

Заклад вищої освіти «Український католицький університет»

Гуманітарний факультет

Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота

на тему «Девід Лінч та Дені Вільньов: особливості кінематографічної
репрезентації тексту (на прикладі фільму «Дюна»)»

Виконала: студентка 4 курсу, групи ГКУ19/Б

Галузі знань 03 Гуманітарні науки

Спеціальності 034 Культурологія

Освітньої програми “Культурологія”

Освітній ступінь Бакалавр

Данилюк Н. Д.

Керівник Мірошніченко В. С.

Рецензентка Шолуха Н. Є.

Львів – 2023 року

Анотація

Темою дипломної роботи є «Девід Лінч та Дені Вільньов: особливості кінематографічної репрезентації тексту (на прикладі фільму «Дюна»). Авторкою є студентка 4-го курсу спеціальності «034 - Культурологія» Українського Католицького Університету Данилюк Наталія. – Львів, 2023.

У бакалаврській роботі розглядається те, як текстуальна основа оприявнюється за допомогою кінематографічного інструментарію і які культурологічні проблеми при цьому актуалізуються. Увагу зосереджено на аналізі особливостей режисури Девіда Лінча та Дені Вільньова щодо осмислення та візуалізації роману Френка Герберта «Дюна». У першому розділі описуються теорія кіно, репрезентація та візуалізація тексту. Другий розділ окреслює особливості стилів режисерів, місце «Дюни» у їхніх професійних кар'єрах та критика й аналіз адаптацій, а втім слугує містком між теоретичним та практичним блоками. В останньому розділі за допомогою вищезгаданих напрацювань застосовується компаративний аналіз щодо двох версій адаптації «Дюни» у 1984 та 2021 роках.

Ключові слова: текст, кінематограф, адаптація, репрезентація, інструментарій.

David Lynch and Denis Villeneuve: peculiarities of cinematic representation of the text (on the example of the “Dune”)

Abstract

The topic of the graduate work is “David Lynch and Denis Villeneuve: peculiarities of the cinematic representation of the text (on the example of the film “Dune”)”. The author is a 4th-year student of the specialty "034 - Cultural Studies" of the Ukrainian Catholic University, Danyliuk Nataliia. - Lviv, 2023. The bachelor's work examines how the textual basis is determined with the help of cinematographic tools and which cultural problems are actualized. The attention is focused on the analysis of the peculiarities of the direction of David Lynch and Denis Villeneuve regarding the understanding and visualization of Frank Herbert's novel "Dune". The first chapter describes film theory, representation and visualization of text. Criticism and analysis of adaptations are also considered. The second chapter describes the peculiarities of the directors' styles, the place of "Dune" in their professional careers, but serves as a bridge between the theoretical and practical blocks. In the last chapter, with the help of the above-mentioned developments, a comparative analysis of two versions of the “Dune” adaptation in 1984 and 2021 is applied.

Keywords: text, cinematography, adaptation, representation, tool kit.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ I. ОСОБЛИВОСТІ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТЕКСТУ	8
1.1 Основні підходи до інтерпретації кіно	8
1.2 Механізми репрезентації тексту в кінематографі	13
1.3 Практики сприйняття кіно	18
РОЗДІЛ II. «ДЮНА» В ПРОФЕСІЙНИХ КАР'ЄРАХ ДЕВІДА ЛІНЧА ТА ДЕНІ ВІЛЬНЬОВА	21
2.1 Особливості режисерських стилів	21
2.2 «Дюна» в житті Девіда Лінча та Дені Вільньова	28
2.3 Критика адаптацій	32
РОЗДІЛ III. КІНЕМАТОГРАФІЧНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТЕКСТУ «ДЮНИ» ...	37
3.1 Дослідження особливостей у версії Девіда Лінча 1984 року	37
3.2 Дослідження особливостей у версії Дені Вільньова 2021 року	41
ВИСНОВКИ	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	49
ДОДАТКИ	51

ВСТУП

Актуальність теми. Культура XX-XXI століть багато в чому покладається на візуальність. Кінематограф став тим явищем, яке не просто демонструє вже створені образи (як, до прикладу, у літературі), а й виступає самостійним гравцем. У фінальному продукті від літературної основи може залишитися лише контур або й зовсім його не бути. Кінематограф та література по окремоті є добре артикульованими в академічному середовищі, натомість кіно адаптація відносно недавно почала піддаватися дослідженням, як явище, що поєднує в собі більш, ніж одну систему знаків. Сфера кіно також покриває не лише попит на мистецтво та дозвілля, а й актуалізує важливі соціальні, психологічні, комунікативні, ідеологічні та культурні проблеми. Особливістю культурології є її міждисциплінарність, яка дозволяє брати до уваги одразу багато аспектів, досліджувати їх та аналізувати одну тему з різних сторін. Тож у цьому контексті кінематографічна репрезентація тексту є культурологічною темою, яка має потенціал до глибшого дослідження.

