



УДК 78.071.01; 791.63

ТРИЛОГИЯ «КАЦИ»: ОПЫТ СОВМЕСТНОЙ РАБОТЫ ГОДФРИ РЕДЖИО И ФИЛИППА ГЛАССА

А.О. КОЗЫРЕВ, С.В. ЛАВРОВА

Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой,
191023, Санкт-Петербург, Россия
Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россия

АННОТАЦИЯ. В условиях глобализации информационных процессов особенно актуальным для современного человека является существование медиапространства. Ключевую нишу в нём занимает кинематограф, ставший одной из важнейших культурных форм XX – начала XXI века, где сформировался уникальный язык коммуникации. В фокусе внимания данной статьи – опыт со-творчества известного американского кинорежиссёра-документалиста Годфри Реджио и композитора-минималиста Филиппа Гласса. На примере знаменитой трилогии «Каци», ставшей для её авторов счастливым дебютом в кинематографе, рассматривается творческий процесс взаимодействия двух больших художников. В исследовании представлен обзор фильмов «Каци», раскрываются их стиливые черты, помогающие осмыслению идейно-смысловой концепции кинотрилогии, анализируются философские аспекты совместной работы режиссёра и композитора, создавших уникальный видеоарт, во многом опередивший своё время.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Г. Реджио, Ф. Гласс, видеоарт, документальный фильм, изображение и музыка, трилогия «Каци», саундтрек, таймлапс.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

FILM TRILOGY “KATSI”: EXPERIENCE OF JOINT WORK OF GODFREY REGGIO AND PHILIP GLASS

A.O. KOZYREV, S.V. LAVROVA

Vaganova Ballet Academy, 191023, Saint Petersburg, Russian Federation
Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,
660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

ABSTRACT. In the context of the globalization of information processes, the existence of a media space is especially relevant for modern people. A key niche in it is the cinema, which has become one of the most important cultural forms of the 20th – early 21st centuries, where a unique language of communication has been formed. The focus of this article is the experience of the joint work of the famous American documentary filmmaker Godfrey Reggio and minimalist composer Philip Glass. On the example of the famous “Katsi” trilogy, which became the debut in cinema for its authors, the process of interaction and features of the creative tandem of two large artists is considered. The work presents an overview of the “Katsi” films, reveals their style features that help make sense of the ideological and semantic concept of the trilogy, analyzes the philosophical aspects of the joint work of the director and composer, who created a unique video art that is largely ahead of its time.

KEYWORDS: G. Reggio, F. Glass, minimalism, video art, experimental and documentary film, image and music, “Katsi” trilogy, soundtrack, timelapse.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.

*«Подлинное творчество – это непременно
реализация собственной веры,
внутренней религиозности»
Г. Реджио [2]*

Творчество американца Годфри Реджио (рисунок 1), преломляя в себе актуальные художественные тенденции второй половины XX столетия, стало во многом знаковым явлением в мировом кинематографе. Реджио – один из тех выдающихся мастеров кино, кто целенаправленно создавал свой особый, уникальный для современников, художественный мир, концентрируясь на поиске новых выразительных возможностей киноязыка, способного раскрыть авторские оригинальные идеи. Вместе с тем его наследие, несмотря на широкое признание аудитории, кинематографистов, ещё не получило развернутого осмысления в научной литературе. Это обстоятельство определяет актуальность темы работы, направленной на изучение специфики творческой лаборатории американского режиссёра.

Как известно, Годфри Реджио пришёл в киноиндустрию в начале 1980-х гг. Его уникальный жизненный и духовный опыт, накопленный к тому времени¹, нашёл отражение в концептуальном документальном кино, где режиссёр показывает «язвы» эпохи научно-технического прогресса, предвещает гибель «человеческого в человеке», приносящего своё духовное начало, окружающую природу в жертву технологиям².

