

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
Санкт-Петербургский государственный университет  
Основная образовательная программа «Свободные искусства и науки»

Коленова Татьяна Николаевна

**ПРЕДЕЛЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В КИНЕМАТОГРАФЕ КВЕНТИНА  
ТАРАНТИНО**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки  
035300/50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «Кино и видео»

Научный руководитель:

Савченкова Нина Михайловна,  
Доктор философских наук, доцент

Санкт-Петербург  
2017

## Оглавление

ВВЕДЕНИЕ .....	3
ГЛАВА 1. РЕЖИССЁРСКИЙ СТИЛЬ КВЕНТИНА ТАРАНТИНО НА ГРАНИЦЕ ЛИТЕРАТУРЫ И КИНЕМАТОГРАФА .....	6
1.1 Прозаический нарратив в структуре кинотекста .....	6
1.2 Влияние литературы на нарратив и кинематографические приёмы Тарантино .....	9
ГЛАВА 2. МУЗЫКА В КИНЕМАТОГРАФЕ КВЕНТИНА ТАРАНТИНО ....	18
2.1 Определение места и роли музыки в фильме.....	18
2.2 Саундтрек как особый приём авторского высказывания.....	24
ГЛАВА 3. ПРЕДЕЛЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В КИНЕМАТОГРАФЕ КВЕНТИНА ТАРАНТИНО .....	31
3.1 Феномен репрезентации у Тарантино.....	31
3.2 Симуляция кинематографического опыта.....	35
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	46
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ .....	47
ФИЛЬМОГРАФИЯ .....	50

## Введение

Квентин Тарантино является одним из самых противоречивых и узнаваемых режиссёров американского независимого кинематографа. Фильмы Тарантино обладают особым стилем и способностью визуально и интеллектуально стимулировать процесс восприятия зрителей, так как в первую очередь Тарантино уделяет внимание форме образов и многослойности кинематографического текста. На протяжении более чем 20 лет автор сохраняет верность своему режиссёрскому стилю, формировавшемуся под влиянием постмодернизма, проявляющегося в пародийном отношении к добру и злу, интертекстуальности и кодированию собственных образов фильма по средствам образов других авторов, стилизации кинематографического языка, ориентированности на игру, фрагментации реальности и стилевому смешению<sup>1</sup>.

Однако анализ режиссёрского пути Тарантино и его кинематографических приёмов, говорит не только о влиянии постмодернизма на фигуру режиссёра, а так же о личном восприятии и отношении Квентина Тарантино с кинематографом. Работа режиссёра с кинематографическим текстом представляет собой процесс репрезентации его зрительского киноопыта, проявление чистой любви к киноискусству и стремление обозначить своё место в истории кинематографа.

Объектом данного исследования являются фильмы Квентина Тарантино, в которых он выступил как создатель оригинальной идеи фильма, сценарист и режиссёр.

---

<sup>1</sup> Хассан И. К концепции постмодернизма // Постмодернистский поворот: пер. К Дягтерёв, А. Карпов, 1987. [Электронный ресурс]  
URL: [http://culturolog.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=2765&Itemid=35](http://culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=2765&Itemid=35)  
(Дата обращения: 14. 04. 17)

Предметом данного исследования являются кинематографические приёмы режиссёрского стиля Тарантино, пределы и методы их формирования. Целью данной дипломной работы является выявление объектов, которые Тарантино репрезентирует в своих кинофильмах, определение границ, влияющих на формирования репрезентации и анализ методов её реализации в тексте фильма.

Автором работы поставлены следующие задачи:

- исследовать феномен репрезентации в кинематографе Квентина Тарантино;
- проанализировать режиссёрский почерк и характерные кинематографические приёмы;
- определить источники влияния на кинематограф режиссёра, обозначить пределы и способы их проявления;
- проанализировать каким образом режиссёр реализует идеи репрезентации в обозначенных пределах, выявить методы;
- проанализировать визуальный материал – фильмы режиссёра;
- систематизировать полученный материал.

Основу теоретико – методологического материала составили работы В. Б. Шкловского «О теории прозы»<sup>2</sup>, М. М. Бахтина «Вопросы литературы и эстетики»<sup>3</sup>, З. Лиссы «Эстетика киномузыки»<sup>4</sup>, Ж. Бодрийяра «Симулякры и симуляция»<sup>5</sup>, «Различие и повторение» Ж. Делёза<sup>6</sup>. Кроме того уделяется внимание анализу сборников интервью Квентина Тарантино и киноведческим трудам американских авторов.

---

<sup>2</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. – М.: Федерация, 1929. – 267 с.

<sup>3</sup> Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. - М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

<sup>4</sup> Лисса З. Эстетика киномузыки: пер. с нем. А. О. Зелениной, Д. Л. Каравкиной. – М.: Музыка, 1970. – 496 с.

<sup>5</sup> Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция: пер. с фр. О. А. Печенкиной. – Тула, 2013. – 204 с.

<sup>6</sup> Делёз Ж. Различие и повторение: пер. с фр. Э. П. Юровской, Н. Б. Маньковской. – СПб.:Петрополис, 1998. – 384 с.

Методом исследования для автора послужил анализ научной литературы, сценариев и визуального материала.

Актуальность данной дипломной работы состоит в изучении малоисследованной в области российского киноведения темы, а именно феномена формирования режиссёрского стиля Тарантино и кинематографических объектов, репрезентируемых в фильмах данного режиссёра. Имеющиеся в распоряжении источники информации о Квентине Тарантино в большинстве случаев представляют собой сборники интервью режиссёра, переведённые и представленные без какого-либо кинематографического, а так же философско-теоретического анализа.

В первой главе дипломной работы автор рассматривает связь нарратива в фильмах Квентина Тарантино с нарративом прозаического произведения, кроме того анализируется влияние литературных приёмов на режиссёра. Во второй главе рассматривается влияние музыки на кинематограф Тарантино, также анализируются роль авторского подхода в работе с музыкальный саундтреком. В третьей главе рассматривается реализация принципа репрезентации через симуляцию образа, влияние литературы и музыки на репрезентацию, а так же разбираются приёмы создания симуляции по средством характерных для режиссёра форм интертекста.

# **Глава 1. Режиссёрский стиль Квентина Тарантино на границе литературы и кинематографа**

## **1.1 Прозаический нарратив в структуре кинотекста**

С момента своего возникновения (конец XIX века) кинематограф прошел долгий путь от запечатления на светочувствительной пленке нескольких секунд приближения поезда до современных масштабных и технически сложных кинопроектов. Вместе с техническим развитием кино - овладение звуком, цветом, широкоформатным экраном и цифровой технологией, происходил и процесс развития кино как искусства, которое в скором времени стало отдельным самостоятельным видом искусства с собственным языком, эстетикой и законами развития. Именно кинематограф и его повсеместное распространение оказали большое влияние на смещение современного восприятия мира и культуры в сторону визуального образа.

За время своего существования кинематограф как вид искусства разработал свою систему изобразительных и выразительных средств, связанных в первую очередь с его технической природой. Исследуя специфику кино, в первую очередь уделяется внимание возможности с помощью подвижной камеры и разнообразной оптики запечатлеть в кадре различные пространства, группы людей, индивидуальных персонажей или мельчайшие детали. Монтаж как внутри кадра так и между ними позволяет создавать ощущение непрерывности действия. Композиционный строй, линейность эпизодов, одновременное развитие двух и более сюжетных линий, которые могут идти параллельно или перекрещиваться в сценах или элементах, смена темпа и ритма - все это помогает режиссеру передать его отношение и смысл произведения.

Кинематограф это не только технические приемы и процесс

кинопроизводства. Кино, как искусство синтетическое, наряду с разработкой своих собственных художественных средств, на протяжении всего периода развития активно вбирало в себя изобразительные и выразительные средства других искусств. Так игра актеров и принципы построения мизансцены сближают кино с театром. Музыка помогает создать фон и задать ритм повествованию, внести более ясную эмоциональную окраску. Принципы построения кадра, цветовые решения фильма приближают его к живописи и другим пластическим искусствам. Однако наиболее прочными, глубокими и давними отношениями кинематограф связан с литературой. При всём отличии форм выражения, кинематограф как и литература позволяет действию не зависеть от времени и пространства, кроме того кинообраз обнаруживает свою близость к образу литературному. Так например крупный план в фильме как прием выделения и акцентирования внимания на том или ином предмете схож с подробным описанием предметов в литературном произведении (подобный принцип использовал Л. Н. Толстой, который отдавал предпочтение не прямому называнию предмета, а его детальному описанию)<sup>7</sup>. Прием торможения действия также известен литературе, а способ отбора, сопоставления и обобщения можно сравнить с монтажом. Открытие различных приемов рассказа - последовательный, параллельный, ассоциативный и т.д. также принадлежит литературе и активно использовались кинематографом в разработке приемов монтажа.

Близость литературы и кинематографа так же подчеркивается стремлением теоретиков кино и литературы, семиотиков и философов применить существующие подходы в литературе и к анализу фильма, например, французские киноведы Жак Омон, Мишель Мари, Ален Бергала и Марк Верне в книге “Эстетика фильма” рассматривают кинематограф с точки зрения сравнительно-типологического метода Владимира Проппа и

---

<sup>7</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. – М.: Федерация, 1929. С. 14

нарративной теории Ж. Женетт<sup>8</sup>. Кристиан Мец в своих трудах говорил о близости кино и литературы с точки зрения близости визуальной и лингвистической семиологии<sup>9</sup>. Юрий Михайлович Лотман также рассматривает кинематограф как произведение литературы - повествование или рассказ. “Киноязык строится как механизм рассказывания истории при помощи демонстрации движущихся картин”<sup>10</sup>. Кадр у Лотмана становится единицей, в которой заключено значение языка кинематографа. Отсюда вытекает идея анализировать фильм так же как и текст, разделяя его на фильмические грамматические структуры.

Влияние литературы не ограничивается только близкими изобразительно-выразительными приёмами, но и обладает прямым влиянием на кинематографическое произведение через его сценарий, который в большинстве случаев является основой фильма, определяет его содержание, жанр и стиль. При появлении звука сценарий взял на себя еще и процесс слияния и взаимодействия изображения и слова. Несмотря на особую природу кино и отличие сценария и от драматургического произведения, и от театральной пьесы, он остается литературным явлением. Современный литературный сценарий можно охарактеризовать стремлением к разнообразию и многожанровости (киноновелла, киноповесть или кинороман). При этом дальнейшая превращение литературного сценария в рабочий режиссерский отодвигает драматургию на задний план, уступая место детальному плану реализации замысла через технические особенности кино (монтаж, раскадровка, планы и другие изобразительные средства). Именно здесь, в этом месте отдаления кино и литературы, интересно рассматривать творчество авторов, которые выступают одновременно и сценаристами, и режиссерами (коим и является Квентин Тарантино). Автор выступает и как

---

<sup>8</sup> Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма: пер. с французского И.И. Чельшевой. — М.: Новое литературное обозрение, 2012.

