

М. В. Карасёва

**Парадоксы закадрового звука:
специфика аудиовизуальных контрапунктов
в фильмах Тарантино**

Аннотация:

Статья фокусируется на рассмотрении одной из специфических постмодернистских особенностей фильмов Тарантино, вызывающей эффект «разрыва шаблона» в зрительском восприятии: при наличии выраженного звукозрительного контрапункта семантический контрапункт аудио- и видеоряда себя часто почти не проявляет. Автор статьи выявляет и анализирует четыре основных приема использования музыкальных средств, способствующих созданию этого эффекта. Это приемы: иронического контрапункта; этнического декорирования (с использованием различных национально окрашенных музыкальных маркеров: американского, японского, латиноамериканского); нецелевого использования цитат и аллюзий (с анализом понятий и форм проявления метацитат, метааранжировок); звуковысотного смещения (с эффектом полистроя).

Ключевые слова: аудиовизуальный контрапункт, музыкальные цитаты и аллюзии, парадоксы зрительского восприятия.

М. V. Karasyova

**Off-screen sound paradoxes: specifics of audiovisual counterpoints
in Tarantino's films**

Abstract:

The article focuses on one of the specific features of postmodernist films by Tarantino, causing the effect of «broken pattern» in the viewer's perception: if expressed through the audio-visual counterpoint, semantic counterpoint of the audio and video streams are often barely shown. Four basic techniques for the use of musical resources that contribute to this effect are identified and analyzed: ironic counterpoint; ethnic decoration (using a variety of ethnic musical markers: American, Japanese, Latin American); misuse of quotations and allusions (with the analysis of such concepts and forms of expression as meta-quotation, meta-arrangement); pitch displacement (polyphonic effect).

Keywords: audio-visual counterpoint, music quotations and allusions, audience perception paradoxes.

*Н*есмотря на то что Квентин Тарантино является сегодня одним из самых знаменитых и востребованных мастеров игрового экрана, музыка к его фильмам остается практически вне поля

анализа и кинокритиков, и музыковедов. Первые — ограничиваются перечислением цитат и фамилий композиторов, чью музыку использовал в своих фильмах Тарантино. Вторые, привычно отдавая пальму первенства режиссерам, использующим в своих фильмах классическую музыку (таким как И. Бергман, А. Тарковский, Л. фон Триер и др.), значимой закадровой музыки в фильмах Тарантино в большинстве случаев просто не замечают.

Причиной этого является тот нарочито «невысокий пошиб» музыки, которую Тарантино часто намеренно выбирает для своих фильмов. Если широкого зрителя этот тип музыки скорее привлекает, то «интеллигентно-элитарного» — чаще всего отвращает. Действительно, «духотъемную» музыку в фильмах Тарантино найти трудно. Известные примеры поп-музыки, часто заимствованные из других фильмов в жанре вестерн с неприхотливой до банальности мелодией и гармонией, — это и есть интонационная основа саундтреков к большинству его фильмов¹. Эпизодическое же обращение к музыкальной классике² имеет в фильмах Тарантино совсем иную, «неоухотворенную» направленность, приближаясь местами к жанру карикатуры (впрочем, и ею тоже не являющейся, о чем еще будет сказано ниже).

Сам режиссер в своих интервью говорит о поп-культуре как об оболочке, которая, в принципе, может быть какой угодно. В действительности, Тарантино не просто уделяет огромное внимание подбору и комбинированию музыкальных треков — в ряде интервью он фактически говорит о триггерной роли музыки в своих фильмах. Вся музыка тщательно подбирается самим режиссером. Тарантино исповедует принцип минимального допущения к процессу музыкального оформления «третьих лиц» и лишь в редких случаях пользуется услугами специально приглашенного композитора.

Знакомство с многочисленными высказываниями режиссера (которому, в отличие от многих его предшественников, посчастливилось работать в век Интернета) о принципах его работы с музыкальным материалом наводит

на мысль о том, не является ли его «поп-музыкальная» стратегия одной из оригинальных и изощренных форм постмодернистской игры со зрителем, будучи при этом одновременно и эффективным способом работы с разными слоями зрительской публики?³

В своих интервью Тарантино косвенным образом указывает на наличие смысловой многослойности тех средств, которые он выбирает для своих фильмов. Он говорит: «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!» [9].