Своеобразной точкой отсчёта для экзистенциального «месседжа» современному цивилизованному человеку в кинематографе стала трилогия



Рисунок 1. Годфри Реджио за работой.
<http://soloneba.com/just-call-me-god/>



Рисунок 2. Филипп Гласс.
https://avatars.mds.yandex.net/get-zen_doc/3776461/pub_5f99c3982676b17513598ffb_5f99c56c0e34a96ab30618c1/scale_2400

1 В юности Реджио, в поисках своей мировоззренческой позиции, вступил на путь веры и около 14 лет – 10 из них сохраняя «обет молчания» (!) – провёл в стенах монастыря католического ордена в Мексике [2].

2 Философские взгляды режиссёра, яркого противника технократии, до кинематографа нашли отражение в активной общественной деятельности – еще в начале 1970-х гг. он был одним из инициаторов создания общественной кампании, направленной против агрессивного вторжения технологий «в личную жизнь и контроля над поведением человека» (см. об этом [2]).

«Каци»³ (1983, 1988, 2002), принёсшая Годфри Реджио признание публики и мировую известность. Немаловажную роль в этом успехе сыграла оригинальная музыка к фильмам, созданная известным американским композитором-минималистом Филиппом Гласом (рисунок 2). Рассмотреть процесс создания кинотрилогии «Каци» для осмысления идейно-смысловой концепции, определившей особенности и творческого тандема режиссёра и композитора, представляется интересной исследовательской задачей.

Представим общий драматургический план кинотрилогии, отразившей философское мироощущение Годфри Реджио. Её «концепция реальности» глазами человека XX века выглядит следующим образом. Первая часть – “Kooyaaniqsatsi” («Койяни-скаци») – это апокалиптическое видение столкновения двух разных, «полярных» миров – городской жизни и окружающей среды. Другие две ленты, “Powaqqatsi” («Поваккаци») и “Naqoyqatsi” («Накойкаци»), демонстрируют тщательное, во многом провокационное исследование режиссёром того, как технологии проникли в повседневную жизнь современного человека⁴.

Особо подчеркнём, что кинотрилогия Реджио, дискретная на первый взгляд, полностью лишена также дикторского текста и какой-либо актёрской игры – устоявшихся коммуникационных скреп в документалистике. Только музыкальное оформление вместе с видеорядом рождает необходимую эмоционально-психологическую атмосферу, раскрывая «эхо души» режиссёра, отчаянно восстающего против техногенной цивилизации.

Вместе с тем в трилогии есть объединяющие темы и образно-смысловые «нити», которые проч-

3 «Каци» (в переводе с языка индейцев хопи – «жизнь») – это неформальное название кинотрилогии, данное самим режиссёром и закрепившееся в публицистической и исследовательской литературе.

4 Первый фильм кинотрилогии показывает Северное полушарие, мир с высокой кинетической энергией и ускорением, «Поваккаци» рассказывает о Южном полушарии, открывая принципиально другой мир – огромный конгломерат людей, проживающих в Перу, Бразилии, Кении, Египте, Непале и Индии. В фильме показан контраст существующих традиционных способов жизни и народного уклада, и того, как они разрушаются вследствие внедрения технологических процессов.

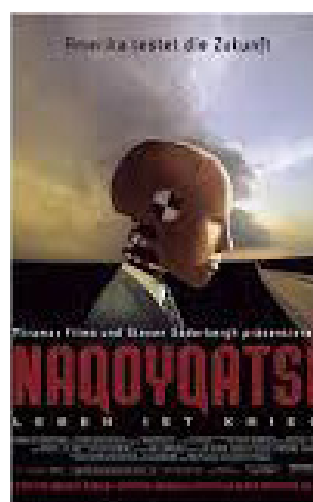
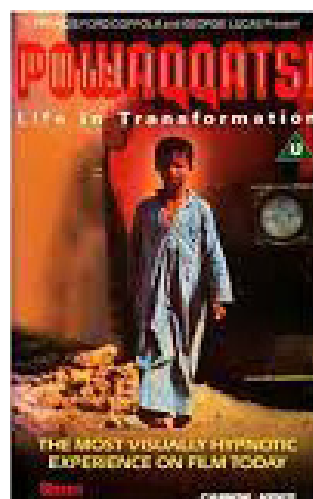