<sup>9</sup> Мец К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. - С. 237 – 250

<sup>10</sup> Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. - Таллинн: Александра, 1973. С. 14



создатель литературного произведения, и как дальнейший переводчик этого произведения на язык кино.

В то же время, кинематограф не просто использует те приёмы, которые даёт ему литература, но развивает их, даёт им больше возможностей проявить и раскрыть себя. Так повествовательное начало и авторский комментарий реализуются в кино не только в слове, но и с помощью визуальных средств. Например, монтаж позволяет подвести зрителя к определённым установкам и выводам.

Кино способно показать то, что роман может описать словами. Для прозаического произведения слово является единственным инструментом, в то время как в кино, это один из многих элементов, выражающий то, что нельзя выразить посредством музыки, ракурса съёмки или игры актёров. Главное же, на что способно кино, – это наделить слово образом, сделать его наглядным, проявить себя на визуальном уровне. Квентин Тарантино максимально использует этот принцип реализации слова в образе, придавая своему насыщенному литературному сценарию, гипернасыщенное изображение, тем самым уплотняя те идеи и смыслы, которые он вкладывает в свою работу.

## **1.2 Влияние литературы на нарратив и кинематографические приёмы Тарантино**

В своих кинематографических произведениях Тарантино, выступая и режиссёром и автором собственных сюжетов одновременно, уделяет большое внимание сценарию, диалогам и монологам персонажей, создавая на их основе свои собственные уникальные приёмы, которые являются неотъемлемой частью его режиссёрского стиля. Именно эта особенность Тарантино как режиссёра, его близость к литературе позволяют соотносить приёмы и принципы построения нарратива и хронотопа в его фильмах с нарративом прозаических произведений.

Виктор Борисович Шкловский в своём труде «О теории прозы» проводит подробный анализ разных прозаических произведений - очерков, анекдотов, загадок, повестей, рассказов и романов, разбирая особенности и правила их построения и приёмы сюжетообразования, а также связи мотивов и новелл внутри произведения. Текст Шкловского начинается с его определения приёмов в искусстве. «Приемом искусства является прием “остранения” (странный способ описания предмета с целью нарушить автоматическое восприятие) вещи и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен»<sup>11</sup>. Именно приём остранения как нельзя лучше характеризует особенность режиссёрского стиля Тарантино. Большинство кинематографических приёмов, которые направлены на нарушение у зрителя автоматического восприятия посредством длинных диалогов, замедление развития действия в фильме, на резкое нарушение линейности повествования путем изменением хода времени в фильме, а также вовлечение в опознание фильмов, отсылки к которым использует Тарантино.

Почти во всех своих работах Тарантино использует приём разделения фильма на главы. Как и в прозаическом произведении, глава в фильмах режиссера является повествовательной цезурой, обозначающей либо переход от одной сюжетной линии к другой, либо перерыв во времени. Каждая часть имеет своё название, переданное с помощью титров, и зачастую не иллюстрирующее само содержание.

Четкая и явная структура фильма позволяет Тарантино использовать различные приёмы соединения и комбинации новелл, тем самым меняя ход развития сюжета и создавая очередную головоломку для зрителей. В литературе нагромождение новелл в произведении может охватываться какой-то общей новеллой, иметь закольцованную структуру или представлять собой

---

<sup>11</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. – М.: Федерация, 1929. С. 13

комбинацию кольцевого и ступенчатого построения<sup>12</sup>. Тарантино играет со структурой своих произведений, превращает их в паззл из глав, многочисленных флешбеков, визуальных и вербальных отсылок к другим сюжетам фильма, которые зрителю необходимо собрать в единый линейный сюжет. Во многих своих интервью, Тарантино отмечает, что при написании сценариев, использует романную структуру: «Романисту ничего не стоит расположить завязку истории в середине повествования. Я полагаю, что, если бы удалось найти кинематографический эквивалент такого изложения, это было бы очень впечатляюще. Обычно при экранизации романов первым делом выбрасываются подобные литературные ходы. Я не делаю этого, но не для того, чтобы показаться умнее всех. Если бы история стала драматичнее, расскажи я ее от начала до конца, я бы так и поступил. Но весь кайф в том, чтобы добиться именно того, чего хочешь»<sup>13</sup>.

В работах Тарантино можно узнать и такой литературный феномен, как сборник новелл. Сборник Шкловский считал предшественником современного романа. Каждая отдельная часть, отдельная новелла связывалась с другими посредством общей, обрамляющей новеллы – в *Криминальном чтиве* это персонаж мистер Уоллес<sup>14</sup>, в фильме *Четыре комнаты* – портье Тед<sup>15</sup>.

В. Б. Шкловский на примере А. П. Чехова говорит об интересе литературного автора к “пестрым рассказам”, то есть новеллам с четким сюжетом и неожиданным разрешением, где писатель также использует нарушение традиции какого-нибудь сюжетного штампа<sup>16</sup>. Похожий принцип

---

<sup>12</sup> Там же. С. 68 - 72

<sup>13</sup> Фуллер Г. Сначала ответы, вопросы потом // Нокс М. Диалоги – моя фишка. Чёрные заповеди Тарантино. – М. «Алгоритм», 2016. [Электронный ресурс]  
URL: <https://ru.bookmate.com/reader/etrfb7ZL>

<sup>14</sup> Сценарий фильма «Криминальное чтиво» [Электронный ресурс]  
URL: [http://lib.ru/PXESY/TARANTINO/pulp\\_fiction.txt](http://lib.ru/PXESY/TARANTINO/pulp_fiction.txt)

<sup>15</sup> Сценарий фильма «Four Rooms» // The Internet Movie Script Database [Электронный ресурс]

URL: <http://www.imsdb.com/scripts/Four-Rooms.html>

<sup>16</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. – М.: Федерация, 1929. С. 76

мы видим в фильме Тарантино *Доказательство смерти*, где история водителя-маньяка заканчивается его смертью тем же способом, каким он убивал своих жертв. Так же иллюстративным примером нарушения сюжетного штампа является фильм Тарантино *Джанго Освобождённый*, где чернокожий раб превращается в охотника за головами<sup>17</sup>.

Для образования новеллы необходимо не только действие, но и противодействие. Если мы не имеем развязки, то и не получаем ощущения сюжета. Развязка у Тарантино внезапна и непредсказуема. Часто в качестве развязки Тарантино прибегает к приему возвращения в “начало истории”, как это происходит в фильме *Омерзительная восьмёрка*. Говоря о литературной традиции, Шкловский говорит что традиция писателя - это не заимствование у другого писателя, а зависимость от общего склада литературных норм, которая как и у изобретателей состоит из суммы технических возможностей его времени. Это же можно сказать и о кино. Тарантино превращает зависимость своих фильмов от общего пространства кинематографа с свой отличительный знак и еще одну узнаваемую черту его режиссёрского стиля. В каждом фильме Тарантино обнажает свою насмотренность, свои познания в области американского жанрового кино. Он превращая свой собственный фильм в поле отсылок и цитат, позволяющих ему крепко связать свой фильм с этой кинематографической традицией и использовать тот культурный контекст, который сложился вокруг этих фильмов, для усиления впечатления и изменения восприятия собственных фильмов.

Так же Тарантино прибегает к такому сюжетному приему композиции как прием нанизывания, когда несколько законченных новелл объединяются в сюжетную линию единством действующего лица. В литературе это больше всего характерно для приключений и путешествий (Одиссея). Тарантино не интересуется путешествиями, однако такие фильмы как *Доказательство смерти* и *Убить Билла* можно рассматривать через призму приема

---

<sup>17</sup> Сценарий фильма «Джанго Освобождённый» [Электронный ресурс]  
URL: <https://kinoscenariy.net/screenplay/dzhango/>

нанизывания историй, происходящих с главными персонажами.

Еще один прием, который привлекает внимание Шкловского, и который сближает нарратив в фильмах Тарантино с литературным прозаическим произведением, является прием отступления. Шкловский выделяет три роли отступления. Первая роль - возможность вводить в произведение новый материал. Это могут быть различные философские или критические размышления автора, замечания, наблюдения - все, чем автор готов поделиться с читателем или зрителем, например через диалоги автор поднимает тему расизма в *Джанго* и *Омерзительной восьмёрке*<sup>18</sup>. Вторая роль - создание контраста в произведении, позволяющие сильнее ощутить и уяснить мотивы текста, оценить красоту их воплощения. Третья, и самая важная роль отступления направлена на задержание действия и его торможение. Этот тип отступления усиливает эффект тех острающих приемов, которые использует автор, тем самым заставляя внимание читателя/зрителя все время менять свой фокус или испытывать нетерпение при уходе от основного сюжета. Тарантиновские диалоги в большинстве случаев именно тормозят быстрое визуальное или сюжетное действие, переключая внимание зрителя на другие темы.

Исследование сходства литературы и кинематографа невозможно без анализа концепции хронотопа - одного из важных составляющих как литературного, так и кинематографического произведения.

Михаил Бахтин в своей работе «Формы времени и хронотопа в романе» даёт следующее определение хронотопа: «Хронотоп (с греч. время и место) это существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе. [...] Нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства)»<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Сценарий фильма «Омерзительная восьмёрка» [Электронный ресурс]

URL: <https://kinoscenariy.net/screenplay/omerzitel'naya-vosmerka-2/>

<sup>19</sup> Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. - М.: Художественная литература, 1975. С. 121

Бахтин говорит о том, что жанр и жанровые разновидности определяются хронотопом, а также определяет время как ведущее начало хронотопа. Анализируя античный и рыцарский романы Бахтин выделяет несколько основных типов хронотопа - хронотоп дороги, салона, провинциального городка, кризиса/жизненного перелома, хронотоп мистерии. Каждый из этих типов не является конечным, и в свою очередь может включать в себя неограниченное количество мелких хронотопов и особые, устанавливаемые индивидуально каждым автором отношения между ними в пределах каждого произведения.

Делая акцент на литературе, Бахтин так же отмечал что связь временных и пространственных отношений обнаруживается так же и в других видах искусства - «Всякий художественно-литературный образ хронотопичен». Хронотоп в кинематографе существует по схожим законам и имеет схожие с литературными хронотопом характеристики в силу близости строения их нарративов. И в том и в другом виде искусства хронотоп имеет важную сюжетообращающую функцию, является центром основных событий, а также завязок и развязок. Кроме того хронотоп превращает сюжетное событие в образы, именно здесь событие уплотняется, позволяя строить вокруг себя изображение, разворачивать повествование.

