
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 ТАРАНТИНО¹

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 фильмов². 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»². 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)³.

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»⁴: 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 нуждается⁵.

¹ Видеозапись доклада, по материалам которого написана данная статья, доступна по адресу: http://youtu.be/_uV2KxCOgaI

² 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).

³ В текстовых блоках, данных курсивом.

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

⁵ 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*⁶ 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?

⁶ 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 искусствовителем⁷ 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*⁸. Разгадывая его, при прочих эстетических удовольствиях, искусствовитель 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».

⁷ Если вспомнить, что слово *потребитель*, обретшее в российском быденном 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.

⁸ 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 композиторы⁹ 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» восприятии¹⁰ 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,

⁹ Некоторые из них, подобно Шнитке, использовали полистилистику в качестве базового коммуникационного приема.

¹⁰ 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*¹¹. 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 стереотипа¹². 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»)

¹¹ 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.

¹² 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 триггерной¹³ 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 фильму¹⁴. 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

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

¹⁴ 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»¹⁵. 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 иронии¹⁶.

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,

¹⁵ 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 (дата обращения: 01.07.2013).

¹⁶ 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»¹⁷.

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»¹⁸ 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

¹⁷ Парней и девиц («чувих»).

¹⁸ 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 картин¹⁹. 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*²⁰ (аранжировки имеющейся аранжировки) — поскольку классическим музыкантам хорошо известно академическое переложение «Полета шмеля» для трубы с фортепиано²¹,
- 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.)

¹⁹ 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.

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

²¹ 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 помещена²².

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 первоисточником²³. 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].

²² 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].

²³ 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 непонятного 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 вслушивании²⁴.

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 году²⁵). 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 необычного²⁶. 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

²⁴ Конечно, для этого требуется аудиотехника, достаточно качественно воспроизводящая низкие частоты.

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

²⁶ Аналогичный прием стиливых несовпадений звучащей музыки и сюжетного ряда, кстати, был использован в отечественном фильме-мюзикле «Стиляги» (2008).

осознанного в звуковом искажении оригинальных²⁷ 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 скоростях²⁸.

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, вероятно²⁹, регистрировался ими лишь подсознательно³⁰.

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 линиями³¹. 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.

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

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

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

³⁰ 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».

³¹ 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*³². 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 анализа³³. 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, шаржированного³⁴. 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.

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

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

³⁴ 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*³⁵. 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 Неверова³⁶ 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].

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

³⁶ 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.