Рисунок 2. Трилогия «Каци» Годфри Реджио.
<http://360.repnoe.net/festival/news/trilogiya-qatsi/>



но связывают фильмы воедино. Прежде всего обращают на себя внимание названия работ, которые наряду с необычностью демонстрируют сквозной принцип. Годфри Реджио считал, что английский язык находится в состоянии упадка, поскольку он потерял способность адекватно описывать современный мир. По мнению режиссёра, в английский язык встроен целый набор культурных предубеждений и штампов, поэтому он не захотел ассоциировать их с названиями своих фильмов, и выбрал незнакомый большинству людей язык, а именно уникальный язык хопи – самый старый язык коренных жителей Северной Америки, чтобы попытаться раскрыть отличную от западной культуры метафизическую точку зрения⁵. Сталкиваясь со своей аудиторией со «странным» языком, Реджио таким образом подготавливает её и к необычным впечатлениям. В переводе с языка *хопи*, «каци» означает «жизнь», а в соединении с другим словом – «образ жизни». В каждом из названий фильмов «каци» сочетается с другим словом на языке хопи, образуя разное значение. Так, *Koyaanisqatsi* можно интерпретировать как «безумная жизнь» или «жизнь, выведенная из равновесия», *Powaqqatsi* в переводе звучит как «жизнь в изменении» или более развернуто – «образ жизни, который питается другими для своего продвижения», а *Naqoyqatsi* означает «жизнь как война» [6].

Ещё одной специфичной чертой, общей для всех трёх фильмов, является их децентрализованный *ненарративный стиль*, который принёс Годфри Реджио популярность. Вспомним, что распространённой практикой в массовом кинопроизводстве того времени было использование кинематографии и музыки в качестве «фона» для сценария, актёров, развития сюжетной линии. У Реджио, напротив, изображение и звук представлены как альтернативные первичные языки. В его «невербальных» работах повествование полностью отключено. Три различных фильма состоят из бесконечных разрозненных

и разнородных образов, объединяясь в сложную визуально-звуковую партитуру. Особо отметим, что в первых двух фильмах почти все используемые изображения поступают с основного устройства – рендеринга съёмочного процесса: выездная съёмка в различных точках мира.

Таким образом режиссёр демонстрирует дестабилизацию метанарративов обычного кинематографического опыта и пытается избавиться от предубеждений, которые их сопровождают. Зритель словно бы отчуждён этой новой коммуникативной установкой, но он осознаёт, что видит и слышит, полностью самостоятельно воспринимая аудиовизуальный ряд. Подобный многовалентный стиль фильмов «Каци» даёт зрителям возможность найти в них собственный смысл, предлагает создать свою интерпретацию увиденного. Более того, режиссёр вовсе не настаивает на императивности своих идей, заявляя следующее: «Я смотрю на структуру каждого фильма в “трилектическом” смысле. Есть изображение, есть музыка, и есть зритель, каждый из которых имеет свою точку зрения, отбрасывающую определённую тень» [7, с. 58–59].

В то время как кинематографический стиль Реджио очевидно имеет децентрализованное качество, через все три фильма проходит общая тема, создающая важные идейно-смысловые скрепы. Режиссёр показывает переход человека как хозяина жизни от первозданной природы в цивилизацию, технологическую среду как среду обитания. Для того, чтобы создать визуальный эффект ускорения и дезориентации, Реджио широко использует цейтраферную съёмку или *таймлапс*⁶. По воспоминаниям самого режиссёра, он вплотную подошёл к данной технике после знакомства с фильмом Хилари Харрис «Организм» (1975), где использовалась покадровая съёмка городской среды. Как объясняет Реджио, «в случае с “Кояанискаци” мы смотрели на очень ускоренный мир, мир плотности, критической массы, и я чувствовал, что техника покадровой съёмки

5 Обращение к языку хопи не является просто эффектным приёмом. Режиссёр, проживая в Санта-Фе (юг Америки), часто бывал в селении индейцев древнейшего племени хопи, расположенному недалеко от города. Он много общался со старейшинами племени, у которых учился, черпал секреты жизненной мудрости, ставшие для него впоследствии отправной точкой в творчестве.