Вибір прикладу "Дюни" є продиктованим успіхом кіно адаптації Дені Вільньова у 2021 році та суб'єктивним вподобанням першоджерела. Натомість існує менш успішна версія Девіда Лінча 1984 року, яка однак має своєрідність та цінність. "Дюна" Френка Герберта є культовим науково-фантастичним романом, який має культурологічне значення, оскільки торкається багатьох проблем, актуальність яких тільки примножується (до прикладу, проблеми екології та релігії). Оригінал автора та два варіанти кіно адаптацій слугують актуальною базою для дослідження теми кінематографічної репрезентації тексту.

Ступінь розробленості теми є високим, проте географічно обмежується Сполученими Штатами Америки та країнами Європи. У доступі існує велика кількість статей, академічних робіт та книг, у яких предметом дослідження виступає щось із наступних тем: теорія кіно, адаптації, наратив та ідеологія в

кіно, семіотика тощо. Серед них: «A Theory of Semiotics» Умберто Еко, «Film Theory: an Introduction» Роберта Лепслі та Майкла Вестлейка, «Film Language: A Semiotics of the Cinema» Крістіана Меца та інші.

Необхідність проведення дослідження полягає у розширенні знань про кінематографічну репрезентацію тексту в українському академічному полі.

Об'єктом дослідження є репрезентація тексту шляхом кіно адаптації.

Предметом дослідження є кінематографічний інструментарій, який уможливорює репрезентацію тексту "Дюни" в творчості Д. Лінча та Д. Вільньова.

Метою дослідження є аналіз окремих аспектів репрезентації тексту на прикладі кіно адаптації «Дюни» режисерами Д. Лінчем та Д. Вільньовом.

Для досягнення поставленої мети потрібно виконати такі дослідницькі **завдання**:

- окреслити ключові підходи, спрямовані на дослідження кінематографу та визначити пріоритетні для цієї роботи;
- проаналізувати концептуальні засади репрезентації тексту в кіно;
- висвітлити основні риси сприйняття кінематографічних образів;
- розглянути особливості режисерських підходів Д. Лінча та Д. Вільньова, дослідити їхні варіанти кіно адаптації роману Ф. Герберта «Дюна».
- виокремити кіно інструментарій та продемонструвати те, як режисери застосовують його на прикладі двох адаптацій «Дюни» 1984 та 2021 років;
- виокремити спільні риси та відмінності у кіно адаптаціях шляхом порівняння.

Методи дослідження. Методологічною основою дослідження є міждисциплінарний культурологічний підхід. Він реалізовується через термінологічний аналіз для уточнення сенсу основних понять дослідження. Герменевтичний аналіз для тлумачення текстів із метою розуміння смислів. А також компаративний аналіз для виявлення спільних та відмінних особливостей репрезентації тексту.

Вихідні дані дослідження. Центральними джерелами дослідження є праці Дадлі Ендрю «Concepts in Film Theory», Тодда МакГоуена «Psychoanalytic Film Theory and The Rules of the Game», Лори Малві «Visual Pleasure and Narrative Cinema» in 5th edition of «Film Theory & Criticism», а також статті Лінди Гатчеон «On the Art of Adaptation» у Журналі Американської Академії Мистецтв і Наук «Dædalus» та Гленна Джелленіка «The Task of the Adaptation Critic» у академічному журналі «South Atlantic Review».

Структура роботи зумовлена метою та завданнями дослідження. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів і восьми підрозділів, висновків, списку використаних джерел, який налічує 23 позиції та додатками. Основний зміст роботи викладено на 48 сторінках, доповнених 21 сторінкою списку використаних джерел та додатків (разом – 69 сторінок).