Многомерность творчества Тарантино дает благодатную почву, для того чтобы обогатить теорию аудиовизуальных контрапунктов⁴, рассматривая их как со стороны кинематографической, так и с позиций музыковедения. Один из главных парадоксов закадровой музыки в фильмах Тарантино, как представляется, заключен в следующем: звукозрительный контрапункт⁵ отображен в них в самых разных вариантах, при этом семантический контрапункт⁶ аудио- и видеоряда себя почти не проявляет, по всей видимости, имея для режиссера значение куда меньшее. Высказывая это предположение, попытаемся далее обосновать его, выделив несколько специфических приемов области аудиовизуальных контрапунктов в фильмах Тарантино, которые, в отдельности и совокупности, прямо или косвенно, помогают создавать основу парадокса, вызывая эффект «разрыва шаблона» в зрительском восприятии. Назовем их условно приемами:

- 1) иронического контрапункта;
- 2) этнического декорирования;
- 3) нецелевого использования цитат и аллюзий;
- 4) звуковисотного смещения.

Рассмотрим основные особенности применения каждого из названных приемов.

Иронический контрапункт. Это выражение принадлежит самому Тарантино и, как кажется, очень точно определяет суть его творческого метода в целом. Говоря о музыке из фильма «Бешеные псы», Тарантино отмечает: «Эти песни были хитами семидесятых. Меня увлекла идея использовать „бабл-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» [5].

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 меланхоличный флейтовый хит «не первой свежести».

Среди аудиокомпозиций фильма «Бешеные псы» первое место по мастерству создания иронического контрапункта музыкальными средствами, вероятно, следовало бы отдать сопровождающему финальные титры фильма треку “Cocoon”⁷ (к особенностям музыкального языка которого мы еще вернемся). Безмятежная «музыка ни о чем» завершает эту 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.

У зрителя может возникнуть вопрос, к чему весь этот иронический музыкальный «апофизм»? Предположим 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 месседж все чаще оказывается иным: трагедия может протекать где-то «параллельно» обозначенному сюжетному действию, ее можно и замечать, а можно и игнорировать, либо же относиться к ней с долей иронии. Ответ Тарантино, мог бы выглядеть так: «черт возьми, а почему бы и нет?» [8].

Этническое декорирование. Этнически окрашенная музыка может создавать не только общий колорит, но и добавлять новые смыслы в драматургию. 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, поп, блюз. Именно они, как отмечает в своих интервью Тарантино, придают его фильмам оттенок народно-популярных.

Режиссер, который часто говорит о своей симпатии к ретро-вестерн-музыке семидесятых годов прошлого века, сам дает понять, что использует этот музыкальный и визуально-сюжетный материал именно как декор, «прикид». Приведем характерные высказывания Тарантино из его интервью на эту тему:

«Криминальное читиво» — это современный рок-н-ролльный спагетти-вестерн с сёрф-роком, который прикидывается рок-н-ролльным Эннио Морриконе. <...> Последнее десятилетие я использую музыку спагетти-вестернов

во всех своих картинах, так что было здорово сделать в итоге один настоящий спагетти-вестерн и иметь возможность использовать музыку так, как нужно для жанра! Но, с другой стороны, уже невозможно сделать настоящий спагетти-вестерн в наше время, как, впрочем, и настоящий нуар. И тот жанр, и другой были продуктами своего времени [7].

Ключевые слова в последней цитате — о «ненастоящести» изображаемого вестерна. В музыкальном отношении вестерн-декорирование у Тарантино выражается прежде всего в отборе типового материала⁸ в духе песен из фильмов про индейцев. В основе этого стиля лежит обычно минор с синкопированными ритмами, гармониями дорийской «балладной» субдоминанты и пентатонными трихордами в мелодике. Наиболее ярко эти музыкальные маркеры «дикого Запада» проявляются в фильме «Джанго освобожденный»⁹.

Интересно, что в восприятии многих отечественных зрителей такой музыкальный американский декор способен вызвать ностальгию по «старому доброму» советскому кинопрокату. Ряд звуковых композиций из тарантиновского «Джанго», в особенности последняя¹⁰, оживляет в памяти популярные в СССР восточно-германские и югославские вестерны про индейцев семидесятых годов прошлого века (типа «Чингачгук Большой змей» или «Оцеола: правая рука возмездия»¹¹). Советскому зрителю того времени эти суровые балладные интонации в жанре «про них» были знакомы также и по фильмам отечественного производства¹².

