. 218–227.
14. Неретина М. С., Чернышов А. В. Филип Гласс: музыка экрана // Медиамузыка. 2012. №. 1. С. 2–22.

REFERENCES

1. *Bayer K.* Rehearsal music: The History and aesthetics of “minimal music” // *Soviet Music*. M. 1991. No. 1. p. 106111.
2. *Barykina L.* Philip Glass opera was first staged in Russia // *Rossiyskaya Gazeta*. 2014. September 21. (No. 6435). p. 2–3.
3. *Glass Philip.* Words without music: memoirs. Ed. 2nd / Trans. with Engl. S. Silakova. St. Petersburg: Ivan Limbach Publishing House, 2021. 472 p.
4. *Confederate O. V.* Conceptual video art: The experience of pure perception // *Bulletin of Chelyabinsk State University*. 2008. No. 12. p. 177–181.
5. *Krom A. E.* Rehearsal technique in film music: from Eric Satie to Philip Glass // *Music in the space of media culture*. 2018. p. 32–36.
6. *Krom A. E.* “Words without music”: The American history of Philip Glass // *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*. 2020. No. 5. p. 110–125.
7. *Krom A. E.* Space and time of Philip Glass’ memories // *Music in the space of media culture*. 2020. p. 155–160.
8. *Krom A. E.* France by Philip Glass // *Musicology of opera*. 2015. No. 1 (23). p. 62–74.
9. *Krom A. E.* Philip Glass and Robert Wilson: from the history of the creative community // *Problems of music science*. 2010. No. 2. p. 43–46.
10. *Leipson L.* The phenomenon of repetition in the aesthetic concept of F. Glass: “Einstein on the beach” // *Music Academy*. 2015. No. 2. p. 101–105.
11. *Lissa Z.* Aesthetics of film music. Moscow: Ripoll Classic, 1970. 495 p.
12. *Lavrova S. V.* New music and experimental cinema: the work of Bernhard Lang in the context of new media art // *Problems of synthesis in modern musical culture: Proceedings of the International. scientific conference 11-15 Apr. 2019, vol. 1*. Rostov-on-Don: Publishing House of the Russian State University named after S. V. Rachmaninov, 2019. p. 32–44.
13. *Lavrova S. V.* Acoustic photography and “loop”-aesthetics. The legacy of the principles of experimental cinema in new music // *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*. 2016. No. 3 (44). p. 218–227.
14. *Neretina M. S., Chernyshov A V.* Philip Glass: music of the screen // *Media music*. 2012. No. 1. p. 2–22.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Козырев А. О. — аспирант, преподаватель кафедры; akozyrev.1992@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kozyrev A. O. — Postgraduate Student, Lecturer; akozyrev.1992@yandex.ru