РОЗДІЛ I. ОСОБЛИВОСТІ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТЕКСТУ

1.1 Основні підходи до інтерпретації кіно

За визначенням кембриджського словника, «кіно – це серія рухомих зображень, які зазвичай показують у кінотеатрах або по телевізору і які часто оповідають історію»¹ (авторський переклад, надалі «авт. переклад»). Перегляд кіно картин є одним із масових видів дозвілля, про що існує чимало соціологічних досліджень. Варто додати, що ця форма дозвілля не припиняє бути затребуваною, що пов'язано з відносними економічною та просторовою доступністю (у кожному місті є кінотеатри або місця показу). Підхід до вивчення кіно лежить через кінознавство, однією з течій якого є теорія кіно, однак у деяких джерелах ці поняття трактуються як взаємозамінні, тож у цій праці я також не розділятиму їх. «Кінознавство — наука, заснована у 20-ті ХХ ст., яка досліджує кінодраматургію як мистецтво і засіб комунікації, вивчає систему художньо-творчої, естетично-інформативної діяльності, тому межує з естетикою, соціологією мистецтва, психологією, педагогікою, а також з історією і теорією літератури»². Загалом, як і в культурі, у кінематографі є багато поглядів на пояснення термінів, зокрема Дадлі Ендрю, американський теоретик кіно, у книзі «Concepts in Film Theory» називає теорію кіно словесним відображенням комплексу фільмів³, що надає поняттю іншого значення. Слідуючи за цією ідеєю, я можу визначити, що кінематограф історично накопичив уже достатній комплекс фільмів, а теорія кіно необхідна для інтерпретації цього масиву кіно текстів.

¹ Cambridge Advanced Learner's Dictionary [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/film>

² Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія – Т. 1 // ВЦ «Академія», 2007, С. 479

³ *Перекл.* Film theory is, in short, a verbal representation of the film complex. Andrew D. *Concepts in Film Theory* // New York, Oxford University Press, 1984, С. 3.

Для того, щоб зрозуміти стан кіно сьогодні, потрібно повернутися до історії його появи. Як було зазначено вище, кіно є доволі актуальним видом дозвілля, оскільки є доступним, покриває конкретні потреби та підходить для усіх вікових груп. Проте таким становище кіно було не завжди. У часи активної роботи французького антрополога та культуролога Клода Леві-Строса та італійського письменника й спеціаліста з семіотики Умберто Еко, кіно у Європі лише починало піддаватись аналізу й критиці, як предмет дослідження у ідеології, психоаналізі та семіотиці. Цікаво, що запровадження кіно в академічне середовище викликало велику ворожість та упередженість не лише серед традиційних учених-гуманітаріїв, а і серед кіноманів та критиків⁴. Нові явища викликають спротив, допоки не стають більш дослідженими, а отже більш зрозумілими та близькими. Якщо існує наука, творці, критики та глядачі, мусить бути певний підхід до аналізу, яких за час дослідження кіно з'явилося чимало, насамперед на фоні інших дисциплін. Ось декілька найбільш відомих підходів: формалістська теорія (зосереджується на таких формальностях як монтаж, освітлення і тд.), марксистська (бере до уваги пропаганду та ідеологію як культурні елементи), феміністична (досліджує гендерні стереотипи та стосунки в кіно), психоаналітична (розглядає кіно як спосіб вираження бажань, зображення паттернів людської поведінки тощо). Далі я зосереджуватиму увагу на психоаналітичній та феміністичній теоріях, оскільки вони будуть потрібні для практичної частини дослідження.

Будь-яка розмова про психоаналіз веде до його засновника Зигмунда Фрейда – австрійського психолога і невролога. Його роботи «Тлумачення снів», «Тотем і табу», «Вступ до психоаналізу», «Я та Воно» є основоположними, а ідеї з них часто накладаються на аналіз людської поведінки і власне кіно також. У книзі Дадлі Ендрю «Concepts in Film Theory» автор озвучує цікаву ідею того, що «...психоаналіз був покликаний пояснити те, що раніше *мало* значення,

