

---

## МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ЗАКАДРОВОЕ ИСКУССТВО: ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КИНОМУЗЫКИ» (28–29 ноября 2012 года, Московская консерватория)

### Марина Карасева

## О ЛОЖНЫХ МАРКЕР-ПОЙНТЕРАХ: МУЗЫКАЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ В ФИЛЬМАХ ТАРАНТИНО<sup>1</sup>

### ТАРАНТИНО: БРЕНД И ЛИЧНОСТЬ

Фигура Квентина Тарантино по-своему уникальна: немного найдется режиссеров, равно интересных как широкой публике, так и профессиональным ценителям кино. Тарантино — это сочетание несочетаемого, в частности, кассово-доходного и качественного авторского кинематографов. Устойчивая популярность режиссера породила процесс «брендинга» его имени далеко за пределами Америки: в Киеве и в Москве открылись рестораны «Tarantino»; на телеканале «Дождь», позиционирующем себя в качестве интеллектуально продвинутого, была запущена шоу-программа «Тарантинки»; в интернет-магазине *App Store* появилась игра, основанная на фильмах Тарантино.

Тарантино — редкий тип «живого классика». В наш цифровой век это обстоятельство оказывается для исследователя особенно важным: режиссер дает много интервью (большинство из них выкладывается в сеть Интернет), обрисовывая, в том числе, и некоторые особенности своего творческого метода. Тарантино органически театрален: даже встречи с журналистами он иногда готов выстроить в стиле своих фильмов<sup>2</sup>. Его эпатажно-необузданный характер (похоже, специально выставляемый на всеобщее обозрение) заставляет вспомнить о другом знаменитом американце нашей эпохи, Стиве Джобсе, создателе корпорации *Apple*. Последний, что любопытно, также как и Тарантино, не обладал достаточным академическим образованием в той сфере, в которой добился главных профессиональных высот.

---

*Карасева Марина Валериевна* — заслуженный деятель искусств Российской Федерации, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, советник ректора Московской консерватории

Тарантино заразителен: «вирус Тарантино» поражает самые разные области авторского высказывания, широко раскрывая окно вольному смешению жанров, использованию метафор и стилизации «под кино» других видов искусства. Не избежал соблазна заразиться «фантазмагорической тарантиновщиной» и автор данной статьи: музыкально-теоретический, социокультурный и психологический анализ в ней прослаивается эпизодами-набросками «Неоконченного киносценария»<sup>2</sup>. Основу этого понарошку-сценария (с аллюзиями на киноприемы Тарантино) составляют дополнительные «неакадемические» мысли и ассоциации, как бы оставшиеся на полях текста статьи. Следуя главной стратегии героя нашего исследования, оставляем читателю возможность самому выбирать и создавать смысловые связи между аналитической и креативной ее частями (последнюю также можно не читать вовсе)<sup>3</sup>.

### Эпизод 1

В кадре — театральная сцена, ее задник расписан в дизайне картинке личной странички фотохудожника в «Живом журнале» (livejournal.com). Актеры на сцене озвучивают появляющуюся на заднике бегущую строку, которая отображает текст виртуальной беседы посетителей сайта:

Неискушенный зритель (*глядя на изображение деревьев, явно радуясь своей ассоциации и гордясь своей смысловой находкой*). Ой, эти стволы деревьев на вашем фото так похожи на мужские и женские ноги!

Друг фотохудожника (*отвечая жестко, в форме отповеди*). С чего вы взяли, что это должно быть на что-то похоже? Метафизическая фотография отражает чистые формы.

Сам Фотохудожник (*обращаясь к Неискушенному зрителю, устало*). Видите ли, вы, сами того не подозревая, затронули болевую точку нашего художественного сообщества: люди, приходящие на наши выставки, прежде всего, настроены на поиск «понимания смысла». Но дело в том, что наши фотоснимки этого вовсе не предполагают.

В кадре (наплывом) появляется аниме-фрагмент с Эдуардом Гансликом, держащим в руках свой трактат «О музыкально-прекрасном»<sup>4</sup>: лицо с портрета понимающе улыбается в камеру. Закадровый голос озвучивает фразу из Андрея Тарковского о том, что многие музыканты пытаются понять и лично интерпретировать музыку Баха, а Бах в этом не нуждается<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Видеозапись доклада, по материалам которого написана данная статья, доступна по адресу: [http://youtu.be/\\_uV2KxCOgaI](http://youtu.be/_uV2KxCOgaI)

<sup>2</sup> Так, например, начало видеointервью «Quentin Tarantino talks film music on the Culture Show» стилизовано под криминальную «разборку» журналистики с режиссером; см.: <http://youtu.be/gTF5XvwcYZI> (дата обращения: 01.07.2013).

<sup>3</sup> В текстовых блоках, данных курсивом.

<sup>4</sup> Имеется в виду раскритикованный в свое время за «апологию формализма» (в рамках советской эстетики) известный трактат Ганслика «О музыкально-прекрасном» («Vom Musikalisch-Schönen»), 1854.

<sup>5</sup> См. об этом: [12].

Фильмы Тарантино вызывают у зрителей множество споров и полярных реакций. Так, типовыми являются следующие высказывания (присвоим им условные гендерные метки):

«Склонение по женскому типу»: «Тарантино — это ужасно. Потому что много крови». «Тарантино — это поверхностно и несерьезно. Много болтают ни о чем. Не видно ведущей идеи».

«Склонение по мужскому типу»: «Тарантино — это прикольно. Потому что весело, и много стреляют».

Интерес представляют не сами эти суждения (их как раз нетрудно предугадать в условиях эпатажной стилистики картин Тарантино), а отсутствие какой-либо связующей середины между ними. Мы также практически не встретим оценок фильмов режиссера под углом рассмотрения его философской позиции: она оказывается как будто скрытой от восприятия зрителей, многих из которых отпугивает «бездуховная», по их словам, форма подачи материала в картине.