Японский музыкальный декор у Тарантино достаточно многообразен и неоднороден по своим функциям. Здесь вроде бы и 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 титровой зоны в конце фильма. Однако из других сцен фильма видно, что японский музыкальный след в нем так же «невсамделишен» (см.

об этом далее), как и отрубленная и покотившаяся по белому снегу голова О-Рен.

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 часто неаутентичен: он воспринимается, скорее, как некое условное «ориентальное горячее блюдо». Такова, например, задающая тон всему фильму «мавританская» начальная тема из «Криминального чтива». У российского слушателя ее гемиольная ладовая основа (мажор с двумя увеличенными секундами) способна вызвать детские ощущения «восточного» колорита, в свое время так любимого советским сказочным кинематографом (вспомним, например, музыку Г. Гладкова 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 мечах (заканчивающейся отрубанием головы О-Рен в фильме «Убить Билла») он создает нечто подобное «фламенко-японскому» стилевому миксту. Причем фламенковое начало в нем (достаточно шаблонное, напоминающее по звучанию типичный «музыкальный разогрев» на хоккейных матчах) действует как «охлаждающая жидкость»: оно не повышает, а снижает и тонусность, и «японистость», и драматизм момента.

Нецелевое использование цитат и аллюзий. Стилистика фильмов Тарантино, как уже упоминалось, во многом основана на активном использовании им киноцитат, автоцитат и визуальных аллюзий. Эта сторона творчества Тарантино достаточно подробно описана кинокритиками. Однако разнообразные приемы цитирования можно найти и в музыкально-звуковом ряде его картин.

Так, любопытной игрой с вторичным музыкальным материалом является эпизод поездки Невесты в Токио (в фильме «Убить Билла»).

В качестве закадровой музыки в тембре трубы звучит легко узнаваемая тема «Полета шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане» Римско-Корсакова. В этом закадровом музыкальном фрагменте используются два приема, по отношению к которым можно употребить приставку «мета-»:

— прием метацитаты, поскольку сам этот саундтрек «Зеленый шершень» (“The Green Hornet”) является прямым заимствованием музыки из одноименного телевизионного американского сериала;

— прием метааранжировки (аранжировки имеющейся аранжировки), поскольку классическим музыкантам хорошо известно академическое переложение оркестрового «Полета шмеля» для трубы с фортепиано¹³. Метааранжировка — в данном случае понятие, близкое к кавер-версии, однако в действительности последней не являющейся. В звуковом треке у Тарантино вместе с цитатой из «Полета шмеля» можно также услышать интонации начала «Неоконченной симфонии» Шуберта. Таким образом, по отношению к музыкальным первоисточникам и их переложениям образуется что-то типа метааранжировки с элементами попури.

Уже из этих примеров видно, что использование цитат и автоцитат у Тарантино является «нецелевым», то есть не носит характер вкладывания в них определенных дополнительных авторских месседжей или идеологических смыслов. Вопрос «зачем?» по отношению к таким цитатам и аллюзиям можно адресовать только самому режиссеру — и вовсе не факт, что он сможет (или захочет) на него ответить. К такому «просто-так-цитированию» (или же к «просто-так-аллюзии») не привык ни отечественный зритель, воспитанный в условиях необходимости декодировать эзопов язык в образцах советского кино шестидесятых — восьмидесятых годов XX века, ни среднестатистический критик, стремящийся за каждой цитатой и аллюзией увидеть то, зачем она помещена в фильм. Это совершенно другое пространство, в котором нет ни намеренных карикатур, ни

продвижения привычного для авторского кино личного высказывания художника¹⁴.

Звуковысотные смещения. Если первые три описанных нами приема «разрыва шаблона» можно в целом отнести к классу аудиовизуальных контрапунктов, то четвертый попадает вместе с этим и в разряд контрапунктов собственно звуковых. Речь идет о том, что в некоторых саундтреках Тарантино можно обнаружить звуковысотные странности, особенность которых состоит в том, что заметными они становятся лишь при особо внимательном прослушивании, в ином случае на них можно просто не обратить внимания.