⁴ Там само. с. 6

факт і силу бажання»⁵ (авт. переклад). Я б переформулювала це речення так, що психоаналіз був покликаний пояснити те, що має значення, факт і силу бажання. З боку кіно, бажання, конфлікти, травми та інше присутні та мають роз'яснювати чому ми сприймаємо побачене так, а не інакше не лише десь у минулому, а також і в теперішньому, де присутній глядач, який досвідчує це в моменті. У процесі створення, кіно спрямовується на глядача, адже режисер зацікавлений у тому, щоб аудиторія захопилася переглядом його фільму, тож користується такими інструментами як значення (емоційна прив'язка до людини, явища, предмету, яким вона надає цінності), бажання (підсвідомі чи свідомі прагнення) тощо. Годд МакГоуен – автор книг «Capitalism and Desire: The Psychic Cost of Free Markets» та «Universality and Identity Politics», сфера зацікавлень – перетин психоаналізу та екзистенціалізму в кіно. У книзі «Psychoanalytic Film Theory and *The Rules of the Game*» автор доволі художньо, але влучно висловлює думку про роль психоаналізу в кіно, яку я хочу процитувати: «Кіно приваблює глядачів, тому що запалює в них бажання, а психоаналіз - це філософія бажання»⁶ (авт. переклад). Практичним прикладом бажання може бути конструювання головного героя таким, що підсвідомо змусить глядача асоціювати себе з ним, його досвідом, емоціями, характером та ототожнювати себе з персонажем, бажати «бути ним». Архетип, поняття універсального символічного образу в колективній свідомості, яке увів швейцарський психолог Карл Юнг, учень Зигмунда Фрейда, використовується у багатьох фільмах, особливо пригодницьких та фантастичних. Будучи постійно у соціокультурному полі, ми легко розпізнаємо архетип матері, героя, мудрого тощо, чим режисери та письменники активно користуються у своїх творах. Іншим засобом пояснення кіно крізь призму психоаналізу є піддання глядача травматичному досвіду, який однак може приносити йому задоволення. Фільми «Сяйво» чи «Пролітаючи над гніздом зозулі» є досить травмуючими та

⁵ Перекл. ...psychoanalysis, was called upon to explain what before had been of little consequence, the fact and the force of desire. Там само. с. 134

⁶ Перекл. The cinema attracts spectators because it ignites their desire, and psychoanalysis is a philosophy of desire. McGowan T. Psychoanalytic Film Theory and The Rules of the Game // Bloomsbury Academic, 2015, С. 17

навіть неприємними, проте люди продовжують дивитись їх та називати легендарними вже не перший десяток років. Чому? Власне Ольга Брюховецька, кандидатка філософських наук, у статті «Психоаналіз і кіно», що була опублікована в українському мистецькому ілюстрованому журналі «Кіно-Театр», дає відповідь на моє запитання: «...Психоаналіз вводить у теорію кіно таку проблематику, як позиціювання глядача, ідентифікація, сон наяву, фантазування, сексуальність, фетишизм та багато інших, застосовуючи їх для пояснення позірно простого і самоочевидного процесу перегляду фільму⁷». Також поняття символів та знаків є визначальним у психоаналізі, а в підході до аналізу кіно воно є надважливим із огляду на те, що все складається з візуальних, аудіальних, гестурних (мова тіла та жестів) та навіть інколи ольфакторних (запах) та кінестетичних (рух та положення тіла) форм у спеціально обладнаних кінотеатрах. Тож, якщо спробувати виділити те, що об'єднує вищеназвані практики, засоби та інструменти, то це досвід. Наше світосприйняття з самого дитинства базується на отриманні досвіду та його подальшому застосуванні. У психоаналізі будь-який досвід, позитивний чи негативний, однаково важливий, оскільки він так чи інакше впливає, а події, що стали його наріжним каменем, є звичайними життєвими ситуаціями, які перетворюються в об'єкти дослідження. Тобто наш досвід не просто *додає* до нашого сприйняття, він *робить* сприйняття можливим⁸.

Досвід та сприйняття є спільними для аналізу кіно, у тому числі й у феміністичній теорії, яка має багато перетинів із психоаналітичною. Лора Малві – британська дослідниця та феміністична теоретикня кіно. Вона ввела поняття «male gaze» у праці «Visual pleasure and Narrative Cinema». За основу взято ідею того, що психоаналітична теорія працює як зброя, що демонструє як свого часу несвідоме патріархального суспільства сформулювало форму

⁷ Брюховецька О. Психоаналіз і кіно / *Кіно-Театр* // Видавництво "Києво-Могилянська академія", 2003, С. 45

⁸ *Перекл.* Our experience, in short, does not merely add to our perception, it makes perception possible, for we perceive inferentially. Andrew D. *Concepts in Film Theory...* с. 38