6 Таймлапс (с англ. Time-lapse «промежуток времени») – это покадровая, замедленная съёмка объекта с одного ракурса с определённым интервалом времени, после чего кадры объединяются в общее видео, позволяющее увидеть в «свёрнутом», ускоренном режиме изменения объекта, происходившие с ним за длительный отрезок времени.



будет чрезвычайно важна для выражения переживания субъекта» [2, с. 122–123]⁷.

Использование таймлапса в кинотрилогии позиционируется как новое средство выразительности, наполняя обычное и обыденное на экране новым и незнакомым. Во-вторых, техника таймлапса в сочетании с дезориентирующим монтажом изображения и звука передаёт постмодернистский субъектный опыт, который часто кодируется как децентрализованный. В-третьих, в этом мире симуляции, с его избытком знаков и звуков и их ускорением, оригинально претворяются идеи философа, гуру постмодерна Ж. Бодрийера о гиперреальности, которая уничтожает реальное. В-четвёртых, согласно Макдональду, замедленная съёмка 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, роботизированными, при этом теряя «человечность». Таким образом, осознанно выбранная техника съёмки в «Койянискаци» подчёркивает интеграцию постмодернистского субъекта в технологическую среду, что приводит к его/её дегуманизации, поскольку он/она теряет некоторые из своих человеческих качеств и приобретает машинные качества, становясь киборгом.

Аудиоряд кинотрилогии «Каци» является неотъемлемой её частью, тем уникальным звуковым «механизмом», раскрывающим и углубляющим идейно-смысловую концепцию режиссёра. Как известно, при начале съёмок «Коянискаци» коллеги по площадке настойчиво предлагали Годфри Реджио использовать в качестве музыки к кинофильмам произведения В.-А. Моцарта или Л. ван Бетховена. Однако режиссёр сразу отказался, аргументируя своё решение тем, что «не был лично знаком с Бетховеном», и соответственно, не может объяснить композитору свой замысел. Кроме того, Реджио был абсолютно убеждён, что классическая

музыка, пусть и являющаяся шедевральной, общепризнанной, эмоционально не соответствует его картинам, так как зачастую привлекает слишком много внимания, как бы отчуждая, «отрывая» от изображения, а значит и смысла, который в нём заложен (см. об этом: [7, с. 60–62]).

К моменту приглашения к работе над трилогией композитор Филип Гласс не имел в целом опыта работы в кинематографе. Однако дебютный тандем Реджио и Гласса уникален, прежде всего, потому, что уникален результат их со-творчества. О своём сотрудничестве с композитором Реджио говорил, что без Филиппа его фильмов просто бы не существовало [6]. В книге «Слова без музыки» [1] Гласс оставил ценные воспоминания об уникальной совместной деятельности с режиссёром, которую он обозначил как полноправный партнёрский диалог-погружение.

Их встреча была инициирована самим Годфри Реджио, который позвонил Глассу по телефону и, представившись другом Р. Вурлитцера⁸, сообщил, что он видит только его в качестве композитора к фильму, над которым сейчас начал работать. Изначально Гласс отказал, сказав, что «я не пишу музыку для кино»⁹. Реджио оказался настойчив, и уже через два дня состоялась личная встреча, на которой тот показал смонтированный 10-минутный фрагмент будущего фильма «Койянискаци» на подобранную им самостоятельно музыку из произведений Гласса и какого-то японского представителя электронного направления. «Я согласился, что моя музыка лучше подходит, – вспоминает композитор, – не осознавая: тем самым я автоматически принимаю его предложение о сотрудничестве» [1, с. 373].