Каждый фильм, так же как и литературное произведение, обладает своим собственным набором хронотопов, попадающие под общие типы, но при этом уникальный. Проанализировав фильмографию Тарантино, можно выделить несколько ключевых типов хронотопов, которые будут пересекаться с типами, выделенными Бахтиным. Это хронотоп дороги, и входящий в него хронотоп автомобиля, хронотоп бара или ресторана, хронотоп отеля или постоялого двора и хронотоп дома (места проживания персонажа). Следует отметить, что Тарантино в своих работах использует весьма небольшой набор хронотопов, однако каждый из них из фильма в фильм получает новое воплощение. Например, автомобиль как пространства, где происходят диалоги или возникают новые сюжеты, может превратиться в лошадь,

дилижанс или карету зубного врача. Пространство бара в разных фильмах трансформируется в кафе, ресторан или кухню, а дом переносится Тарантино в больницу, трейлер или школу боевых искусств. Каждый из фильмов Тарантино обладает всеми вышеперечисленными типами, но не ограничивается ими в силу различия их сюжетов.

Однако в работе с хронотопом наибольший интерес Тарантино проявляется в отношении ко времени. Время - одна из самых трудных в обращении, но при этом одна из самых интересных для экспериментов структур хронотопа. С одной стороны фильм ограничен физическим временем своей длительности, с другой стороны внутри самого фильма время не имеет ограничений и становится пластичным и податливым материалом в руках режиссёра. Работа со временем может совершаться как технически, через монтаж, так и через нарратив. В своих работах Тарантино использует оба этих приема, сознательно отказываясь от линейного повествования в пользу создания сложных как нарративных, так и визуальных головоломок, требующих от зрителя самостоятельной реконструкции сюжетной линии.

Но самым главным приёмом, который сближает нарратив кинолент Тарантино с прозаическим произведением, становится особенный подход режиссёра к написанию диалогов для своих персонажей. Будучи человеком, который начинал свою карьеру в кино с написания сценариев для других режиссёров, а так же выступил сценаристом нескольких фильмов, уже будучи известным режиссёром, Тарантино успел в совершенстве овладеть техникой создания долгих, но при этом не скучных и не теряющих внимание зрителя диалогов. Слово у режиссёра становится одним из ключевых элементов фильма, а диалоги персонажей – самой главной «фишкой» его авторского стиля. Именно поэтому практически полное отсутствие диалогов в первой части *Убить Билла* не остается незамеченным. Объяснить это можно, опираясь на сюжет фильма. Главная героиня долгое время находится в коме, и очнувшись отправляется на поиске тех, кто может быть виновен в случившемся. Большое количество длинных сцен драк, борьбы и убийств

восполняет героине длительное отсутствие движения, и оправдывает небольшое количество диалогов<sup>20</sup>. Во второй части фильма Тарантино вновь возвращается к приёму длинных диалогов. В момент разговора Тарантино тормозит время внутри фильма. Его диалоги сопровождаются минимумом действий или смены местоположения со стороны участников беседы, например часто диалоги происходят в транспортном средстве, кафе, во время встречи или неторопливой совместной прогулки или в момент, когда герои должны проводить время в одном помещении. Кроме того можно сказать, что диалоги существуют у Тарантино не только потому что способны двигать сюжетную линию, объяснять характеры героев, смешить или эмоционально воздействовать на зрителя в определенном направлении. Множество своих диалогов Тарантино строит вокруг простых бытовых вещей, которые не зависят от сюжета и могут показаться бессмысленными – режиссёр создает диалог ради самого диалога, ради собственного удовольствия при процессе его написания и дальнейшего воплощения, а так же ради предвосхищения удовольствия и интерес зрителя от его прослушивания. Создание этого интереса Тарантино, помимо острых шуток, обеспечивает за счет использование большого количества нецензурных выражений. В своих фильмах, а так же в своих интервью, Тарантино использует ненормативную лексику исключительно для того, чтобы подчеркнуть высокий эмоциональный заряд речи, избыток чувств и эмоций у героя в различных, зачастую стрессовых и экстраординарных ситуациях. Примеры подобных выражений в каждом фильме исчисляются сотнями, что становится поводом для различных рекордов, например в Криминальном чтиве различные «крепкие выражения» используются около 500 раз, а диалог портъе Теда и миллионера Честера Раша в фильме Четыре комнаты, ограничиваясь в ругательстве только словом

---

<sup>20</sup> Сценарий фильма «Four Rooms» [Электронный ресурс]  
URL: [http://lib.ru/PXESY/TARANTINO/kill\\_bill.txt](http://lib.ru/PXESY/TARANTINO/kill_bill.txt)



«fuck»), совсем не ограничивается в количестве его произнесения – 193 раза<sup>21</sup>.

Ещё одним ярким проявлением литературы в кинематографе Тарантино является его желание не просто экранизировать литературное произведение и дать ему визуальный образ, как это происходит с Джеки Браун, но и буквально перенести книгу на экран. Криминальное чтиво – это киновариант pulp-журнала, обнаруживающий себя не только в названии и оформлении постеров, но и визуальном решении фильма, а так же построении сюжета из нескольких скандальных историй. Подобный образом Тарантино экспериментирует с идеей приравнять просмотр фильма к чтению, репрезентировать не только сюжет, но и саму форму литературного произведения.

Таким образом, влияние литературы и в частности прозаического нарратива, приводит к формированию характерных для Тарантино способов организации собственного кинематографического нарратива. Режиссёр сознательно переносит структурные особенности и возможности литературы на экран тем самым уподобляя фильм прозе. Кроме того, присутствие литературы не только на уровне нарратива, но и на уровне слова в кадре, оказывает сильное влияние на феномен репрезентации.

---

<sup>21</sup> Сценарий фильма «Four Rooms» // The Internet Movie Script Database [Электронный ресурс]

URL: <http://www.imsdb.com/scripts/Four-Rooms.html>

## Глава 2. Музыка в кинематографе Квентина Тарантино

### 2.1 Определение места и роли музыки в фильме

Одним из неотъемлемых элементов современного фильма является его саундтрек. Под саундтреком в данном случае стоит понимать всю ту музыку, которая звучит в фильме, используется в титрах или задействована в трейлерах. Сюда входит не только музыкальное оформление, написанное композиторами специально к данному фильму, но и популярные песни, использованные в картине. Изначально использовавшийся в рекламных компаниях к фильму для привлечения зрителей, саундтрек с развитием кинематографа стал одной из главных составляющих фильма. Известные, запоминающиеся зрителю хиты, громкое имя композитора, выпуск музыкальных альбомов, премии за лучшее музыкальное оформление, различные топы и списки «лучших саундтреков» - всё способствует увеличению успешности картины и привлечению зрителей. Однако музыка способствует не только коммерческому успеху, в первую очередь музыка в кино является инструментом, наравне со светом или движением камеры, с помощью которого режиссёр подчеркивает и раскрывает происходящее в кадре действие.

Роль музыки как средства сопровождения и эмоционального объединения происходящего драматического действия известна еще с античных времен. Кроме сопровождения, музыка так же использовалась как фон для диалогов или монологов, или как музыкальная вставка с определённым эмоциональным зарядом. Дальнейшее включение музыки в театральные зрелища и возможность её взаимодействия как с действием, так и с текстом, привели к появлению таких видов искусства как балет, где музыка становится физическим и эмоциональным регулятором движения, и оперы, где музыка связывается не только с действием, но и с текстом. Именно подобные возможности различных типов искусств создали возможность для восприятия

музыки в кинематографе, сначала в форме звукового сопровождения к немому кино, а затем как к полноценному звуковому и музыкальному оформлению.

Несомненно, преобладающим фактором в кино становится визуальное воплощение. Однако в то время, как другие объединяющие формы искусств имеют в своей основе только один определенный род – танец в балете, музыка в опере или сценическое действие в драме, кинематограф позволяет визуальному ряду и музыке образовывать единство, так как только вместе они могут дать целостность кинематографическому произведению<sup>22</sup>. С развитием кинематографа музыка всё дальше уходит от роли фона и заглушения посторонних звуков к усилению драматургии фильма. От подчеркивания уже представленных на экране деталей музыка движется к самостоятельности передачи эмоций и действий.

Растворяясь в теле фильма, музыка меняет свои качества. Та музыка, которая была создана композитором для конкретного фильма, встраиваясь и фиксируясь в нём, теряет свою независимость и автономию. Теперь эта музыка имеет свой смысл только вместе с фильмом, она уже не может послужить этой же иллюстрацией к другой кинокартине. Иначе проявляет свой характер готовая музыка, которая по тем или иным идейным соображениям режиссёра, была включена в фильм. Связываясь с другими музыкальными темами, а так же с принадлежащим ей визуальным рядом, она позволяет зрителю запускать сознательные или бессознательные процессы сравнения музыки, видео и испытываемых эмоций. Узнаваемые песни или известные мотивы в каждом новом фильме могут приобретать тот характер и те эмоции, которые от них в данный момент требует контекст произведения, либо отсылать нас к той эмоции, которая характерна этой песне или музыкальной теме в принципе. Например, использование музыкальных мотивов вестернов даже в фильмах других жанров направленно на

---

<sup>22</sup> Лисса З. Эстетика киномузыки: пер. с нем. А. О. Зелениной, Д. Л. Каравкиной. – М.: Музыка, 1970. С. 33

воссоздание у зрителя образа Дикого Запада и необходимости связать его с происходящим на экране событием.

Одним из характерных влияний кино на музыку за период их совместного развития и существования является принцип подчинения музыки непрерывному зрительно-драматическому развитию фильма<sup>23</sup>. Полностью непрерывного музыкального сопровождения в фильме не существует. Во-первых, смена музыки зависит от функций, которые она выполняет в фильме. Во-вторых, прерывность музыки обусловлена тем, для кого она звучит – для героя в экранном мире, или для зрителя в реальности кинозала. Однако в каждом фильме можно обнаружить внутреннюю непрерывность саундтрека. Суть этого явления в том, что каждое новое появление музыкальной темы происходит в гармонии с действием на экране, таким образом не вызывая у зрителей каких-либо нарушений в восприятии фильма. Непрерывность киномузыки можно сравнить с жизнью персонажа в картине. Герои существуют не только тогда, когда зритель видит их на экране, так же и музыка, особенно большие музыкальные темы, написанные в целом к фильму, и повторяющиеся несколько раз, воздействуют на зрителя не только тогда, когда их слышат. Единство киномузыки объясняется еще и тем, что музыкальные образы наряду с образами визуальными накладываются друг на друга, оставаясь в сознании зрителя на протяжении всей картины. Повторение музыкальной темы ассоциируется с предыдущими кадрами, связанными этой же мелодией, сохраняя уже представленные характеристики персонажей и явлений, что в свою очередь способствует складыванию у зрителя целостного образа всего фильма<sup>24</sup>.