С отношением к музыке в фильмах Тарантино дело обстоит примерно так же, как и с отношением к его фильмам: широкого зрителя привлекает, а «интеллигентно-элитарного» — часто отвращает тот нарочито «невысокий пошиб» музыки, которую Тарантино выбирает для своих фильмов. В одном из высказываний режиссер объясняет свою приверженность поп-жанрам в кино: «По мне, ультрареализм — такой же абсурд, как и сама жизнь — как разговоры, которые вы слышите в закусочной у Дэнни. Мои герои идентифицируют себя и общаются с другими, используя элементы поп-культуры, потому что все понимают их» [2, 63].

Тарантино говорит о поп-культуре как об *оболочке*, которая, в принципе, может быть какой угодно. Именно в этой поп-оболочке, на наш взгляд, и кроется одна из причин того, что стратегии использования музыки в фильмах Тарантино оказались вопросом, практически не исследованным с музыкально-теоретической точки зрения. Перед нами те же классические «ножницы», которые возникают и при анализе музыки к рекламным роликам:

— киножурналисты и маркетологи обычно ограничиваются «инвентаризованными» суждениями на тему «что и откуда заимствовано»,

— академические же музыковеды и вовсе не склонны считать эту музыку достойной серьезного изучения.

Подобное отношение, в большой мере, определяется привычкой «двигаться по заданному треку», обозначенному в произведении искусства определенными «топографическими знаками», более или менее явно в нем прорисованными. Назовем их *маркер-пойнтерами*<sup>6</sup> и рассмотрим этот вопрос подробнее.

В случае с Тарантино музыкальная поп-оболочка фильмов как раз и оказывается одним из таких маркер-пойнтеров, на который, на первый взгляд, просто и удобно ориентироваться для вынесения эстетического суждения о «низкожанровости», «низкопробности» и обо всем прочем, что действительно часто имеет место в массовом искусстве. Вся тонкость вопроса состоит в том, не нарисован ли такой маркер-пойнтер автором специально, скажем, просто для того, чтобы с улыбкой проверить действие стереотипов в зрительском мышлении? Иными словами, не оказывается ли такой маркер-пойнтер иногда ложным?

<sup>6</sup> Слово образовано нами от англ. *marker* — знак, метка и *pointer* — указатель.

## Эпизод 2

В стиле рекламного ролика-анекдота.

В кадре: молодая блондинка едет на автомобиле по прямой дороге. Внезапно машина сворачивает вправо и упирается капотом в дверь стоящего на обочине магазинчика. К блондинке подходит полицейский.

Полицейский (*изумленно*). Мадам, почему Вы повернули, здесь же нет перекрестка?

Блондинка (*уверенно*). Мой навигатор показывает мне, что здесь есть поворот.

Голос за кадром: Чаше обновляйте свои дорожные навигаторы!

Специфика определения статуса маркер-пойнтера (по шкале «настоящий — ложный») в конкретном арт-продукте во многом обусловлена накопленными искусствователем<sup>7</sup> видами и формами когнитивных стереотипов. Одним из наиболее характерных стереотипов, выработанных в русле многолетней европейской традиции восприятия искусства, является первоустановка на поиск содержательного или смысловоразъясняющего *месседжа*<sup>8</sup>. Разгадывая его, при прочих эстетических удовольствиях, искусствователь ублажает свою личностную идентичность и когнитивное тщеславие («я понял, о чем это!»).

Если *месседж* (с акцентом на *что*) — есть в той или иной степени завуалированное послание, которое источник информации / создатель художественного произведения (или образа) хочет донести до своей аудитории, то *маркер-пойнтер* (с акцентом на *как-куда-чем*) — это «прописывание прямого пути к файлу», которое часто используется для усиления коммуникативной составляющей художественного продукта.

Поясним сказанное на модели «от обратного» — восприятия зрителем фильма через *классическую* музыку, звучащую в нем.

1. Зритель слышит музыку Баха при просмотре фильма Бергмана или Тарковского.
2. Он идентифицирует эту музыку как классическую, или серьезную.
3. В зависимости от того, любит ли он такую музыку или отгораживается от нее (не идентифицируясь с ней по ценностям), зритель может сформировать собственное оценочное суждение о фильме в целом:
  - а) отнести его к жанру высокохудожественного «авторского кино» (иногда только по появлению в нем академической музыки),
  - б) по тем же причинам отвергнуть его, как скучную «эстетскую тяготию».

<sup>7</sup> Если вспомнить, что слово *потребитель*, обретшее в российском обыденном сознании негативную социально-ценностную коннотацию, — однокоренное со словом «потребность», то этическая проблема его соединения со словом *искусство* логически снимается, оставаясь при этом одной из лингвосоциальных проблем привычного мышления советской и постсоветской интеллигенции.

<sup>8</sup> Европейское искусство само активно «приучало» к созданию данной модели его восприятия. В музыкальной сфере одним из каналов такого «приучения» стало развитие системы лейтмотивов.

В приведенной модели музыка Баха для зрителя — не столько меседж, сколько образец канонического маркер-пойнтера интеллектуального потребления, предлагающего зрителю ступить на путь «возвышения над собой» и приобщающего его к некоей виртуальной референтной группе: с *искомой* им идентичностью (в случае «а-оценки»), либо с *отвергаемой* (в случае «б-оценки»).

Всему свое время: еще вчера (в конце прошлого века) великие режиссеры и композиторы<sup>9</sup> успешно использовали музыкальный маркер-пойнтер «высокой классики» как смысловспомогательное средство. Однако то, что смогло стать почти откровением в семидесятые годы, ныне рискует быть воспринятым как художественная тривиальность, дешевый коммуникативный штамп. Причем такой риск имеется как при повторном запуске подобного приема современным режиссером, так и при произвольном «артефактном» восприятии<sup>10</sup> авторского кино прошлого века зрителем современным.