Один из таких примеров — заключительная песня “Chick Habit”¹⁵ (из фильма «Доказательство смерти»). Сама песня «в три аккорда», на первый взгляд, являет собой ту самую оболочку, о которой говорил Тарантино. Однако при внимательном слуховом сравнении вступительных тактов аккомпанемента с началом мелодии песни вдруг обнаруживается, что их звуковые высоты чуть-чуть не совпадают. Иначе говоря, в этой простенькой песенке проявляется эффект полистроя. Случайность, погрешность аудиозаписи? Вряд ли. В частности, потому что этот прием применен в фильмах Тарантино не единожды. Другой такой образец отыскивается «хорошо настроенным слухом» в фильме «Убить Билла», в песенке “Woo Hoo”. Еще более ясный намек на использование похожего на полистрой эффекта можно обнаружить также в начальных интонациях упомянутой уже композиции “Cocoput”, где четыре вступительных звука изначально функционально обрисовывают совсем другую тональность, нежели возникающее в дальнейшем звучании мотивное продолжение.

Обнаружение эффекта полистроя в треках из фильмов Тарантино влечет за собой два вопроса: о степени сознательности применения режиссером этого звукового эффекта и о том, способен ли среднестатистический зритель выбраться из этих звуковых ловушек и уловить на слух эффект полистроя¹⁶. Каких-либо прямых высказываний режиссера о сознательном при-

менении им приема полистроая обнаружить не получилось. Косвенно на мысль о специальном саундспойлинге¹⁷ (назовем это так) указывает рассказ Тарантино о том, как он применял эффект ухудшения качества звука и киноплёнки в отдельных эпизодах своих картин¹⁸.

С одной стороны, понятно, что применение политональных или близких к ним приемов (к которым можно отнести и полистрой) в музыке в качестве драматургических — техника далеко не новая. В случае с «Cocoon» вспоминается звуковая «придумка» Равеля в его сонате для скрипки и фортепиано¹⁹, где во второй части, написанной в стиле блюза, происходит точно такой же звуковой «обман» слушателя (подчеркиваемый композитором еще и визуально: с помощью выставления разных ключевых знаков) (см. пример).

зительного приема коэффициент коммуникативности очень высокий, а средства создания его достаточно грубые. Если, например, попробовать воспроизвести ту же песню «Chick Habit» в полутоновом политональном варианте, звучание песни приобретет характер нарочито искаженного, шаржированного. Представляется сомнительным, чтобы политональность как средство слишком явной карикатуры или пародии когда-либо привлекла внимание Тарантино.

Эффект полистроая, 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. Кто-то, кто слышит острее, получит для себя в «Chick Habit» сенсорную зацепку для размышлений, а кто-то другой на своем уровне слухового восприятия

The image shows two systems of musical notation. The first system is for Violin and Piano. The Violin part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It is marked 'Moderato (♩ = 108)' and 'pizz.' (pizzicato). The dynamics range from *pp* to *f* with accents. The Piano part is in bass clef with a key signature of three flats (B♭, E♭, A♭) and a 4/4 time signature. The second system is for Violin and Piano. The Violin part continues with *f* dynamics and accents. The Piano part is marked *p* and has some rhythmic patterns.

С другой стороны, надо учитывать, что между полистроаем и политональностью существует существенная разница: теоретическая, эстетическая и стратегическая. Поясним ее. Эффект политональности, прежде всего, несет в себе демонстрационную природу: это явное полизвучание, главной целью которого является именно желание обратить на себя внимание слушателя и в некотором смысле поразить его. Следовательно, у политональности как выра-

подведет этот трек под разряд обычных хитовых шлягеров. И далее либо с удовольствием «подсядет» на этот песенный мотивчик, либо с презрением отвергнет его как несоответствующий его эстетическим притязаниям. В итоге, как раз и получатся те самые два уровня восприятия, о которых говорил Тарантино применительно к своим фильмам [См.: 6]. Причем уровни эти окажутся не взаимно противодействующими или находящимися в семантиче-

ском контрапункте, а свободными друг от друга, вольно сосуществующими в пространстве фильма.

Такое понимание «внутренней жизни» аудиовизуальных киноконтрапунктов похоже и имеет в виду сам Тарантино, когда говорит нам: «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» [3].

Как кажется, это отличная философия для художника на все времена.