Таким образом музыка в современном кинематографе может рассматривать, наравне с сюжетом, как инструмент интеграции

---

<sup>23</sup> Лисса З. Эстетика киномузыки: пер. с нем. А. О. Зелениной, Д. Л. Каравкиной. – М.: Музыка, 1970. С. 53

<sup>24</sup> Там же. С. 54

кинематографических приёмов. При просмотре фильма зрителю уже не мешают ни паузы в музыке, ни чередование инструментальных мелодий композитора с известными популярными песнями, музыкальное сопровождение воспринимается уместно там, где по сути музыка звучать не может, например в масштабных сценах сражений, катастроф или погонь в блокбастерах, или в сценах, иллюстрирующих внутренние мысли, переживания, тревоги персонажей. Музыка абсолютно органично может вплестаться в часть существующего в данный момент на экране изображения, например когда герои начинают танцевать, петь или просто слушают музыку вместе со зрителем, с другой стороны музыка может звучать фоном и не принадлежать к происходящему действию, при этом продолжая выполнять свои драматургические задачи. Современный фильм и его восприятие зрителем уже не может существовать без своего саундтрека.

Проявление музыки в кино для современного зрителя является процессом натуральным и привычным. Это проявление имеет две формы: музыка как объект фильма и музыка как субъективный комментарий режиссёра<sup>25</sup>. В первом случае музыка принадлежит визуальному ряду, определенной сцене будучи привязанной к действию персонажа (танец или песня) или звуковым источникам (включение радио или использование музыкальных инструментов). Когда зритель слышит эту форму киномузыки, он уверен, что её в первую очередь слышат и герои в кадре. Песни или музыкальные мотивы действуют как шумы и звуки кинематографического мира. Во втором случае, музыка становится частью смены сцен, при этом выполняя собственные драматургические задачи. Эта форма направлена исключительно на зрителя, так как только он имеет возможность оценить её влияние на весь фильм.

Итак, кинематограф, задействуя музыку на разных уровнях, и приписывая её различные функции, изменяет сам способ существования данной музыки.

---

<sup>25</sup> Лисса З. Эстетика киномузыки: пер. с нем. А. О. Зелениной, Д. Л. Каравкиной. – М.: Музыка, 1970. С. 72

Музыка как самостоятельное искусство допускает множество исполнений и изменение образа при каждом новом исполнении, музыка как составляющая фильма фиксируется тем звуковым образом, который был создан для данного кинематографического произведения.

Своё функциональное развитие музыка в кино начинает с иллюстративной роли, и в частности с иллюстрации движения<sup>26</sup>. Музыкальная структура в данном случае необходима для подчеркивания визуального образа движения. Изменение громкости, ритмической структуры, темпа – всё это позволяет усилить движение в кадре, сделать его более эмоционально окрашенным и насыщенным. В отдельных случаях музыка используется в качестве стилизации шума. Мелодия способна облагородить те стуки, скрипы, шуршания и другие посторонние шумы, которые присутствуют в кадре, придать им выразительность и возможность сильнее и качественнее воздействовать на зрителя. Ещё одна функция музыки – это дополнение изображаемого в кадре пространства. Поле зрительского зрения ограничено рамкой экрана, однако воображение, опыт предположения и логических рассуждений позволяет расширить экранное пространство, самостоятельно достраивая непоказанные элементы. Этому способствует и музыка фильма, не имеющая таких четких границ как изображение, так как слышать можно и то, что не показано на экране. Таким образом киномузыка способствует более активному воссозданию кинореальности, она вмешивается в драматургию произведения и участвует в его создании, дополняя показываемые события или предвосхищая те, которые только будут показаны. Кроме того, киномузыка способна передавать характер времени в фильме. Она может иллюстрировать не только то время, которое изображается в картине, но и то время, которое не показано, таким образом отсылая зрителя к событиям прошлого или будущего. Например, в фильме Иван Грозный в сцене, изображающей венчание Ивана IV на царство, звучит подлинная церковная

---

<sup>26</sup> Лисса З. Эстетика киномузыки: пер. с нем. А. О. Зелениной, Д. Л. Каравкиной. – М.: Музыка, 1970. С. 133

музыка, которая исполнялась в момент реальных исторических событий. Киномузыка также может выполнять роль авторского комментария, как эмоционального, так и философского, например осуждение, гнев или иронию, противопоставляя звук изображению. Режиссёр, в данном случае, исходит из того, что зрительно способен понять данное противопоставление и уловить возникновение того третьего смысла, который автор и сделал своим комментарием. Несомненно следует отметить и естественную роль киномузыки – её внутрикадровое звучание, когда она принадлежит изображению на экране. В данном случае музыка строго привязана к месту и времени, а также её появление всегда мотивировано – выступление оркестра, музыкальной группы, самого персонажа или манипуляции с радиоприборами, музыкальными инструментами или пространством, где звучит музыка. Данная функция музыки находит своё проявление абсолютно во всех звуковых фильмах. Помимо указанных выше основных функций, киномузыка способна иллюстрировать психологические состояния персонажей, такие как сны, галлюцинации, воспоминания, сильные эмоциональные потрясения, так же играть роль определенного знака или символа и т.д.

Таким образом, место музыки в кинокартине далеко не ограничивается простым музыкальным сопровождением. Каждая музыкальная тема, мелодия или песня способна влиять на восприятие зрителя, давая ему более подробный комментарий, отсылая к другим произведениям, усиливая или изменяя эмоциональное состояние, связывая между собой не только сцены, но и персонажей со зрителем. Музыка наравне с игрой актеров, сценарием, операторской работой и монтажом направлена на максимальную передачу тех смыслов, которые режиссёр вкладывает в своё произведение. Отсюда возникает не только авторский подход к съемке, подбору актёров, выбору сюжета, но и авторская работа с музыкой, которая становится частью уникального стиля режиссёра.

## 2.2 Саундтрек как особый приём авторского высказывания

Режиссёрскому таланту Квентина Тарантино зрители и критики приписывают не только авторский подход к сценарию или съёмке, но и особое мастерство в работе с музыкальным оформлением каждой своей картины. Многочисленные интервью режиссёра не обходятся без вопроса о том, как режиссёр подбирает саундтрек к фильмам. Сам Тарантино всегда говорит о том, что всегда начинает работу над картиной с поиска в собственной коллекции пластинок и аудиозаписей той музыки, которая будет совпадать с его видением будущей картины. «Музыка меня поощряет, подталкивает мысль, дает мне дополнительные идеи и помогает увидеть фильм в перспективе, как бы уже на экране, а не на странице сценария. И так продолжается во время всего процесса работы над сценарием. Я слушаю разную музыку и чувствую ее соответствие тому, о чем пишу. Этот процесс не прекращается и во время съёмок, и во время монтажа<sup>27</sup>». И каждый раз этот поиск завершается успехом, так как музыкальные сцены и использовавшиеся композиции расходятся на цитаты так же быстро, как диалоги и визуальный ряд, а работу Тарантино с киномузыкой вносят в список его режиссёрский «фишек».

Та, музыка, которую в конечном счёте использует Квентин Тарантино в своих фильмах, становится не просто набором песен. Все композиции, будь то музыкальные темы или известные песни, разные по стилю, характеру, времени написания составляют полноценный саундтрек фильма. Тарантино тщательно подходит к созданию своего музыкального оформления, начиная с музыки для титров и заканчивая теми композициями, которые будут непосредственно звучать в кадре.

---

<sup>27</sup> Хиггинсон Н. Квентин Тарантино: «Америка сто лет избегала темы рабства». [Электронный ресурс]  
URL: <https://www.kinopoisk.ru/interview/2041196/> (Дата обращения: 25. 03. 17)



Работа Тарантино с музыкой происходит с первых до последних секунд фильма, что можно наблюдать абсолютно в каждой работе режиссёра уже на уровне начальных и заключительных титров. С самого начала музыка задаёт тон произведению, и создает то настроение у зрителя, с которым режиссёр советует смотреть этот фильм. Финальная композиция в свою очередь подводит итог фильма, и так же демонстрирует ту эмоцию, к которой зритель должен прийти за время просмотра. Таким образом Тарантино создает атмосферу для входа и выхода зрителя из его фильмов. Визуальное оформление и музыкальное сопровождение фильмов соотносится не только с жанром картины, но и с теми жанрами, к которым отсылает режиссёр. Например, титры фильмов *Джанго Освобожденный* и *Омерзительная восьмёрка* стилизованы под титры спагетти-вестерна, и сопровождаются характерной музыкой.

По ходу самого фильма мастерство Тарантино в работе с саундтреком проявляется в удачном подборе внутренней музыки фильма, то есть тех композиций, которые взаимодействуют не только со зрителем, но и с персонажами. Звучание песен внутри фильма всегда оправдано с точки зрения сюжета и зачастую является толчком к дальнейшему развитию действия, заставляя персонажей петь, танцевать или проводить долгие беседы. Например, трек Stealers Wheel «Stuck in the Middle with You» заставляет мистера Блондина сделать радио погромче и танцевать во время издевательства над полицейским<sup>28</sup>, а Чак Берри с песней «You never can tell» подарили кинематографу самую узнаваемую и популярную сцену танца Мии Уоллес и Винсента Веги. Известная песня Мадонны Like a virgin звучит фоном в том, кафе, где обедают и обсуждают дело главные герои из Бешеных Псов. Эта сцена открывает фильм, и строится вокруг длинного и своеобразного диалога героев о смысле звучащей песни<sup>29</sup>. В Доказательстве смерти поездки

---

<sup>28</sup> Сценарий фильма «Four Rooms» [Электронный ресурс]  
URL: <https://kinoscenariy.net/screenplay/beshenye-psy/>

<sup>29</sup> Там же.

персонажей к месту, где в дальнейшем по сюжету случаются конфликты с каскадёром Майком, так же сопровождаются песнями – классический сюжет совместного исполнения героинями известных треков, звучащих из магнитолы.