Позволим себе предположить, что такая когнитивная ситуация стимулирует сегодня: художника — создавать ложные маркер-пойнтеры, искусствопотребителя — признавать их право на существование.

### Эпизод 3

Киномонтаж. В кадре, сменяя друг друга, появляются фрагменты из отечественной хроники недавнего времени: 1) «новые русские» парни выходят из машины в «золотых цепях»; 2) сотрудники сетевого кафе «Му-му», устанавливают перед входом в заведение пятнистую гипсовую корову: посетители и прохожие тотчас же начинают фотографироваться с ней; 3) интеллигентного вида женщина среднего возраста перебирает рингтоны на своем сотовом телефоне, останавливаясь на мелодии сольминорной симфонии Моцарта: MIDI-вариант Моцарта пищит одним голосом, дама радостно улыбается.

З а к а д р о в ы й г о л о с. Брендироваться и служить инструментами демонстрации личностного своеобразия владельца может все что угодно, тем более Моцарт.

Пока же привычка искать маркер-пойнтеры и «двигаться по треку» продолжает объединять представителей так называемой взыскующей интеллигенции (в том числе ценителей элитарного кино) с широким кругом любителей «народных картин». Не смеется ли над всем этим Тарантино? В одном из своих интервью он почти отвечает нам на этот вопрос: «Все мои фильмы лежат как бы в двух уровнях понимания. Вам выбирать, что именно вы хотите понять. Нужно прежде всего делать хорошее кино. Если же у режиссера достаточно ловкости, чтобы пронести между строк послание, — прекрасно. Но если это послание — самоцель, типа банального — “война — это плохо”, нет нужды ради этого снимать фильм!» [10]. То уникальное, что происходит в фильмах Тарантино,

<sup>9</sup> Некоторые из них, подобно Шнитке, использовали полистилистику в качестве базового коммуникационного приема.

<sup>10</sup> В музыке ярким примером такого *артефактного восприятия* (содержащего компоненты стилевой пересвязки: рождением ассоциативного ряда, который не мог предполагаться при создании оригинала) может служить тема второго эпизода рондо из финала Первого фортепианного концерта Бетховена. У современного российского слушателя она часто вызывает улыбку узнавания: он слышит в ней интонации типичных мелодий из одесских кабачков.

в определенной степени связано с осознанным или неосознанным применением им психотехники *разрыва шаблона*<sup>11</sup>. Тарантино «подсовывает» зрителю ложные маркер-пойнтеры (например, в форме скрытой рекламы... несуществующих брендов); создает ситуации, в которых зритель попадает в ловушку собственных моделей восприятия и переживает ложные инсайты, говоря себе: «ах, вот оно что на самом деле», чтобы через пару экранных минут осознать, что он всего лишь поддался искушению ступить на проложенную лыжню своего психологического стереотипа<sup>12</sup>. Найдем ли мы такие эффекты, исполненные в фильмах Тарантино средствами музыки?

#### Эпизод 4

Звучит закадровая «нарезка» из музыки к фильмам Тарантино. В кадре прокручивается текстовый монтаж высказываний Квентина Тарантино:

«Для меня музыка и кино идут рука об руку. Первое, что делаю, когда сажусь писать сценарий, — это нахожу подходящую музыку для начальных сцен. Я коллекционирую виниловые диски, в моем доме под пластинки даже отведена отдельная комната. И вот я отправляюсь туда, слушаю записи, ищу нужный ритм, потому что он задаст ритм всему фильму, он скрепит его, и это очень важно. Вообще подобранная верно музыка — это половина успеха картины» [7].

«Я люблю использовать музыку в кино. Я считаю, что правильное сочетание правильных сцен и правильный визуальный ряд с правильным музыкальным фрагментом позволяют с легкостью и простотой добиться того, чего вы хотите. Мне всегда нравилось брать классную песню и вставлять ее в сцену — в этом есть кинематографическая сила, настроение и напряжение. Это просто невероятно: с этих пор, как только вы слышите песню, вы думаете об этом фильме» (цит. по: [3, page\_22]).

«...Я сделал то, что видел в фильмах братьев Шу, — надергал саундтреков из чертовых альбомов и вставил прямо в свою картину. Западные композиторы ничего не могли поделать с этим пиратством, потому что им пришлось бы лететь в Гонконг, чтобы вчинить иск. Нередко вторичное использование оказывается более изобретательным, чем исходное» [6, 316].

(О музыке к фильму «Убить Билла»)

<sup>11</sup> Под разрывом шаблона здесь понимается особый психотехнический прием, в момент которого (при каком-либо неожиданном для клиента действии оператора) эффективность проводимой в этот момент суггестии усиливается.

<sup>12</sup> Один из наиболее ярких примеров здесь — заключительная сцена из фильма «Убить Билла», где после сцены, в которой героиня реализовала свое намерение, она показана лежащей на полу в ванной комнате и, как кажется, безутешно рыдающей от пережитого душевного потрясения (убийства любимого и любившего ее человека). Здесь у зрителя уже готова сработать многократно оттренированная на материале классико-романтических сюжетов и блатных песен («Отелло», «Кармен», «Мурка...») реакция сопереживания злодею. Проходит несколько десятков секунд — и камера показывает вам героиню ближе: она лежит на полу... и смеется.

Действительно, Тарантино не просто уделяет огромное внимание подбору и комбинированию музыкальных треков — в ряде интервью он фактически говорит о триггерной<sup>13</sup> роли музыки в своих фильмах. При этом режиссер, исповедуя принцип минимального допущения к процессу музыкального оформления «третьих лиц», почти не пользуется услугами специально приглашенного композитора как автора музыки к фильму<sup>14</sup>. Вся музыка тщательно подбирается самим режиссером. Последнее дает нам возможность составить более полное представление об особенностях его авторских предпочтений, а также выявить основные стратегии использования им музыки для создания психологических эффектов, так или иначе связанных с технологией «разрыва шаблона».