Гласс подчёркивал, что их общение было удивительным, отличающимся от его прежних творческих контактов, прежде всего тем, что собственно работе предшествовало длительное обсуждение той уни-

7 И хотя кинотрилогия «Каци» и не является «пионером» таймлапсинга (такая съёмка успешно существует с момента изобретения камеры), Реджио действительно внедрил таймлапс в качестве основного языка кинематографа для отражения идейно-смыслового содержания, оказав заметное влияние на развитие индустрии видео-рекламы и массмедиа.

8 Известный американский писатель, актер, сценарист.

9 Композитор пишет об этом в своей книге «Слова без музыки» [1], воссоздавая ситуацию знакомства и начала работы с Реджио над «Койянискаци». Однако подчеркнём, что там же Филипп Гласс пишет, что на момент приглашения к творческому сотрудничеству (конец 1970-х гг.) он уже написал музыку к документальному фильму об известном американском скульпторе Марке ди Суверо (1977) [1, с. 373], однако эта работа не вошла в устойчивый перечень киноработ композитора.



кальной «концепции реальности», которую хотел воплотить Реджио в своей кинотрилогии. «Годфри говорил со мной о своих замыслах и о контексте фильмов, а я слушал. Воззрения Годфри производили сильное впечатление, и, хотя в наше время подобные идеи стали общеизвестными, в те дни, когда он их формулировал, они были уникальными. <...> Мы с Годфри ездили вместе на все натурные съёмки: в Южную Америку, в Африку, куда угодно...» [1, с. 375, 380].

Таким образом, композитор постоянно находился на съёмочной площадке, максимально вживаясь «в натуру» на этих «киноэкспедициях»: «Я мог бы всё домыслить, но тогда определённо бы что-то упустил...» [Там же, с. 380]. Он мог часами пристально наблюдать за процессом монтажа, пытаясь проникнуть во все «уголки» сознания режиссёра, что определило качественно иной подход к пониманию аудиовизуального пространства фильмов трилогии.

В результате композитор полностью поменял устоявшийся принцип своей работы. «Я очень скоро обнаружил, – пишет Филипп Гласс – чем раньше музыка входит в фильм, тем больше она помогает направлять рабочий процесс. <...> Моя стратегия состояла в том, чтобы как можно дальше отойти от “стандартной” роли композитора в традиционном кинопроцессе, где сочинение музыки относится к постпродакшн, а сама музыка – ингредиент, который надо добавить чуть ли не в последнюю очередь, на финальном этапе создания произведения» [Там же, с. 375, 377]. В результате он писал музыку одновременно с процессом съёмок, а иногда и опережая их. Такой подход в целом не является новаторским – когда музыка к кинофильму могла быть создана, что называется, «онлайн», либо раньше видеоряда¹⁰. Однако оригинален был сам способ «рождения» звукового эквивалента визуальному ряду.

Например, в процессе обсуждения с Реджио аудиодорожки к изображению (запуск ракеты НАСА, демонстрирующийся в начале фильма «Кой-янискаци»), Гласс сам услышал нужный тембровый «ландшафт» и его психологический эффект, после

чего оперативно записал для первоначальных кадров аудиофрагменты на живом органе в соборе св. Иоанна Богослова в Манхэттене. Приведём воспоминания композитора, связанные с обсуждением указанного эпизода в фильме: «Послушай, ты будешь показывать этот фильм в больших кинозалах. История кино – это еще и история театра, а театр восходит к соборам. Вот с чего начинался театр – с представлений в жанре мистерии. Давай вернемся к идее, что, входя в театр, мы фактически входим в огромный храм. Какой инструмент мы там услышим? Орган. Пожалуй, не случайно, что в кинотеатрах немного кино тапёры играли на органах. <...> Вступление призвано подготовить зрителей к действию, похожему на то, что они увидели бы на представлении средневековой мистерии. Я пошёл в собор и за несколько часов написал пьесу прямо за органом» [Там же, с. 375–376].