Одна из ключевых функций, которой Тарантино наделяет своё музыкальное сопровождение, становится нарушение восприятия через специфический контрапункт музыки и сопровождающегося ею изображения<sup>30</sup>. Такой прием Тарантино начинает использовать уже в своей первой картине. Сцена истязания полицейского в *Бешенных псах* носит чрезмерно жестокий характер и бесспорно вызывает чувство страха и беспокойства у зрителей сразу в нескольких отношениях - шокирует не только само действие, но и то, с каким маниакальным весельем его совершает мистер Блондин, в исполнении Майкла Мэдсена. Особенно шокирует несоответствие, которые можно наблюдать между реальной жестокостью поступка и его последствиями, и радостью исполнения, которое сопровождается бодрой, легкой популярной композицией, звучащей по радио. Между изображением и звуком создается диссонанс, который в свою очередь влияет на восприятие данной сцены зрителем, а так же на последующее изображение мистера Оранжевого, который в режиме реального времени истекает кровью. В своих интервью Тарантино в комментариях к данной сцене говорил, что представители Мирамакс спрашивали его, будет ли он вырезать сцену пыток из фильма, на что он отвечал, что сцена включена в фильм не для того, чтобы напугать зрителя как это делают кровавые сцены в фильмах ужасов, а для того, чтобы передать некое сообщение зрителю». Эта сцена вызывает дискомфорт при просмотре, заставляя зрителя принять на себя роль вуайериста и соучастника, который не может повлиять на происходящее, а способен лишь смотреть и задаваться вопросом «Как звучащий из

---

<sup>30</sup> Greene R. Quentin Tarantino and Philosophy: How to Philosophize with a Pair of Pliers and a Blowtorch. – Open Court, 2007. P. 34

радиоприёмника рок-н-ролл связан с происходящим насилием?» Весь саундтрек фильма в целом построен на рок-н-рольных и так называемых «баблгам-поп» песнях и мелодиях 70-х годов, которые не только звучат на протяжении всего просмотра, но и вписаны в картину через радиопередачу «Кей-Билли: супермелодии семидесятых». Эта музыка, отличающаяся своим танцевальным веселым настроением и романтичным характером текстов ставится Тарантино в ироничную оппозицию с чрезмерным визуальным насилием фильма, что позволяет воспринимать его как нечто естественное для данного сюжета. Подобный ход снова возвращает к идее игры режиссёра со зрителем, когда необходимо понять, что не так с данной сценой. Кроме того, этот прием усиливает тревожность и противоестественность изображения. Спустя 18 лет Тарантино повторяет этот приём в *Бесславных ублюдках*. С помощью музыки Тарантино не столько подчеркивает естественную эмоциональную реакцию зрителя, сколько стремится подчеркнуть ироничное отношение к сюжету и персонажам. Песни, которые подбирает режиссёр, обычно знакомы, позитивны, мелодичны и эквивалентны состоянию комфорта и приподнятого настроения. И именно поэтому они выступают несогласованным контрапунктом насилию, жестокости и грубости, которые иллюстрирует фильм. В то время как глаза говорят: «Это не должно нравиться, отведи взгляд», уши говорят: «Да, это должно понравиться, продолжай слушать», создавая тем самым когнитивный диссонанс. Во всех последующих работах Тарантино продолжает использовать этот приём, находя при этом всё новые признаки для противопоставления. Так помимо диссонанса между изображением и звуком, Тарантино работает с различием в стиле. Саундтрек всех частей криминального боевика *Убить Билла*, визуальная часть которого ориентирована на японские фильмы и аниме о самураях, включает в себя музыкальное оформление итальянских спагетти-вестернов. Переходя к работе над вестернами, Тарантино включает в приём противопоставление давности сюжета и современности музыкального оформления. Так в фильмах *Джанго Освобожденный* события, происходящие в середине XIX века на Диком

Западе сопровождаются современными хип-хоп, рок и инди-рок треками наравне с традиционным для вестерна музыкальным сопровождением из 60-х годов или классическими композициями начала XX века. Подобный подход Тарантино к взаимодействию изображения и звука близок к антагонизму «аполлонического» и «дионисического» начал, которые Фридрих Ницше рассматривал в своих работах<sup>31</sup>. Ницше постулирует тезис о том, что в основе творчества художника лежит противостояние между порядком, гармонией, индивидуальностью и порождённым ими пластическим искусством (живопись, графика, скульптура) и хаосом, трагедией, растворением индивидуальности в массе, создающими непластическое искусство (в частности музыку). По словам философа, эти начала всегда присутствуют в любом художественном произведении и влияют на творчество художника. Квентин Тарантино формирует из подобного противопоставления один из приёмов своего режиссёрского стиля.

Кроме того, музыка, наравне с монтажом, позволяет Тарантино задавать настроение и ритм фильму. Динамичные и танцевальные хиты рок-н-ролла, сёрф-рока, хип-хопа и поп композиций делают первые фильмы более быстрыми, агрессивными и подвижными. После долгих диалогов, на которых время словно останавливается, перестрелки, драки или погони под бодрые треки снова разгоняют фильм до привычной зрителю скорости. Классическая музыка, написанная специально для саундтрека к *Омерзительной восьмёрке*, наоборот подчеркивает неторопливость фильма, то как медленно тянется время в нескончаемых диалогах между персонажами.

Помимо всех перечисленных выше функций, которые обретает музыка в фильмах Тарантино, следует отметить и её участие в главном стилистическом особенностях автора – высоком уровне интертекстуальности. Во всех своих фильмах, за исключением последнего, Тарантино прибегает к

---

<sup>31</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм: пер. с нем. А. Рачинского. [Электронный ресурс]  
URL: [http://az.lib.ru/n/nicshe\\_f/text\\_0010.shtml](http://az.lib.ru/n/nicshe_f/text_0010.shtml) (Дата обращения: 10. 05. 17)

цитированию композиций Эннио Морриконе, которые композитор написал в 60-е и 70-е года для вестернов Серджо Леоне. Таким способом режиссёр подчеркивает не только свою любовь к этому жанру, но и намекает зрителю о связи собственных сюжетов с итальянскими спагетти-вестернами. В последнем фильме подобная отсылка достигает максимально возможного объема по средством того, что Эннио Морриконе создает уникальный саундтрек для всего фильма. Тарантино цитирует уже не просто музыкальную тему, он цитирует саму фигуру Морриконе, отсылая зрителя не только к своим прошлым фильмам, определенным фильмам Леоне, но и к фильмографии самого композитора, что позволяет еще больше расширить сеть интертекстуальных связей. Еще одним приёмом, который Тарантино реализует с помощью музыки, становится геральдическая конструкция. Она существует в тексте в том случае, когда интертекст обретает структуру, появляется «текст в тексте». Она обладает важным свойством, а именно наличием структурного сходства цитирующего и цитируемого произведений. «Тексты, действующие на основе удвоения, сопоставляют по-разному закодированные фрагменты, несущие сходное сообщение и тем самым лишь усиливают ощущение самого факта присутствия кода, то есть наличия репрезентации»<sup>32</sup>. Отражение, присутствующее в данном случае никогда не будет точным, оно несет определенную трансформацию. Мы вовлекаемся в процесс игры, мы ищем и ловим это отражение. Геральдическую конструкцию у Тарантино можно рассмотреть на примере фильма *Джеки Браун*. В начале фильма один из главных персонажей – Макс, приезжает в кинотеатр, где показывают фильм «Джеки Браун». Музыка и финальные титры в кинотеатре совпадают с музыкой и финальными титрами самого фильма Тарантино, о чём зрителю становится известно уже в самом конце просмотра. Тот факт, что фильм существует внутри себя самого, создает очередную загадку для зрителя «Знал ли Макс заранее, как действовать на

---

<sup>32</sup> Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993 г. С. 72.

протяжении всей истории?» С помощью такой геральдической конструкции Тарантино закольцовывает сюжет фильма, начало всегда будет отсылать к завершению просмотра, которое в свою очередь всегда будет напоминать о начале фильма.

Таким образом, музыкальный талант Тарантино заключается не столько в удачном выборе песен, которые будут сопровождать фильм, сколько в умении с помощью саундтрека придать фильму дополнительные смыслы, которые будут увлекать зрителя в мир данного кинофильма так же, как это делает нарратив. Музыкальное оформление превращается в еще одно интерактивное пространство взаимодействия режиссёра со зрителем, ещё одну «фишку» авторского стиля Тарантино. В отличие от литературной границы, на границе с музыкой режиссёр может действовать бессознательно, исходя из своего внутреннего ощущения фильма. Принимая во внимание то, что именно с подбора музыкальных композиций Тарантино начинает работу над фильмами, можно сказать, что саундтрек – это прямое проявление того, как режиссёр чувствует свой фильм, с чем он связывает и ассоциирует его, какое настроение испытывает и к каким зрительским эмоциям стремится, здесь же с самого начала проявляется интертекстуальная связь фильма с работами других авторов, которые повлияли на Тарантино. При дальнейшей работе над фильмом все эти внутренние чувства, эмоции и мысли получают своё воплощение в сценарии фильма. Между двумя этими пределами – музыкой и литературой, авторский замысел формируется в цельный самодостаточный текст, который в дальнейшем получает своё визуальное воплощение.

## Глава 3. Пределы репрезентации в кинематографе Квентина Тарантино

*"В первую очередь и главным образом я фанатик кино. Я всегда мечтал делать кино, быть частью этого мира. У меня богатейший зрительский багаж: от Николаса Рэя до Брайана Де Пальмы, от Терри Гиллиама до Серджо Леоне, от Марио Бавы до Жан-Люка Годара и Жан-Пьера Мельвиля, включая даже Эрика Ромера"*<sup>33</sup>

### 3.1 Феномен репрезентации у Тарантино

Высокий уровень связи фильмов, снятых Квентином Тарантино, с фильмами других режиссёров, разнообразными по жанру и стилю, а так же различные биографические данные и интервью указывают на наличие у режиссёра синефилии. В статье «Век кино» Сьюзан Зонтаг определила синефилию как «особое чувство любви, рождённое кинематографом»<sup>34</sup>. Любовь к кинематографу и убежденность в том, что кино – это особый вид искусства, не похожий на всё остальное, создал свою армию фанатиков и почитателей. За то время, что Тарантино проводил в кинотеатрах и работал в видеосалонах, он успел приобрести фанатичную любовь и буквальную одержимость кинематографом, которые и подтолкнули его к написанию сценариев и дальнейшей режиссёрской работе<sup>35</sup>. Неограниченный доступ к различным фильмам – от классики до низкосортных жанров стали причиной огромной насмотренности Тарантино, что в свою очередь коренным образом повлияло на его режиссёрский стиль. Однако, в отличие от западноевропейских режиссёров, выросших в фильмотеке, таких как Жан-

<sup>33</sup> *Пири Дж.* Квентин Тарантино: Интервью. - М.: «Азбука-классика», 2007. – С. 25

<sup>34</sup> Сьюзан Зонтаг. Век кино//Киноведческие записки. 2005. №74

<sup>35</sup> Нокс М. Диалоги – моя фишка. Чёрные заповеди Тарантино. – М. «Алгоритм», 2016. [Электронный ресурс] URL: <https://ru.bookmate.com/reader/etrfb7ZL> (Дата обращения: 19.02.17)

Люк Годар или Франсуа Трюффо, которые так же объясняли свой режиссёрский дар любовью к артхаусу и просмотру фильмов голливудской классической эпохи, Тарантино, как представитель эпохи видеотек, останавливает своё внимание не столько на артхаусе, сколько на жанровом, малобюджетном и малопопулярном кино – вестернах, роуд-муви, экранизациях комиксов, азиатских боевиках и картинах в жанре эксплотейшн<sup>36</sup>. Как отмечает сам режиссёр, подобный выбор основан на любви именно к этому пласту кинематографа, а так же стремлению популяризировать такое кино и показать зрителям его достоинства. Фильмы категории В повлияли не только содержание работ Тарантино, но и на его собственное место в жанровой структуре кинематографа. Режиссёр стал представителем американского независимого кинематографа, а его фильмы стали полем для взаимодействия вестернов, криминальных драм и боевиков, чёрных комедий и эксплуатационного кино. Кинематограф становится для Тарантино объектом репрезентации. В режиссёрской работе ему удаётся превратить свою насмотренность и большой зрительский бэкграунд в особую «фишку» и часть собственных фильмов.