В том, как Тарантино работает с музыкой для фильмов, можно выделить четыре основных выразительных приема, которые как в отдельности, так и в совокупности прямо или косвенно помогают создавать эти эффекты. Назовем их условно приемами:

- иронического контрапункта,
- этнического декорирования,
- нецелевого использования цитат и аллюзий,
- слуховых «ловушек» полистроя.

Рассмотрим основные особенности применения каждого из этих приемов.

### Иронический контрапункт

Выражение «иронический контрапункт» принадлежит самому Тарантино и, пожалуй, из всех высказываний режиссера это словосочетание наилучшим образом определяет суть его творческого метода: «Эти песни были хитами семидесятых. Меня увлекла идея использовать “баббл-гам” и рок-н-ролл для четырнадцатилетних. На нем я вырос в семидесятых. Я считал, что это станет великолепным ироническим контрапунктом грубости, насилию и разрушительной природе фильма. С одной стороны, она смягчает его, с другой — делает более эмоциональным» [8, 49–50] (о музыке из фильма «Бешеные псы»).

Одним из характерных методов контрапунктического сопряжения музыки и кадра в фильмах Тарантино можно считать сознательно выстраиваемые им парадоксальные соотношения музыки и сюжетного действия. Так, например, в фильме «Убить Билла» (в аниме-главе, посвященной истории О-Рен) жесткий, если не сказать жестокий, видеоряд совмещен с банально-красивой музыкой Эннио Морриконе. В этом же фильме сюжетная тема меча, который изготовил для героини японский мастер, будто в нарушение всех оперных канонов (начиная с вагнеровской тетралогии), возникает не под привычные героические фанфары, а под меланхолический флейтовый «хит не первой свежести».

Среди аудиокomпозиций фильма «Бешеные псы» первое место по мастерству создания иронического контрапункта музыкальными средствами, вероятно, следовало бы отдать сопровождающему финальные титры фильма треку

<sup>13</sup> Триггер (англ. trigger) как запускатель процесса (спусковой крючок) — технический термин, используемый в гуманитарной сфере в области современных психотехнологий.

<sup>14</sup> Тарантино сделал несколько исключений из этого правила: для фильма «Убить Билла» небольшие фрагменты музыки он попросил написать своего друга, композитора, режиссера и сценариста Роберта Родригеса, а также Роберта Диггза (RZA), продюсера, владельца лейбла «Razor Sharp Records», ученика шаолиньского монаха.

«Coconut»<sup>15</sup>. Иронический контрапункт финального трека состоит в том, что эта безмятежная «музыка ни о чем» завершает сюжетную историю на пике ее драматизма: фильм, являющийся по внешнему жанру боевиком, по своему глубинному смыслу (открывающемуся зрителю, как это часто бывает у Тарантино, лишь к последней трети фильма) оказывается психологической трагедией.

Выскажем в качестве гипотезы: то, что реальная человеческая трагедия в фильме не обостряется и не выпячивается, является не только авторским приемом режиссерского мышления, но и характерной чертой, определяющей разницу в отношении к трагедии между веком двадцатым и двадцать первым. В прошлом веке (как и несколькими веками ранее) трагедия обозначала свое присутствие в сюжете открыто, заставляя себя, как минимум, уважать. В тренде века нынешнего меседж все чаще оказывается иным: трагедия может протекать где-то «параллельно» обозначенному сюжетному действию, причем, потребителю этого действия вполне дозволено ее как замечать, так и игнорировать, а также (следуя принципу «почему нет?») относиться к ней с долей иронии<sup>16</sup>.

### Эпизод 5

В кадре дальним планом — журналист, беседующий с классическими музыкантами-исполнителями. Идет разговор о современных тенденциях в мировом исполнительстве. Журналист задает вопрос об особенностях исполнения музыки драматического характера (Бетховена, Шостаковича, Рахманинова и других репертуарных авторов). Кто-то из музыкантов, отвечая ему, говорит о нынешней непопулярности «накатно-открытого» звукового решения в выборе артикуляционных и динамических средств.

За кадровой голос от автора фильма произносит примерно следующее:

«Боязнь впадения в пафос можно считать одной из коллективных фобий современного музыкального исполнительства (прежде всего, европейского, и в меньшей степени, по понятным историческим причинам, отечественного)».

### Этническое декорирование

Этнически окрашенная музыка может создавать не только общий колорит, но и добавлять новые смыслы в драматургии. Для Тарантино музыкальная этника — это прежде всего «нарисованный» декор, подлинность и уместность которого не всегда, казалось бы, подкрепляется сюжетно. В этническом декорировании «от Тарантино» можно выделить три основных географических направления: американское, японское и латиноамериканское.

Американский декор создается, в основном, с помощью наиболее репрезентативных для американской массовой музыки стилей, таких, как рок-н-ролл,

<sup>15</sup> Автор музыки — Гарри Нилсон (Harry Nilsson). В композиции использована игра ладами: постепенно помимо блюзового лада проявляется лидийско-миксолидийский лад. Само же музыкальное развитие во многом напоминает известный принцип болеро Равеля (с расширяющимся к концу композиции регистровым звучанием). Прочитать текст песни и послушать ее музыку можно здесь: [http://en.lyrsense.com/harry\\_nilsson/coconut](http://en.lyrsense.com/harry_nilsson/coconut) (дата обращения: 01.07.2013).

<sup>16</sup> Собственно, это не есть какой-то специальный постмодернистский прием: ситуация просто оказывается максимально приближенной к реальной жизни, в которой «уровни трагедий» могут быть разными, и не обязательно, что все из них всеми осознаются.



поп, блюз. Именно они, как отмечает в своих интервью Тарантино, придают его фильмам оттенок народно-популярных, будто специально созданных для простых американских «guys and chicks»<sup>17</sup>.