Примечания

- ¹ Последний фильм Тарантино «Омерзительная восьмерка» (с авторской музыкой Эннио Морриконе), получивший «Оскар» в 2016 году в номинации «Лучшая музыка», стоит несколько в стороне от этой характерной для Тарантино тенденции и требует отдельного рассмотрения вне темы данной статьи.
- ² Таково, например, цитирование “Dies irae” из Реквиема Верди в сцене скачки на конях в «Джанго» или вольно аранжированный «Полет шмеля» Римского-Корсакова в «Убить Билла».
- ³ При этом Тарантино вовсе не рассматривает зрителей с позиции «публика — дура». Приведем фрагмент его диалога с Л. Брауном: «[Л. Б.]: Вы говорили много раз, что вам нравится играть, управлять зрителем, как дирижер управляет оркестром. Время идет, и зрители становятся все умнее, приывают к вашему стилю. Играть сложнее? [К. Т.]: Откровенно говоря, умные зрители — это не проблема для меня. Проблема — это тупые зрители. Но я думаю, что зрители и в самом деле становятся умнее — это просто влияние времени» [10].

- ⁴ Подробно тема аудиовизуальных контрапунктов в игровом кино освещена в диссертации Ю. Михеевой [4].
- ⁵ По терминологии С. Эйзенштейна.
- ⁶ Термин Ю. Михеевой [См.: 4].
- ⁷ Композитор — Гарри Нилсон.
- ⁸ В значительной мере заимствованного из других вестернов. См. подробнее об этом в интервью А. Сотниковой [6].
- ⁹ Из этого «простодушного» вестерн-рыда в фильме несколько выбивается лишь композиция “La Corsa (2-nd Version)” (композитор Луис Бакалов) с достаточно сложными гармоническими и полифоническими элементами современного музыкального языка.
- ¹⁰ Этот трек называется “Trinity (Titoli) — Annibale Eì Cantori Moderni” (из фильма-вестерна «Меня зовут Троица», 1970, композитор Франко Микалицци).
- ¹¹ Вильгельм Неф, композитор этого фильма, при создании музыки совершенно очевидно отталкивался от интонаций симфонии Дворжака «Из Нового света».
- ¹² Среди таких примеров стилизации под условный англо-американский стиль — музыка В. Дашкевича к фильму «Шерлок Холмс и доктор Ватсон: Кровавая надпись», 1979 (тема ковбоя Джефферсона Хоупа) и музыка Э. Артемьева к телефильму «Чисто английское убийство», 1974. Можно вспомнить также и знаменитую «Песню о друге» А. Петрова из музыки к кинофильму Г. Данелия «Путь к причалу» (1962), своего рода «арктическому» варианту «дикого Запада». Несмотря на то что музыка здесь имеет не бодро-поступательный, а лирический оттенок, кантри-основа музыкального портрета «настоящих мужчин» хорошо просматривается и в этом, вполне «советском» воплощении.
- ¹³ В блистательном исполнении его Т. Докшицером.
- ¹⁴ В каком-то смысле можно сказать, что это — логическое, возможно, крайнее киновоплощение известного высказывания Тарковского о том, что не следует искать в его фильмах символику и определенные смысловые намеки. Кстати, по свидетельству самого Тарантино, А. Тарковский оказался для него самым значимым российским кинорежиссером [См.: 8].
- ¹⁵ Автор музыки — композитор Серж Гейнсбург (Serge Gainsbourg). Оригинальное название песни — “Laisse tomber les filles”.

- ¹⁶ Для ответа на этот вопрос автор статьи провел сначала самостоятельно, затем с группами студентов Московской консерватории ряд экспериментов по восприятию полистрии. См. подробное описание их: [1].
- ¹⁷ В явном виде такое ухудшение звука можно услышать в «Джанго», где на 57-й минуте фильма (в эпизоде подъезда героев на лошадях к деревянному дому) волею Тарантино (?) лихая ковбойская музыка будто бы «сдувается», глассандируя всей своей аккордовой вертикалью вниз (подобный эффект возникает, если взять аккорд на органе и вслед за этим выключить его).
- ¹⁸ Подробнее о способах намеренной порчи киноплёнки см. в книжном издании интервью Тарантино [2].
- ¹⁹ Сравнение с Равелем может быть продолжено, поскольку сама песня “Cocoon” не только содержит блюзовые интонации, а также любимый Равелем лидийско-миксолидийский лад (раскрывающийся к концу трека), но и оказывается выстроенной аналогично равелевскому «Болеро»: с композиционной идеей звуко-тембрового, а также громкостно-динамического нарастания и расширения.