Термин «репрезентация» имеет большое количество значений, зависящих от той сферы, в которой его применяют, однако в целом можно определить репрезентацию, как создание образа и опосредованного представления об объекте или «представление одного в другом и посредством другого»<sup>37</sup>. Неотъемлемой частью репрезентации является идея замены и представления объекта образом или другим объектом, например фотографию или пейзаж можно рассматривать как репрезентацию окружающего мира. Репрезентации могут быть доступны не только визуальные образы, но и слова, мысли, действия - все те явления, которые человек способен познать. Согласно

---

<sup>36</sup> Филиппов С. Киноязык и искусство: краткая история кинематографа и киноискусства. [Электронный ресурс] – М.: Типография «Наука», 2006. – 207 с.

URL: <http://www.studfiles.ru/preview/4344647/> (Дата обращения: 29. 04. 17)

<sup>37</sup> Ким И. В. Модели репрезентации и проблема социальных симулякров // Известия Уральского государственного университета. Сер. 3, Общественные науки. — 2007. №48. С. 30



эпистемологической теории, «репрезентация - это представление познаваемого явления с помощью посредников — моделей, символов, вообще знаковых, в том числе языковых, логических и математических систем»<sup>38</sup>. В рамках этой теории необходимо отметить, что восприятие мира и отношение к нему формируется у человека под воздействием тех репрезентаций, которые он сам создал или выбрал для себя, согласно существующей вокруг него культуре. Таким образом в каждой модели репрезентации находится не только сам объект, но и субъект со своим отношением к миру и объекту своего исследования.

В таком же ключе можно рассматривать и фильмы Квентина Тарантино. Те идеи и сюжеты, которые режиссёр репрезентирует в своих фильмах во многом зависят от его собственного выбора и отношения с объектом. Репрезентация здесь не стремится к подлинности, к точному копированию, а характеризуется отношением автора к репрезентируемому материалу и тому, как этот материал может сочетаться с уже существующими идеями самого режиссёра. Стремления репрезентировать в собственных фильмах не только уже имеющиеся образы, но и своё отношение, своё режиссерское «Я» и формирует у Тарантино тот ряд кинематографических приёмов, которые он использует в своих фильмах, и которые делают его почерк узнаваемым. Репрезентация, реализующаяся у Тарантино в каждом фильме, формируется под влиянием как рассмотренных выше пределов – музыки и литературы, так и визуальных, опосредованных техническими возможностями кинематографа, например через изображение определенных знаков и элементов, воспроизведение сцен, композицию кадра Тарантино показывает нам важные и интересные для него моменты увиденных фильмов. Таким образом, сохранившиеся в памяти и вызывающие интерес образы, совместно с подобранным музыкальным оформлением и литературным нарративом

---

<sup>38</sup> Л.А. Микешина. Философия науки: Современная эпистемология. Научное знание в динамике культуры. Методология научного исследования : учеб. пособие. — М. : Прогресс-Традиция : МПСИ : Флинта, 2005. С. 92

формируют тот самый узнаваемый и уникальный стиль режиссёра.

Визуальный образ, вместе с литературой и музыкой, являясь неотъемлемой частью кинематографа, так же выступает у Тарантино носителем репрезентации и одним из пределов её воплощения. Режиссёр переносит в сферу визуального все те образы, которые оказали на него влияние при просмотре фильмов. Именно с изображения запускается процесс узнавания или не узнавания произведения у зрителя. Однако Тарантино не преследует цель копирования и включения тех или иных элементов других фильмов. Процесс репрезентации включается в непосредственную режиссёрскую работу по созданию собственных кинематографических произведений, подчиняясь конкретному сюжету, визуальной эстетике (в частности эстетике насилия и жестокости) и жанру, что приводит к трансформации как визуального образа, так и сцены фильма с его участием. Так в фильме *Джанго* (1966, Серджо Корбуччи) мексиканский генерал отрезает монаху ухо и заставляет его съесть. Прежде чем убивает героя. В *Бешеных псах* Тарантино делает этот чрезмерно жестокий образ объектом шутки, заставляя мистера Блондина говорить с пленником в это отрезанное ухо, подшучивая над тем, слышно ли его. Сохраняя изображение, режиссёр переставляет смысловой акцент, согласно своему принципу использования черного юмора, что делает этот образ еще более удачным, потому что уже это Тарантиновское ухо становится объектом репрезентации в фильмах других режиссёров, например в фильме *Меч короля Артура* (2017, Гай Ричи).

Таким образом, через обращение Тарантино к кинематографу других авторов, режиссёр репрезентирует собственную любовь к кино и свой зрительский опыт. Просмотр большого количества фильмов категории В объясняют стремление автора работать в этом же жанре, используя характерные визуальные, нарративные и музыкальные элементы.

### 3.2 Симуляция кинематографического опыта

Если классическая модель интерпретации репрезентации настаивает на точном, «дословном» представлении объекта, то модель неклассической философии наоборот рассматривает репрезентацию как процесс изменения и трансформации первоисточника, умножение образов и смыслов, которые могут быть в нём заключены<sup>39</sup>. Отсюда следует, что любая репрезентация становится симуляцией образа объекта.

Начиная с Платона симуляция рассматривалась как создание копии предмета, однако философ говорил о процессе симуляции как о создании ложного образа. Каждый предмет уже является копией Идеи, а значит симулякр – копия копии, а значит фальшивое изображение. В противовес симулякру-фантазму Платон выдвигает копию-икону, образ которой наделен максимальным сходством не только с предметом, но и с самой Идеей<sup>40</sup>. Делёз в своём произведении «Различие и повторение», анализируя данные идеи Платона, говорит о том, что в рассмотрении симулякра ключевым необходимо считать именно то отличие от объекта, которое заключается в симулякре. «Ведь симулякр или фантазм — не просто копия копии, бесконечно ослабевшее подобия, деградировавшая икона. Катехизис, столь вдохновленный платоновской патристикой, приучил нас к идее образа без подобия: человек создан по образу и подобию Божьему, но из-за греха мы утратили подобие, сохранив образ... Симулякр — именно дьявольский образ, лишенный подобия; или, скорее, в противоположность иконическому образу, он поместил подобие снаружи, а живет различием» - утверждает Делёз<sup>41</sup>. Именно здесь обнаруживается противоречие между Платоном и Делёзом, а так

<sup>39</sup> Ким И. В. Модели репрезентации и проблема социальных симулякров // Известия Уральского государственного университета. Сер. 3, Общественные науки. — 2007. №48. С. 32

<sup>40</sup> Платон. Софист // Платон. Сочинения в 3-х томах. М., 1970. Т.2 С.264

<sup>41</sup> Делёз Ж. Различие и повторение: пер. с фр. Э. П. Юровской, Н. Б. Маньковской. – СПб.: Петрополис, 1998. С. 160

же Жоржем Бодрийяром. Платон говорит о восприятии недоступного нам мира чем как можно более точные копии-иконы, в то время как философы утверждают идею симулякра как безосновательного образа, отрицающего само бинарное отношение оригинала и копии.

Эпоха постмодернизма, к которой относится творчество Тарантино, рассматривается в культуре конца XX века не только как время высокой гипертекстуальности, создания нового смысла при помощи разного вида отсылок и цитирования, но и как эпоха симуляции. Трактат «Симулякры и симуляция» Жоржа Бодрийяра демонстрирует превращение постмодернистского общества в модель, при которой связь между действительностью и знаками разрывается. По мнению автора, весь человеческий опыт превращается в симуляцию реальности, за которой стоит тот факт, что ни один из существующих образов уже не имеет за собой действительности<sup>42</sup>. Бодрийяр, в отличие от Делёза рассматривает симулякр как часть процесса симуляции, образ, к которому можно прийти, в то время как Делёз называет симулякром весь мир<sup>43</sup>.

Особенностью кинематографического стиля Тарантино является то принципиальное обстоятельство, что реальностью для него выступает кинематографическая традиция и его собственный зрительский опыт. Тарантино постоянно обращается к различным уже созданным кинематографическим произведениям посредством повторения сцен, мотивов, музыки или через простое упоминание отдельных элементов - афиши или плаката, что тем самым позволяет режиссёру выражать репрезентацию через процесс симуляции и трансформирование образов. Объектом репрезентации выступают не только отдельные элементы, но и целые жанры – вестерны или экшн-фильмы. Насмотренность режиссёра даёт ему возможность использовать

---

<sup>42</sup> Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция: пер. с фр. О. А. Печенкиной. – Тула, 2013. С. 16 - 23

<sup>43</sup> Ямпольский М. Темнота и различие (по поводу эссе Жюль Делеза «Платон и симулякр») // Новое литературное обозрение, 1993, №5.

образы малоизвестных и нераспространенных фильмов, которые зачастую остаются неузнанными, либо подходят под несколько вариантов произведений. Таким образом Тарантино вовлекает зрителя в специфическую игру. Отсылая зрителя к определенному жанру и наметив тем самым фантазийное пространство кинематографического образа, режиссёр побуждает зрителя к самостоятельному созданию и развитию визуальной или нарративной темы. Режиссёр вносит в просмотр элементы интерактивности и коммуникации со зрителем. Насмотренность и желание включиться в игру влияют на то, как зритель будет воспринимать этот фильм - либо он останется полем первичного текста, либо зритель достроит вокруг текста Тарантино взаимосвязи с теми произведениями, которые он смог увидеть. Сам режиссёр в интервью, относящихся к разным фильмам и периодам своей карьеры, отмечает что работа со зрителем для него - это игра и возможность управлять зрителем, как дирижёр управляет своим оркестром, с той лишь разницей, что с каждым новым фильмом зрители всё лучше понимают правила игры и то, что Тарантино делает с фильмами<sup>44</sup>. Однако, столкнувшись с многослойностью и интерактивностью фильмов Тарантино, зритель может столкнуться с феноменом «опасности субъективизации осуществляемых читателем сопоставлений», выдвинутым Майклом Риффатером<sup>45</sup>. С одной стороны читатель не знает, как распознать и идентифицировать имеющийся интертекст. С другой стороны, образованный читатель, проецируя имеющиеся у него референции на авторский текст, расширяет границы интертекста и видит следы первичного текста там, где автор этого совсем не подразумевает. Таким образом процесс репрезентации конкретных фильмов или жанровых категорий может выйти из под контроля режиссёра и обогатиться новыми смыслами за счет зрителя.