Японский музыкальный декор у Тарантино более многообразен и неоднороден по своим функциям. С одной стороны, здесь встречаются прямые музыкальные отражения сюжетной линии. Так, отчасти, происходит в сценах, связанных с японской мафией в фильме «Убить Билла»: грустная японская песня звучит после сцены убийства О-Рен, еще более печальная японская песня избрана режиссером для концовки фильма (в это время на экране медленно ползут длинные метры титров). С другой стороны, сам стиль выстраивания сюжета, стремление не показывать вторые планы смыслов, наводит на мысль о том, что режиссеру вообще импонирует эта черта японского мышления: вечное в мимолетном, в полуслове, полужесте.

#### Эпизод 6

В кадре фотография Тарантино, сидящего на могиле Пастернака.

За кадровой голос озвучивает цитату:

«Я иногда боюсь, что уж слишком я откровенен в своих работах. Я говорю об очень, очень личных вещах. Тарантино в моих фильмах по экрану не бегают, но я пишу, исходя в той или иной степени из собственного опыта. Как писатель я вижу одну из своих задач в том, чтобы говорить правду, как я ее понимаю, раскрывать вам свои секреты, но так, чтобы вы не заметили этого» [11].

Появление латиноамериканского стиля в фильмах Тарантино само по себе совершенно естественно в картинах художника из Америки, снимающего фильмы про Америку и про ее южные штаты. Однако музыкальный латино-декор у Тарантино также нестандартен по способам его использования. В привлекаемых режиссером саундтреках доминирует этикеточно-броский стиль фламенко, в котором часто подчеркивается его «попсовая» сторона, иногда вносящая элемент комизма. Такова, например, задающая тон всему фильму «фламенково-мавританская» начальная тема из «Криминального чтива». У российского слушателя ее гемиольная ладовая основа (мажор с двумя увеличенными секундами) способна вызвать ощущения «детски-восточного»<sup>18</sup> колорита, в свое время так любимого советским сказочным кинематографом (вспомним, например, музыку к фильму «Старик-Хоттабыч»).

Приемы иронического контрапункта и этнического декорирования в музыкальных стратегиях режиссера в ряде случаев тесно соприкасаются. Тарантино и здесь может сочетать несочетаемое: для сцены сражения на японских мечях (заканчивающейся отрубанием головы О-Рен в фильме «Убить Билла»), он создает нечто подобное «фламенко-японскому» стилевому миксту. Причем начало фламенко в нем (достаточно шаблонное, напоминающее по звучанию

<sup>17</sup> Парней и девиц («чувих»).

<sup>18</sup> Заметим, что этим «условным востоком» в русле русской, в том числе оперной, традиции позиционирования ориентального (часто, читай, басурманского) начала мог быть как реальный географический Восток (Индия, с ее изумрудами и слонами, арабский мир с его коврами и шелками), так и такие географически западные по отношению к России страны, как Испания.

типичный «музыкальный разогрев» на хоккейных матчах) действует как «охлаждающая жидкость»: оно не повышает, а снижает тонусность и драматизм момента.

### Нецелое использование цитат и аллюзий

#### Эпизод 7

В кадре — врезка в жанре аниме. Основа — известный анекдот про доктора Фрейда, который беседует со своей дочерью.

Дочь. Папа, правда, что сны всегда что-то означают?

Доктор Фрейд. Конечно, дорогая.

Дочь. А мне вот приснилось сегодня, что вы с доктором Юнгом держите в руках бананы. У доктора Юнга банан крупный и свежий, а у тебя маленький и завялый.

Доктор Фрейд. Ну, знаешь... сны иногда и просто так снятся.

Стилистика фильмов Тарантино, как известно, во многом строится на активном использовании им киноцитат, автоцитат и визуальных аллюзий. Подобные приемы можно найти и в музыкально-звуковом ряде его картин<sup>19</sup>. Так, любопытной игрой с вторичным музыкальным материалом является эпизод поездки Невесты в Токио (из фильма «Убить Билла»). В качестве закадровой музыки в тембре трубы звучит легко узнаваемая тема из «Полета шмеля» Римского-Корсакова (главного «хита» из его оперы «Сказка о царе Салтане»). Интересно то, что в этой композиции используется даже два приема, для которых уместна приставка *мета*:-

- прием *метааранжировки*<sup>20</sup> (аранжировки имеющейся аранжировки) — поскольку классическим музыкантам хорошо известно академическое переложение «Полета шмеля» для трубы с фортепиано<sup>21</sup>,
- прием *метацитаты*, поскольку сам этот саундтрек «Зеленый шершень» (*The Green Hornet*), является прямым заимствованием музыки из одноименного телевизионного сериала.

В данном саундтреке (с цитатой из «Шмеля») тренированное музыкантское ухо может также уловить интонации главной темы из «Неоконченной симфонии» Шуберта. Считать ли это аллюзией или простым мелодико-гармоническим совпадением? Тема «Шмеля» в силу популярности самой мелодии, окажется легко узнаваемой широкими кругами зрителей, между тем как мотивные отголоски начальной темы симфонии Шуберта опознают только знатоки. (Сам Тарантино, скорее всего, с удивлением узнал бы, что в использованном им треке можно услышать тему из Шуберта.)

<sup>19</sup> Поскольку практически вся музыка к фильмам Тарантино является заимствованной из других фильмов, а также из уже выпущенных альбомов известных исполнителей, нет музыкально-теоретического смысла детализировать фактологию заимствований, тем более что это уже сделано историками кино.

<sup>20</sup> Которую в данном стилевом случае не вполне корректно было бы назвать термином «кавер» (cover).

<sup>21</sup> Блистательно исполнявшееся Т. Докшицером.

Добавим, что использование цитат и автоцитат у Тарантино не носит характер вкладывания в них определенных дополнительных (и, особенно, идеологических) смыслов. К такому просто-так-цитированию (или же к просто-так-аллюзиям) не привык еще ни отечественный зритель, воспитанный в условиях необходимости отыскивать маркер-пойнтеры эзопова языка в образцах советского кино шестидесятых-восьмидесятых годов XX века, ни среднестатистический исследователь, стремящийся за каждой цитатой и аллюзией увидеть, *зачем* она туда помещена<sup>22</sup>.