В других случаях своё погружение в предполагаемое звуковое пространство фильмов композитор осуществлял прямо на местах работы, изучая музыкальные обычаи снимаемой местности, внимательно вслушиваясь в многоликую натур-звуковую палитру запечатлеваемых на плёнку территорий: *«Я старался сочинять саундтрек, который пульсировал бы в крови, мускулах и сердцах людей, побывавших в этих местах»* [Там же, с. 380, курсив наш – А.К., С.Л.]. Именно так, например, родился «гимн» второго фильма «Поваккаци» – оригинальная идея была почерпнута во время посещения Глассом со съёмочной группой Перу, где на одном из праздников возле небольшой церкви играли два духовых оркестра (из местных крестьян) на полусломанных, списанных армейских инструментах. Или барабанный бой с наложенными на него пронзительными «выкриками» медных духовых инструментов, созданный для эффектного изображения в «Поваккаци» золотого прииска Серра Пеллада на севере Бразилии, который стал результатом ярких впечатлений Гласса от богатейшей звуковой панорамы карнавальных шествий в Рио-де-Жанейро, сопровождаемых синхронной игрой нескольких сотен музыкантов на разных барабанах.

В то же время, композитор, как и режиссёр, считал, что изображение и музыка не должны совпадать на все сто процентов. И в этом состоит, по убеждению Гласса, стратегия искусства, когда

¹⁰ Достаточно вспомнить творческое сотрудничество С. Прокофьева и С. Эйзенштейна над музыкой к кинофильму «Александр Невский». Примеры можно умножить.



зритель должен вначале метафорически, а затем реально включиться в происходящее, придумать свою историю: «Путешествие от зрительского кресла до изображения – процесс, в ходе которого мы, зрители, присваиваем музыку и изображение. Если этого процесса нет, произведение никак не затрагивает нас лично. Идея личной интерпретации возникает, когда мы “путешествуем”, преодолеваем эту дистанцию» [Там же, с. 381–382].

Подводя итоги исследования, скажем следующее. Годфри Реджио и Филип Гласс создали в кинотрилогии «Каци» (их успешный «двойной» дебют) уникальный видеоарт со своим авторским почерком, где композитор выступил полноценным соавтором режиссёра [3, с. 78]. Они показали фундаментальное отличие собственных творческих принципов от общепринятых в кинематографе того времени: оба художника отрицали шаблонное мышление и создавали своё, «аутентичное» кино, отличающееся новаторским подходом к жанру. Совместная работа в трилогии была на тот момент смелым экспериментом, поэтому предсказать результат никто не мог. Тем не менее, сегодня можно констатировать тот факт, что Гласс и Реджио создали новый вид в киноискусстве – саундтрек [4, с. 95], где музыка является полноценным «рассказчиком», а не дополнением к фильму¹¹. Это новое качество

чутко почувствовали зрители, устроившие овацию на премьере первого фильма трилогии – «Кой-янискаси», показанного в рамках нью-йорского кинофестиваля в 1982 году.

Идея невербальности, отражающая концепцию ненарративного стиля Годфри Реджио, находит воплощение в новом качестве сложной визуально-звуковой партитуры кинотрилогии «Каци», где важнейшими приёмами становятся противопоставление фрагментации визуального компонента континууму звуковой составляющей. В то же время, творческий союз двух больших художников представляет собой яркий пример, где и видеоряд, и музыка подвержены единому минималистическому принципу *additive process* («процесс прибавлений») [5, с. 49], отражая драматургию фильмов, но, что главное, – философию творческого подхода Гласса и Реджио. Аудиовизуальная концепция кинотрилогии органично встраивается в эстетику постмодернистского плюрализма, ибо она поливалентна и открыта для разных интерпретаций и переживаний. Это качество фильмов согласуется с постструктуралистским антифундаментализмом [7, с. 73] в том смысле, что режиссёр в творческом тандеме с композитором подчёркивают в трилогии игру звука и изображения во множестве смысловых значений и не продвигают единства, основанного на фиксированных и стабильных структурах.