Список литературы

1. Карасёва М. В. О ложных маркер-пойнтерах: музыкальные стратегии в фильмах Тарантино // Научный вестник Московской консерватории. — 2013. — № 3. — С. 82—97.
2. Квентин Тарантино. Интервью / Сост. Дж. Пири. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 336 с.
3. Купер А. Квентин Тарантино: талант из местного видеопроката // FashionTime. — URL: <http://www.fashiontime.ru/cinema/news/4430.html>. Дата обращения: 10.02.2017.
4. Михеева Ю. В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х—2010-х гг.): Дис. ... д-ра искусствоведения. — М., 2016. — 377 с.
5. Симен М., Ниогре Ю. Интервью в Каннах // Quentin Tarantino: его фильмы и музыка. — URL: <http://www.tarantino-films.ru/interview/int16.html>. Дата обращения: 10.02.2017.
6. Сотникова А. От блэксплуатейшна до Эннио Морриконе. Из чего сделан «Джанго освобожденный» Квентина Тарантино // Афиша Daily. — URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/django-unchained-deconstructed/>. Дата обращения: 10.02.2017.
7. Тарантино К. Америка сто лет избегала темы рабства / Беседу вела Н. Хиггинсон // Кинопоиск — URL: <https://www.kinopoisk.ru/interview/2041196/>. Дата обращения: 10.02.2017.
8. Тарантино К. Голливуд — это как... как гестапо! / Беседу вел Г. Зотов // Люди. — URL: <http://www.peoples.ru/art/cinema/producer/tarantino/interview3.html>. Дата обращения: 09.02.2017.
9. Тарантино К. Интервью журналу «Калейдоскоп» // Quentin Tarantino: его фильмы и музыка. — URL: <http://www.tarantino-films.ru/interview/int11.html>. Дата обращения: 10.02.2017.
10. Tarantino Q. Quentin Tarantino / By L. Brown // Vulture. — URL: <http://www.vulture.com/2015/08/quentin-tarantino-lane-brown-in-conversation.html>. Дата обращения: 10.02.2017.

References

1. *Karasyova M. V.* O lozhnykh marker-pinterakh: muzykalnye strategii v filmakh Tarantino // Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii. — 2013. — № 3. — S. 82—97.
2. Quentin Tarantino. Interviews / Comp. by G. Piri. — SPb.: Azbuka-klassika, 2007. — 336 s.
3. *Kuper A.* Quentin Tarantino: talant iz mestnogo videoprokata // Fashion Time. — URL: <http://www.fashiontime.ru/cinema/news/4430.html>. 10.02.2017.
4. *Mikheyeva Y. V.* Tipologizatsiya audio-visualnykh reshenii v kinematografe (na materiale igrovykh filmov 1950—2010 godov) Dissertatsiya ... doctora iskusstvo-vedeniya. — M., 2016. — 377 s.
5. *Simen M., Niogre Y.* Interview v Kannakh // Quentin Tarantino: yego filmy i muzyka. — URL: <http://www.tarantino-films.ru/interview/int16.html>. 10.02.2017.
6. *Sotnikova A.* Ot blacksploitation do Ennio Morricone. Iz chego sdelan “Django Osvobozhdennyi” Quentina Tarantino // Afisha Daily. — URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/django-unchained-deconstructed/>. 10.02.2017.
7. *Tarantino K.* Amerika sto let izbegala temy rabstva / Besedu vela N. Higginson // Kinopoisk. — URL: <https://www.kinopoisk.ru/interview/2041196/>. 10.02.2017.
8. *Tarantino K.* Holliwood — eto kak... kak Gestapo! / Besedu vel G. Zotov // Ludi. — URL: <http://www.peoples.ru/art/cinema/producer/tarantino/interview3.html>. 09.02.2017.
9. *Tarantino K.* Interview zhurnalu Kaleidoskop // Quentin Tarantino: yego filmy I muzyka. — URL: <http://www.tarantino-films.ru/interview/int11.html>. 10.02.2017.
10. *Tarantino Q.* Quentin Tarantino / By L. Brown // Vulture. — URL: <http://www.vulture.com/2015/08/quentin-tarantino-lane-brown-in-conversation.html>. Дата обращения: 10.02.2017.