Что следует из такого нецелевого использования цитат или аллюзий? Для концепции фильма — вероятно, ничего (за исключением того, что декларируемое отсутствие целеполагания в области цитирования есть тоже философия). Для зрителя? Тот, кто слышит в треке шубертовский оттенок (и в своем сознании эту аллюзию актуализирует), может получить дополнительную порцию интеллектуального удовольствия от создаваемого в звучании «иронического контрапункта». Удовольствия, подобного тому, которое возникает на музыкальных капустниках-попурри. Сам «механизм радости узнавания» известной музыкальной темы, данной в ее измененном виде, во многом запускается вследствие того, что слушатель предстает (для себя и для других) человеком компетентным, хорошо знакомым с первоисточником<sup>23</sup>. Впрочем, это уже остается делом самого слушателя: режиссер если и играет с ним, то ничего ему не навязывает. Он просто не мешает слушателю быть тем, кем ему хочется быть в то время, когда он смотрит фильм.

## Слуховые «ловушки» полистроя

### Эпизод 8

Закадровое чтение по ролям диалога Тарантино с его интервьюером:

Т а р а н т и н о. Мы, кстати, обыграли качество записи, которую имели в своем распоряжении. Я решил, что мы запишем музыку не с “мастера”, а прямо с моего альбома, даже не с CD [6].

И н т е р в ю е р. Ты, наверное, снимал «Доказательство смерти» тоже как-то по-особенному?

Т а р а н т и н о. Не то слово! Это был настоящий панк-рок! Если, например, оператор задевал камерой дверной проем и изображение в кадре подпрыгивало, мы не просили переснять этот эпизод, а дружно кричали «Пойдет! Это же Грайндхаус!».

И н т е р в ю е р. Говорят, ты еще и нарочно портил пленку?

Т а р а н т и н о. Ну да, поцарапал ее немного и полил грязью [9].

<sup>22</sup> Традиция понимания цитаты как обязательного маркер-пойнтера связана, разумеется, не только с реалиями в отечественном искусстве, но и, как уже было сказано нами выше, с традициями общеевропейского понимания искусства. Исторические формы и особенности музыкального цитирования (как раз с позиции того, что цитата *неминусом* должна нести собой некий смысловой месседж) подробно описаны в статье О. Лосевой «Музыкальная цитата в “эпоху цитирования”» [4].

<sup>23</sup> Как это было показано нами ранее, здесь затрагивается достаточно высокий уровень самоидентификации: личностное своеобразие слушателя.

Проверка нашей гипотезы о существовании в некоторых саундтреках Тарантино слуховых «ловушек» — звуковых странностей непонятого происхождения, которые можно и не заметить — осуществлялась нами путем специального слухового эксперимента. Сначала автор статьи самостоятельно (на разных скоростях) отслушал те треки, которые его слух пометил как странные. Затем подобный эксперимент был проведен с группами студентов московских вузов. Основным образцом для тщательного слухового анализа выступила заключительная песня «Chick Habit» (из фильма «Доказательство смерти») в исполнении Эйприл Марч (April March).

Выбор песни был обусловлен как ее звучанием в фильме, так и особенностями ее создания. Сама песня после первого прослушивания способна вызвать ощущение примитивности и декларируемой пошлости «в три аккорда». Звуковые странности в ней можно обнаружить лишь при внимательном вслушивании<sup>24</sup>.

Странность первая заключается в стилевом несоответствии: музыкальный материал песни представляет собой типичный образец поп-музыки шестидесятых годов прошлого века (песня и была написана в 1964 году<sup>25</sup>). Однако певица поет эту песню в более позднем (относительно времени создания) стиле трэш, со специфической фальшью в зоне второй ступени и вводного тона (интонационно занижая их).

То, что в качестве трека в фильме использована музыка шестидесятых годов прошлого века, входит в общую винтажную стилистику картины: и одежда, и декорации, и машины в кадре — старомодные. В том, что в картине смешиваются десятилетия, также нет ничего необычного<sup>26</sup>. Необычное, как всегда у Тарантино, скрыто от случайных глаз и ушей, так чтобы, как он и говорит, мы об этом не догадались. Странность вторая возникает при слуховом сравнении вступительных тактов аккомпанемента с началом мелодии песни: вдруг обнаруживается, что их звуковые высоты несколько не совпадают. Иначе говоря, в этой простенькой поп-песенке проявляется эффект *полистроя*.

Надо сказать, что это не единственный случай применения полистроя в саундтреках из фильмов Тарантино: другой такой образец отыскивается слухом в фильме «Убить Билла», в песенке «Woo Ho», звучащей в японском ресторане (перед сражением на мечях). Более ясный намек на использование похожего на полистрой эффекта можно обнаружить также в начальных интонациях «Socout», где четыре вступительных звука изначально функционально обрисовывают совсем другую тональность, нежели возникающее в дальнейшем звучании мотивное продолжение (впрочем, в этом случае, лучше говорить об эффекте *разнотональности*).

Обнаружение эффекта полистроя повлекло за собой два вопроса: о степени сознательности применения режиссером этого звукового приема и о том, способен ли среднестатистический зритель его уловить.

Каких-либо прямых высказываний режиссера о сознательном применении им эффекта обнаружить не удалось. Нет свидетельств и о том, какова доля

<sup>24</sup> Конечно, для этого требуется аудиотехника, достаточно качественно воспроизводящая низкие частоты.

<sup>25</sup> Автор музыки — композитор Серж Генсбург (Serge Gainsbourg), украинский эмигрант, семья которого осела во Франции. Оригинальное название песни — «Laisse tomber les filles».