¹¹ Неслучайно после успеха «Каци» Ф. Гласс начал получать массу приглашений от кинорежиссёров, став непревзойдённым мастером саундтреков качественно нового уровня (например, к/ф «Шоу Трумана», «Часы», «Туман войны» и др.).



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Гласс Ф. Слова без музыки: Воспоминания / Пер. с англ. С. Силаковой. СПб.: Издательство Ивана Лихмана, 2017. 472 с.
- 2/ Казючиц М. «Человек – это открытый проект». Портрет режиссера Годфри Реджио // Искусство кино. 2014. № 9. С. 117–127.
- 3/ Козырев А.О. О некоторых творческих тандемах выдающихся кинокомпозиторов и кинорежиссеров XX века // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. №5 (76). С. 70–83.
- 4/ Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Рипол Классик, 1970. 495 с.
- 5/ Михеева Ю.В. Музыкальный минимализм в кинематографе: метаморфозы времени и самоявление звука // Вестник ВГИК. 2013. Т. 5. № 3. С. 43–51.
- 6/ Нордик Л. Годфри Реджио: «Не моя задача спасти мир» // Сеанс. 2014. 8 июля. URL: https://seance.ru/articles/godfrey_reggio/ (дата обращения: 25.12.2021)
- 7/ Vivier P.-W. The Postmodern Aspects Reflected in the Qatsi Trilogy. Length, 2010. 94 p. URL: http://waynevivier.co.za/docs/The_postmodern_aspects_reflected_in_the_Qatsi_trilogy.pdf (дата обращения: 25.12.2021).

REFERENCES

- 1/ Glass, F. (2017), *Slova bez muzyki: Vospominaniya* [Words without music: A Memoir], trans. by S. Silakova, Izdatel'stvo Ivana Lihmana, St. Petersburg, 472 p. (in Russ.)
- 2/ Kazyuchits, M. (2014), "Man is an open project". Portrait of director Godfrey Reggio", *Iskusstvo kino* [art of the film], no. 9, pp. 117–127. (in Russ.)
- 3/ Kozyrev, A.O. (2021), "About some creative tandemas of outstanding film composers and film directors of the 20th century", *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, no. 5 (76), pp. 70–83. (in Russ.)
- 4/ Lissa, Z. (1970), *Estetika kinomuzyki* [Aesthetics of film music], Ripol Klassik, Moscow, 495 p. (in Russ.)

- 5/ Mikheeva, Y.V. (2013), "Musical Minimalism in the Movies: the Metamorphoses of Time and the Emergence of Sound", *Vestnik VGIK* [Journal of Film Arts and Film Studies], vol. 5, no. 3. pp. 43–51. (in Russ.)
- 6/ Nordic, L. (2014), "Godfrey Reggio: "It is not my task to save the world"", *Seans*, July 8, Available at: https://seance.ru/articles/godfrey_reggio/ (Accessed 25 December 2021). (in Russ.)
- 7/ Vivier, P.-W. (2010), *The Postmodern Aspects Reflected in the Qatsi Trilogy*, Length, 94 p., Available at: http://waynevivier.co.za/docs/The_postmodern_aspects_reflected_in_the_Qatsi_trilogy.pdf (Accessed 25 December 2021). (in Eng.)

Сведения об авторе

Козырев Андрей Олегович, аспирант, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой; преподаватель кафедры мастерства актёра, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: akozyrev.1992@yandex.ru
Лаврова Светлана Витальевна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе и развитию, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой
e-mail: science@vaganovaacademy.ru

Authors information

Andrey O. Kozyrev, Postgraduate, Vaganova Ballet Academy; Lecturer at the Department of Acting, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: akozyrev.1992@yandex.ru
Svetlana V. Lavrova, D. Sc. (Art Criticism), Professor, Vice-Rector for scientific work and development, Vaganova Ballet Academy
e-mail: science@vaganovaacademy.ru