---

<sup>44</sup> Морализаторы могут... // Нокс М. Диалоги – моя фишка. Чёрные заповеди Тарантино. – М. «Алгоритм», 2016. [Электронный ресурс] URL: <https://ru.bookmate.com/reader/etrfb7ZL> (Дата обращения: 19. 02. 17)

<sup>45</sup> Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Издательство ЛКИ, 2008 С. 57-58

В своей работе «Симулякры и симуляция» Бодрийяр рассматривает процесс трансформации знака от точной копии к чистому симулякру и выделяет четыре фазы развития симуляционного образа. Первая фаза - точное копирование базовой реальности. Это образ как доброкачественная копия, подлинное отражение реальности, которая на самом деле существует. Образы этой фазы занимают особое место в системе симуляции, так как репрезентация объекта здесь носит сакральный характер. Автор вторичного текста стремится сохранить первоисточник в точно существующем виде, тем самым указывая на его важность и священность для себя самого. В этом случае образ продлевает свою жизнь в новом тексте, и всегда способен с точностью указать на свой фрагмент реальности. Эта фаза проявляется у Тарантино через репрезентацию образов, связанных с музыкой. До приглашения Эннио Морриконе создать официальные саундтреки к *Бесславны ублюдкам*, *Джанго Освобожденному* и *Омерзительной восьмёрке*, Тарантино использовал музыку композитора из итальянских вестернов, в частности фильмов Серджо Леоне, тем самым в очередной раз подчеркивая личную сакральность вестернов. Следующие три фазы образов описывают различные модальности “неточного/недостоверного” копирования. Вторая фаза - образ как недостоверная копия реальности, как способ её искажения или трансформации. Попадая в текст режиссёра, образ проходит ряд изменений, которые соответствуют не только персональному отношению режиссёра к нему, но и драматургии, а так же техническим возможностям фильма. Третья фаза - образ как достоверная копия, скрывающий отсутствие фундаментальной реальности. Знак притворяется копией, в то время как оригинал давно утерян. Эту фазу можно отнести к тем спорным моментам наличия или отсутствия отсылок, с которыми можно столкнуться у Тарантино. Образ вызывает у зрителя цепочку ассоциаций и реминисценций, однако успех в обнаружении первоисточника зависит от того, насколько насмотренность зрителя близка к насмотренности Тарантино. Четвертая фаза - фаза чистого симулякра, когда образ не имеет никакого отношения к

реальности, и отражает лишь другие такие же образы (например, иконопись). На этой стадии модель становится более реальной, чем сама реальность<sup>46</sup>. Примером чистого симулякра могут служить фильмы *Бесславные ублюдки* и *Омерзительная восьмёрка*, которые стоит рассматривать не только как репрезентацию вестернов 60-х годов, но и как самостоятельный реальный объект, поскольку данные фильмы не соотносятся с какой-либо конкретной картиной, а отражают образ вестерна в современном кинематографе.

Симуляция как способ репрезентации в фильмах Тарантино, функционирует поле, созданном влиянием литературы, музыки и визуального образа. Эти сферы играют роль в изобретении автором различных режиссёрских приёмов, с помощью которых он реализует принципы репрезентации и симуляции в своих произведениях.

Режиссерский стиль Тарантино представляет собой комбинацию различных степеней развития симуляционного образа, совершая движение от добросовестной копии к симулякру. Все те обращения, как визуальные, так и нарративные, которые использует Тарантино это симуляция тех образов, которыми, в силу своей насмотренности и своих познаний в кинематографе, обладает режиссёр. Интерактивное поле взаимодействия со зрителем расширяется до распознавания тех трансформаций, которым автор подвергает репрезентируемые образы. В поисках первоисточника, особенно в случаях обращения Тарантино к целому жанру или кинематографическому канону, часто можно прийти к выводу, что мы уже имеем дело не с прямыми отсылкой или искаженным образом, а с чистым симулякром. В таком случае кинематографические тексты режиссёра претендуют на оригинальность, но с налётом ссылок и способностью к референтности<sup>47</sup>. Рассмотрим и сравним фильм Тарантино *Доказательство смерти* и фильм 1965 года *Быстрее, кошечка! Убей! Убей!* режиссёра Расса Мейера. Тарантино берёт форму этого

---

<sup>46</sup> Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция: пер. с фр. О. А. Печенкиной. – Тула, 2013. С. 23

<sup>47</sup> Greene R. Quentin Tarantino and Philosophy: How to Philosophize with a Pair of Pliers and a Blowtorch. – Open Court, 2007. P. 13 - 18

фильма, но наполняет её своим содержанием, таким же образом задействуя фильмы *Исчезающая точка* (1971, Ричард Сарафьян) и *Грязная Мэри, сумасшедший Ларри* (1974, Джон Хью). Тарантино использует похожие схемы автомобильных гонок, те же марки машин, близкие образы героев, практикуя тем самым переход между точной копией и симулякром.

Процесс перехода от одной фазы к другой, показанный на примере *Доказательства смерти* характерен у Тарантино не только для роуд-муви, но и в других интересующих режиссёра жанрах - вестернах, азиатскими боевиках и фильмах эксплуатейшн. Таким же показательным примером является *Джанго Освобожденный*, в котором через симуляцию режиссёр репрезентует спагетти-вестерн. Первой фазой становится обращение к классическому представителю этого жанра - фильму Серджо Леоне «Джанго», а так же образам тех фильмов данного жанра, которые он смотрел, но которые не обозначил в своем фильме так явно. На данном этапе точное копирование тех или иных киноэлементов сообщает зрителю о вторичности данного текста и его симуляционной природе. Следующим шагом становится искажение оригинальных образов, которые создают некоторое пространство между произведением Тарантино и спагетти-вестернами. Режиссёр изменяет образы настолько, что они становятся не свойственны данной симуляции, а в большинстве случаев противоречат ей и выглядят неестественно. Здесь происходит переход к следующей фазе, когда образ изменен настолько, что оторван от того оригинала, с которого он первоначально создавался. Таким образом, можно прийти к выводу, что переход от одной фазы симуляции к другой превращает сам фильм в целом в образ, который мы можем рассматривать как самостоятельный, репрезентирующий ту реальность, которая после всех манипуляций и изменений исчезает, максимально приближаясь к чистому симулякру.

Главная особенность, с которой начинается любой анализ режиссёрского стиля Тарантино - это высокий уровень интертекстуальности произведений. Каждый фильм перенасыщен отсылками на те фильмы, что



когда-то видел режиссёр и которые произвели на него впечатление. Использование большого количества симулякров приводит к созданию разветвленной сети как вокруг кинофильмов Тарантино, так и между ними. Зрительский опыт режиссёра в конечном счёте превращается в собственную киновселенную Тарантино, которая теперь находится не только в его голове, но и получает непосредственное визуальное воплощение в кино.

Интертекстуальность как способ отражения в произведении его взаимодействия с множеством других произведений, в работах рассматриваемого режиссёра проявляется через цитирование. Цитата характерна для произведений, отличающихся фрагментарностью<sup>48</sup>. Она позволяет увидеть, каким образом один текст включается в другой. В одном случае цитата может быть явной, материальной, и автор, прямо используя визуальное оформление текста – курсив или кавычки, прямо указывает на цитату в своём произведении. Такая введённая в текст цитата сразу же бросается в глаза и не требует от читателя/зрителя особой эрудиции. Совсем иначе обстоят дела с неявной, скрытой цитатой. Обнаружение цитаты в большинстве случаев происходит само собой, а расшифровка и интерпретация требуют определенных культурных знаний. Важно не только само включение цитаты в текст, но и само произведение, которое выступает первоисточником, объём и способ реализации цитаты, а так же та идея, которую вкладывает автор в эту цитату<sup>49</sup>. Михаил Ямпольский в «Памяти Тиресия» говорит о цитате, как об аномальном явлении. Каждый нарратив обладает своей внутренней логикой. Эта логика определяет связь и взаимодействие различных фрагментов текста между собой. Однако, когда включение в произведение какого-либо фрагмента не мотивировано логикой, фрагмент становится аномалией, которая указывает на необходимость искать мотивировку и логику вне текста, в интертекстуальном пространстве. Отсюда

---

<sup>48</sup> Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Издательство ЛКИ, 2008. С. 84

<sup>49</sup> Там же. С. 85

Ямпольский выводит следующее определение: «цитата – фрагмент текста, нарушающий линейное развитие последнего и получающий мотивировку, интегрирующую его в текст, вне данного текста»<sup>50</sup>. Цитирующийся фрагмент способен быть отсылкой не только к произведению, но и к целому жанру, а так же собственному образу режиссёра. Когда цитата не может быть определена как фрагмент одного конкретного текста, и существует необходимость привлекать два, три и более текстов, цитата превращается в гиперцитату, накладывающую множество понятий и смыслов различных текстов друг на друга, максимально уплотняя их.

В духе постмодернизма режиссёр отказывается от кавычек и дословных цитат, изменяя используемые образы в соответствии с собственным сюжетом, тем самым перекладывая процесс узнавания оригинала полностью на плечи зрителей. Фильм превращается в сложный закодированный текст. не имеющий четких границ и четких указаний, что может рассматриваться как цитата, то есть симуляция и репрезентация образа, а что является реминисценцией самого зрителя. Таким образом Тарантино делит вовлеченных зрителей на две категории: такие же фанатики кино, как и сам режиссёр, и рядовые зрители. Первые способны распознать цитату и ту ступень симуляции, на которой находится используемый образ, они говорят с режиссёром на одном языке и включены в поле его интертекста. Второй группе зрителей эта особенность текста недоступна, они не считывают код, и рассматривают имеющийся образ как реальность.

Анализ каждого фильма Тарантино позволяет выделить несколько видов различных цитат, которые чаще всего встречаются в данных фильмах. В своих работах режиссёр цитирует не только определенные сцены и визуальные приёмы других фильмов, но задействует так же музыку, название, актёров, а так же вербальное или визуальное упоминание произведения. Подобное сочетание элементов, на которые зритель всегда обращает внимание

---

<sup>50</sup> Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993 г. С. 61.

при просмотре фильма, позволяют создать необходимые вторичные образы, которые в дальнейшем складываются в собственный текст Тарантино - чистый симулякр всех тех первоисточников, с которыми работал режиссёр. В качестве примера здесь стоит рассмотреть фрагмент фильма *Четыре комнаты*, одним из режиссёров которого выступил Тарантино. В своей сцене «Пентхаус — Человек из Голливуда» Тарантино цитирует не самую известную сцену ТВ-шоу Альфреда Хичкока *Человек с Юга*. Элемент игры со зрителем начинается уже в тот момент, когда необходимо понять, с чем мы имеем дело - с увлекательной сюжетной историей, придуманной самим режиссёром, или с цитатой, которую мы можем не узнать визуально, но можем узнать по ощущению саспенса, характерного для сюжетов Хичкока. Именно саспенс становится тем образом, который Тарантино репрезентирует в этой сцене. Развитие образа начинается с первой фазы - фазы доброкачественной копии, потому как автор сохраняет многие элементы Хичкоковского сюжета - условия спора, метод его проведения и даже те вещи, которые ставятся на кон - машина против пальца. Дальше образ переходит во вторую стадию, так как акцент самой сцены переносится со спора на портье и его участие как судьи в этом споре. В отличие от Хичкока Тарантино заканчивает эту сцену резко и внезапно - зажигалка не срабатывает в первый же раз, палец отрублен и портье уходит из номера, тем самым заканчивая эпизод. Таким образом, симуляция сюжета Хичкока в конечном счете теряет связь со своим оригиналом, тем самым создавая копию того образа, которого не существует. Таким образом третья фаза симуляционного процесса развивается в фильмах Тарантино не только так, как это описал Бодриар, но и в том случае, когда копия в процессе её создания искажается настолько, что в итоге уже не может во всём соответствовать своему оригиналу. Создаваемый образ приближается к фазе чистого симулякра – образа без оригинала.