<sup>26</sup> Аналогичный прием стилевых несопадений звучащей музыки и сюжетного ряда, кстати, был использован в отечественном фильме-мюзикле «Стиляги» (2008).

осознанного в звуковом искажении оригинальных<sup>27</sup> саундтреков, и имеется ли оно вообще. Единственным фактором, укреплявшим гипотезу о применении полистроя как специального приема, было соображение о том, что высокооплачиваемые и высокопрофессиональные голливудские звукорежиссеры просто не смогли бы пропустить такое откровенно нестройное звучание, если бы это был случайный брак записи. Косвенно на мысль о специальном *саундспойлинге* (назовем это так) указывает рассказ Тарантино о том, как он применял эффект ухудшения качества звука и киноплёнки в отдельных эпизодах своих картин.

Для получения дополнительной информации о том, насколько легко или трудно распознать слухом эффект полистроя, автором данной статьи в 2011–2012 годах был проведен ряд опросов. Респондентами в них являлись как немусыканты (студенты с факультета социологии НИУ ВШЭ), так и люди, обладающие профессионально развитым музыкальным слухом (студенты Московской консерватории). Коротко опишем сам процесс и его результаты.

Саундтрек «Chick Habit» в исполнении Эйприл Марч был предложен для анализа разным группам слушателей. Он был дан:

- для устного слухового анализа на занятии (социологам и хоровым дирижерам),
- для домашней письменной нотной расшифровки со слуха всей партитуры (студентам-музыковедам).

При прослушивании в классе студентам консерватории были предложены два варианта воспроизведения трека: на оригинальной и замедленной скоростях<sup>28</sup>.

В целом полученные результаты опроса показали следующее.

Многие студенты-социологи смогли услышать и идентифицировать некоторую несогласованность звучания в песне, но произошло это *после* того, как на существующую странность было обращено их внимание. Общие результаты, полученные в опросе слушателей-немусыкантов, говорят о том, что эффект звукового несоответствия, вероятно<sup>29</sup>, регистрировался ими лишь подсознательно<sup>30</sup>.

Студенты-хоровики при двух-трехкратном прослушивании песни смогли самостоятельно предположить, что с общим интонационным строем происходит «что-то не то».

Студенты-музыковеды прекрасно справились с домашним заданием по аранжировке фактурно-гармонического и мелодического остова песни со всеми ее подголосками и ритмическими линиями<sup>31</sup>. При этом они самостоятельно не заподозрили никакого «подвоха» в звучании. Характерно, что однокурсники испытуемых, студенты-музыковеды из другой группы (ничего о задании не знавшие) после прослушивания данного саундтрека также не услышали в песне полистроя и оценили ее как примитивную и легкую для записи на слух.

<sup>27</sup> Поскольку все они, как уже говорилось выше, являются заимствованными и не написаны для фильмов Тарантино специально.

<sup>28</sup> Саундтрек воспроизводился на рекордере *Roland R-05*, технологически позволяющем сохранять высоту звука при изменении скорости звучания.

<sup>29</sup> Предположительность в трактовке результатов связана здесь с тем, что сам опрос не содержал статистического подсчета, а проводился как часть аудиторного занятия.

<sup>30</sup> Так же, как это часто происходило у них при слуховом реагировании на известные музыкальные цитаты и аллюзии в процессе наших практических занятий с ними в рамках темы: «Музыка в рекламе».

<sup>31</sup> В одной из студенческих работ даже использовалась MIDI-обработка звуковых слоев.

Среди приведенных результатов особенно интересными и симптоматичными представляются те, которые были получены в группе студентов-музыковедов.

Интересными — поскольку факт неопознания музыковедами эффекта полистрою можно отнести не к меньшей развитости их музыкального слуха (по сравнению со слухом студентов-дирижеров), а к действию все того же маркер-пойнтера. В данном случае мы находим его проявления в одном из вариантов зонного слуха, а именно: *функциональном зонном слухе*<sup>32</sup>. Как равномерно-темперированный строй, с которым уже свыклось наше ухо, «затирает» погрешности звучания отдельных интервалов, так и зонный функциональный слух, простимулированный очевидной примитивностью гармонической формулы песни, выполнил здесь роль звуковысотного «адаптера-конвертера», «сравняв» в восприятии звуковые неровности краев полистрою.

Симптоматичными же — потому что выявилось, что у студентов-музыковедов фокус слухового внимания при слушании песни находился в области ее функционально-гармонических и ритмических свойств — то есть, в той зоне, в которой музыковеды чаще всего привыкли искать свои маркер-пойнтеры слухового анализа<sup>33</sup>. Для студентов-хоровиков таким стандартным маркер-пойнтером, соответственно, оказались параметры интонационного строя.

Вернемся к полистрою как художественному средству, использованному Тарантино. Важно заметить, что между полистрою и политональностью существует большая разница, как эстетическая, так и стратегическая. Эффект политональности прежде всего несет в себе демонстрационную природу: это *явное* полизвучание, имеющее своей главной целью именно обратить на себя внимание слушателя и, в некотором смысле, поразить его. Следовательно, у политональности как выразительного приема очень высокий коэффициент коммуникативности; при этом, средства его создания достаточно грубые. Если, например, попробовать воспроизвести ту же песню «Chick Habit» в полутоновом политональном варианте, ее звучание приобретет характер нарочито искаженного, шаржированного<sup>34</sup>. Представляется сомнительным, чтобы политональность как средство, когда-либо привлекла внимание Тарантино: в его фильмах нигде не идет речь о прямой пародии, даже если кому-то и захочется (привычно следуя одному из самых популярных из стереотипных маркер-пойнтеров «искажение — значит пародирование») оценить их таким образом.

Эффект полистрою, в отличие от политональности, почти незаметен, он как бы выстилает дно того самого второго пласта высказывания по Тарантино, который слушатель может обнаружить, а может и не заметить. И вновь, кто-то, слышащий острее, получит для себя в «Chick Habit» сенсорную зацепку для размышлений, а кто-то другой на своем уровне слухового восприятия подведет этот трек под разряд хитовых шлягеров (коим он по внешним параметрам и является). И далее либо с удовольствием интонационно «подсядет» на этот песенный мотивчик, либо с презрением отвергнет его как несоответствующий его эстетическим притязаниям.

<sup>32</sup> Заметим, что эту разновидность зонного слуха Н. Гарбузов (автор целостной теории зонного слуха), не рассматривал.

<sup>33</sup> Происходит это вследствие многолетней практики запоминания и анализа гармонических «цепочек» — широко распространенной формы работы и квалификационной оценки на сольфеджио.

<sup>34</sup> Последнее также было практически опробовано на занятиях со студентами-музыковедами.

Приведенные музыкальные примеры говорят о том, что, применяя в них так или иначе технику разрыва шаблона, Тарантино не стремится воздействовать на сознание зрителя *целесообразно*<sup>35</sup>. Это также подтверждается одним из его высказываний: «Самое главное для меня — делать “свое кино”, фильмы, которые могут повлиять на ваше мнение и, может быть, изменить вас самих. Вместе с тем я вовсе не хочу, чтобы все люди, посмотревшие мои фильмы, разделяли одни и те же взгляды. Гораздо интереснее, чтобы каждый мог отыскать в них то, к чему стремится, что соответствует его пониманию жизни. Я думаю, что богатство нашего мира идет от многообразия наших мыслей» [1].

### Эпизод 9

Урок грамматики японского языка. Японский сэнсей демонстрирует пример абсолютного причастного оборота.

Японец (*по-японски*). Поезд, потерпев аварию, я опоздал.

Закадровый голос диктора зачитывает мысли об особенностях речевой и неречевой коммуникации японцев из работы Неверова<sup>36</sup> в свободном пересказе:

«Использование в японском языке абсолютного причастного оборота во многом ориентировано на размывание причинно-следственных связей в высказывании, что делает последнее в некотором смысле недосказанным, свободным для домысливания.

В японском языке также существует так называемое некатегорическое наклонение, в котором вместо указующего “ты должен” употребляют двойное отрицание “ты не можешь не”.

Make the difference, как говорят американцы».

Немая сцена в традиционном интерьере японского дома. Хозяйка молча ставит на стол разнообразные блюда, не предлагая гостю попробовать что-либо из них.

«Делать кино это то же самое, что заниматься живописью. Это живопись в движении. Попробуйте объяснить или проанализировать картину художника, и вы поймете, что существуют десятки тысяч способов увидеть что-то свое. В кино примерно то же самое. Оно идентично жизни, в том смысле, что существует множество способов ее прожить и только вам выбирать свой путь. По крайней мере, вы имеете право на такой выбор!»

Квентин Тарантино [10].

<sup>35</sup> В отличие от уже упомянутого оператора-суггестолога, применяющего эту психотехнику в конкретных терапевтических целях.

<sup>36</sup> Подробнее об этом см.: [5].

## Использованная литература

1. *Агент Купер* [Корнеев В.] Квентин Тарантино: талант из местного видеопроката // FashionTime. 2006. URL: <http://www.fashiontime.ru/cinema/news/4430.html> (дата обращения: 01.07.2013).
2. *Брунетт П.* Интервью с Квентином Тарантино / пер. с англ. В. Клеблеева // Квентин Тарантино. Интервью. СПб.: Азбука-классика, 2007. 336 с. С. 61–67. Оригинал: Brunette P. Interview with Quentin Tarantino // Quentin Tarantino: Interviews. University Press of Mississippi, 1998. P. 30–34.
3. *Доусон Дж.* Тарантино. М.: Вагриус, 1999. 272 с. URL: <http://www.tarantino-films.ru/book/content.html> (дата обращения: 01.07.2013).
4. *Лосева О.* Музыкальная цитата в «эпоху цитирования» // Памяти Евгения Владимировича Назайкинского. Интервью. Статьи. Воспоминания. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 123–139.
5. *Неверов С.* Особенности речевой и неречевой коммуникации японцев // Национально-культурная специфика речевого поведения. М.: Наука, 1977. URL: <http://www.ru-jp.org/neverov2.htm> (дата обращения: 01.07.2013).
6. *Олсен М.* Подсевший на кино / пер. с англ. Н. Цыркун // Квентин Тарантино. Интервью. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 311–318.
7. *Сергеева М.* Комплекс полноценности: интервью [К. Тарантино] // Россия. № 32 (20.08.2009). URL: <http://www.russianews.ru/rest/26301> (дата обращения: 01.07.2013).
8. *Симен М., Ниогре Ю.* Интервью в Каннах / пер. с англ. В. Клеблеева // Квентин Тарантино. Интервью. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 33–56. Оригинал: *Ciment M., Niogret H.* Interview at Cannes // Quentin Tarantino: Interviews. University Press of Mississippi, 1998. P. 9–26.
9. Тарантино и Роберт Родригес // Quentin Tarantino. Его фильмы и музыка. URL: <http://www.tarantino-films.ru/interview/int30.html> (дата обращения: 01.07.2013). Оригинал: Chris Nashawaty 'House' Mates // Entertainment Weekly. 2006. Jun 23. URL: <http://www.ew.com/ew/article/0,,1206985,00.html>
10. Тарантино К. Интервью журналу «Калейдоскоп» (октябрь 1998) // Quentin Tarantino. Его фильмы и музыка. URL: <http://www.tarantino-films.ru/interview/int11.html> (дата обращения: 01.07.2013).
11. [Тарантино о своем творчестве]. Интервью // Quentin Tarantino. Его фильмы и музыка. URL: <http://www.tarantino-films.ru/interview/int9.html> (дата обращения: 01.07.2013).
12. *Тарковский А.* Лекции по кинорежиссуре // Искусство кино. 1990. № 9. С. 101–108.