Таким образом интертекстуальность и, в частности, прием цитирования, становятся не просто приёмом, но способом взаимодействия режиссёра с текстами остального кинематографического поля. Используя свою

насмотренность и огромную базу визуальных образов, Тарантино создает собственные фильмы, уникальные тем, в каких комбинациях и с какими изменениями в них встречаются элементы других фильмов, оказавшие влияние на режиссёра. Возможность копирования и дальнейшего использования образа, позволяет не только обратить внимание зрителя на явно узнаваемые элементы или элементы, которые могут быть обнаружены, но и в какой-то степени сохранить этот образ в истории кино, как это делает Тарантино с малоизвестными широкому кругу зрителей картинами. Эти картины, будучи важными и даже сакральными для режиссёра, получают «вторую жизнь» в тех образах, которые репродуцирует Тарантино в собственных работах.

Что касается репрезентации Квентином Тарантино той кинематографической базы, которую он приобрел в результате просмотра большого количества фильмов, то здесь, помимо приёма цитирования, который был подробно рассмотрен во второй главе, стоит сказать еще о ряде приёмов, которые связывают фильмы Тарантино не только с фильмами других режиссёров, но и между собой, позволяя говорить о кинематографе Квентина Тарантино как о цельной картине и постоянном копировании единожды созданного объекта фильма. В каждом своём фильме режиссёр стремится воссоздать не только увиденные в других фильмах, но и собственные образы, которые репрезентируют уже не просто один какой-то объект, а заключают в себе репрезентацию самого Тарантино, его режиссёрских особенностей и всех фильмов, которые он снял. В качестве примера можно привести создание марки сигарет «Red Apple», которые курят персонажи, или его собственную систему кинозвезд - тех актеров, с которыми режиссёр работает почти во многих своих фильмах. Тим Рот, Харви Кейтель, Ума Турман, Семюэль Л. Джексон, Майкл Мэдсен, а так же сам Тарантино, который снялся в эпизодических ролях почти во всех своих фильмах - появление данных актеров в кадре всегда отсылает к их предыдущим ролям и персонажам, которые могут оказываться во взаимодействии друг с другом. Так Семюэль Л.

Джексон своими ролями в Джанго *Освобождённом* (чернокожий дворецкий-раб, преданный своим владельцам» и в *Омерзительной восьмерке* (чернокожий майор Гражданской войны, обвиненный в побеге) создает спор об отношении самих чернокожих рабов к своему положению.

Таким образом репрезентация в фильмах Тарантино не эквивалентна тем кинематографическим образам, к которым он обращается. Процесс репрезентации происходит через симуляцию образа, что в свою очередь реализуется через большое количество цитат, в которых эти симуляции раскрываются. Воспроизведение Тарантино своего зрительского бэкграунда становится не просто копированием, а трансформацией образов, которые приводят к созданию новых образов и наделению их новыми смыслами и значениями.

## Заключение

В ходе проведенного исследования феномена репрезентации в творчестве Квентина Тарантино, а именно рассмотрения особенностей режиссёрского стиля, анализа визуального материала и применения к ним теоретических трудов, были сделаны следующие выводы:

- 1) Кинематографические приёмы режиссёра формируются не только в области визуального образа, но и в пределах влияния таких искусств как литература (обращение к прозаическому нарративу) и музыка (авторская работа с саундтреком кинофильма).
- 2) Причиной обращения Тарантино к многозначности и интертекстуальности кинематографического текста является не только развитие постмодернизма на ранних этапах формирования стиля, но и значительный кинематографический и зрительский опыт, который Тарантино репрезентирует в своих фильмах.
- 3) Репрезентация Тарантино носит игровой и интерактивный характер, способствующий активному включению зрителя в процесс поиска отсылок, а также созданию и выстраиванию собственных визуальных и нарративных сюжетов, что в свою очередь способствует изменению восприятия при просмотре кинофильма.
- 4) В качестве способа репрезентации Тарантино выбирает процесс создания симуляционных образов различных увиденных кинематографических структур и элементов, позволяющих выстраивать сеть отсылок, цитат и гиперссылок, способствующих формированию собственного кинематографического мира вокруг творчества Тарантино

## Список используемой литературы

1. Anderson A. Stuntman Mike, simulation and sadism in Death Proof//Quentin Tarantino and philosophy. Illinois: Open Court, 2007
2. Buhler J., Flinn C., Neumeyer D. Music and cinema. Wesleyan University Press, 2000. – 397 p.
3. Dawson J. Quentin Tarantino: The Cinema of cool. Applause books, 1995. 215 p.
4. Greene R. Quentin Tarantino and Philosophy: How to Philosophize with a Pair of Pliers and a Blowtorch. – Open Court, 2007. – 201 p.
5. Holm D. Quentin Tarantino. Pocket Essentials, 2004
6. Kenworthy C. Shoot Like Tarantino: The Visual Secrets of Dangerous Storytelling. Michael Wiese Productions, 2015. 144 p.
7. Michelle D. Davis. Quentin Tarantino's Post-Modern King on His Porcelain Throne// Studies in Popular Culture. 1997. Vol. 20, No. 1. P. 65-74
8. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. - М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
9. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция: пер. с фр. О. А. Печенкиной. – Тула, 2013. – 204 с.
10. Вартофский М. Модели. Репрезентация и научное понимание. – М.: Прогресс, 1988. – 508 с.
11. Делёз Ж. Различие и повторение: пер. с фр. Э. П. Юровской, Н. Б. Маньковской. – СПб.: Петрополис, 1998. – 384 с.
12. Дианова В.М. Постмодернизм как феномен культуры // Введение в культурологию: Курс лекций // Под ред. Ю.Н. Солонина, Е.Г. Соколова Санкт-Петербург 2003. [Электронный ресурс] URL: <http://anthropology.ru/ru/text/dianova-vm/postmodernizm-kak-fenomen-kultury> (Дата обращения: 15. 04. 17)

13. Ким И. В. Модели репрезентации и проблема социальных симулякров // Известия Уральского государственного университета. Сер. 3, Общественные науки. — 2007. №48. С. 30-34.
14. Лисса З. Эстетика киномузыки: пер. с нем. А. О. Зелениной, Д. Л. Каравкиной. — М.: Музыка, 1970. — 496 с.
15. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. - Таллинн: Александра, 1973. С. 14
16. Метц. К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. 336 с.
17. Микешина Л. А. Философия науки: Современная эпистемология. Научное знание в динамике культуры. Методология научного исследования : учеб. пособие. — М. : Прогресс-Традиция : МПСИ : Флинта, 2005. — 464 с.
18. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм: пер. с нем. А. Рачинского. [Электронный ресурс] URL: [http://az.lib.ru/n/nicshe\\_f/text\\_0010.shtml](http://az.lib.ru/n/nicshe_f/text_0010.shtml) (Дата обращения: 10. 05. 17)
19. Нокс М. Диалоги – моя фишка. Чёрные заповеди Тарантино. – М. «Алгоритм», 2016. – 342 с. [Электронный ресурс] URL: <https://ru.bookmate.com/books/Qh64hUez> (Дата обращения: 19. 02. 17)
20. Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма: пер. с французского И.И. Чельшевой. — М.: Новое литературное обозрение, 2012.
21. Пири Дж. Квентин Тарантино: Интервью. - М.: «Азбука-классика», 2007. — 336 с.
22. Платон. Софист // Платон. Сочинения в 3-х томах. М., 1970. Т.2. — 611 с.
23. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Издательство ЛКИ, 2008. — 238 с.
24. Разлогов К. Э. Строение фильма. М.: Радуга, 1984. 280с



25. Самкова М. А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2011. №1. С. 135 – 137 [Электронный ресурс] URL: [http://scjournal.ru/articles/issn\\_1997-2911\\_2011\\_1\\_36.pdf](http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2011_1_36.pdf) (Дата обращения: 03. 05. 17)
26. Сьюзен Зонтаг. Век кино // Киноведческие записки. 2005. №74
27. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М., 1977. - С. 284-309.
28. Филиппов С. Киноязык и искусство: краткая история кинематографа и киноискусства. [Электронный ресурс] – М.: Типография «Наука», 2006. – 207 с. URL: <http://www.studfiles.ru/preview/4344647/> (Дата обращения: 29. 04. 17)
29. Хассан И. К концепции постмодернизма // Постмодернистский поворот: пер. К Дягтерёв, А. Карпов, 1987. [Электронный ресурс] URL: [http://culturolog.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=2765&Itemid=35](http://culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=2765&Itemid=35) (Дата обращения: 14. 04. 17)
30. Хиггинсон Н. Квентин Тарантино: «Америка сто лет избегала темы рабства». [Электронный ресурс] URL: <https://www.kinopoisk.ru/interview/2041196/> (Дата обращения: 25. 03. 17)
31. Цыркун Нина. Фабрика грёз. Бесславные ублюдки, режиссёр Квентин Тарантино // Искусство кино. 2009. №7
32. Шкловский В. Б. О теории прозы. – М.: Федерация, 1929. – 267 с.
33. Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993 г. – 456 с.
34. Ямпольский М. Темнота и различие (по поводу эссе Жюль Делёза «Платон и симулякр») // Новое литературное обозрение, 1993, №5.

## Фильмография

1. Бесславные ублюдки (Квентин Тарантино, 2009, Германия/США, 153 мин)
2. Бешеные псы (Квентин Тарантино, 1991, США, 99 мин)
3. Джанго Освобождённый (Квентин Тарантино, 2012, США, 165 мин)
4. Доказательство смерти (Квентин Тарантино, 2006, США, 109 мин)
5. Криминальное чтиво (Квентин Тарантино, 1994, США, 166 мин)
6. Омерзительная восьмерка (Квентин Тарантино, 2015, США, 167 мин)
7. Убить Билла. Часть 1 (Квентин Тарантино, 2004, США, 111 мин)
8. Убить Билла. Часть 2 (Квентин Тарантино, 2005, США, 137 мин)
9. Четыре комнаты (Эллисон Андерс, Александр Рокуэлл, Роберт Родригес, Квентин Тарантино, 1995, США, 98 мин)