фільму⁹. Тобто кіно, яким ми його знаємо, також є соціальним конструктом, який усталився в ніші кіно та продовжує демонструвати його на загал у більшій чи меншій концентрації. У праці Л. Малві ґрунтується на декількох ідеях, однією з яких є об'єктивація жінки на екрані. Хоч авторка стверджує про значний успіх у переході від голлівудського до альтернативного кіно, режисери досі знімають зі свідомим чи несвідомим застосуванням чоловічого погляду на речі, де жінка є не творцем сенсів, а об'єктом, на якого вони спрямовуються. Друга ідея частково також зачіпає поняття погляду, а саме формулювання центру уваги в кіно. За теорією Л. Малві, жінка в кіно – це об'єкт візуального задоволення, який репрезентується через пасивні характеристики (жіночність, красу, підкорюваність), тобто той, над яким зчиняються дії. На противагу чоловік репрезентується через активні характеристики (сила, розум, відповідальність), тобто він є тим, хто зчиняє дії¹⁰. Виходячи з того, що світ здебільшого є досі патріархальним, а дослідники вираховують за скільки років, десятиліть чи століть суспільство зможе стати рівноправним, то кіно – це віддзеркалення суспільства, а не штучно сконструйована система.

Жодне зображення у будь-якій формі не є до кінця реальним, наскільки реалістичним би воно не було. Місце суб'єктивній думці, логіці та сприйняттю є, особливо коли ми говоримо про таку галузь, як кіно, що має повно жанрів, критиків, шанувальників. Проте теорії кіно, психоаналітична та феміністична зокрема, покликані для того, щоб структурувати, аналізувати та пояснювати те, що ми бачимо на екрані. В ході вони також дають відповіді на досить філософські питання: чому ми дивимось кіно, чому отримуємо від нього насолоду та розчарування, чому його популярність з роками не падає та інші.

⁹ Malvey L. *Visual Pleasure and Narrative Cinema* - 5th edition / *Film Theory & Criticism* // Oxford University Press, 1998, С. 803

¹⁰ Там само. с. 808

1.2 Механізми репрезентації тексту в кінематографі

У «Літературознавчій енциклопедії» репрезентація означається як представлення чогось¹¹. Словник «Dictionary.com» пропонує декілька визначень, одним з яких є: «вираження або позначення якимось терміном, образом, символом тощо»¹². Я хочу дати власне пояснення терміну таким, яким я його бачу. Репрезентація – це повторне представлення, яке має на меті відобразити вже існуючий предмет, явище, дію у непридатній для них формі.

Мені дуже імпонує цитата Дадлі Ендрю: «Історію кіно зазвичай вимірюють як поступове пристосування правил організації кіно до звичних способів організації життя в нашій культурі. Переміщення від довгого кадру до середини кадру до крупного плану, наприклад, яке в індустрії називають «акордеонною послідовністю», імітує наш звичайний метод огляду контексту ситуації і лише потім уваги до людської мови»¹³ (авт. переклад). На перший погляд може здаватись, що постановка кадру – це просто художній засіб, який виконується суто технічно, але справді людське бачення є вибіркоким та фрагментарним, а увага розсіяна. Ми розглядаємо предмети зблизька, щоб вивчити їх, як це робить камера, що приближується, щоб сфокусувати нашу увагу на конкретному предметі. Загалом можна сказати, що режисура – це фреймінг. У цьому контексті я використовую це поняття як спосіб подання інформації та її сприйняття, яким його ввели ізраїльський психолог Амос Тверські та американо-ізраїльський психолог Деніел Канеман у ході своїх досліджень. Щодо цього Дадлі Ендрю подає ідею того, що кіно відтворює впізнавані частини нашого світу шляхом *обрамлення, фокусування та*

¹¹ Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія – Т. 1 // ВЦ «Академія», 2007, - С. 316

¹² Dictionary.com [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.dictionary.com/browse/representation>

¹³ *Перекл.* The history of the cinema is usually measured as the progressive adequation of the rules of cinematic organization to the habitual ways by which we organize life in our culture. The movement from long shot to mid-shot to close-up, for instance, termed in the industry the "accordion sequence," imitates our usual method of surveying the context of a situation and only then attending to human speech. This and other codes of representation are meant to disappear as we grasp (identify) and assent to the representation itself. Andrew D. *Concepts in Film Theory...* с. 48

зіставлення аспектів видимого «прийнятним» способом¹⁴», де обрамлення, фокусування та зіставлення фреймують подачу інформації.

Видами репрезентації, які найчастіше зустрічаються у кіно текстах, є вербальні, візуальні, аудіальні та символічні. У контексті цієї роботи, у якій має місце не одна адаптація роману «Дюна», доцільно вказати, що коли дві або більше кінематографічних версій зображують однакові історію чи людей, це власне і є репрезентацією¹⁵, що підтверджує моє визначення вище.

Розмова про репрезентацію завжди починається з якогось тексту. Дадлі Ендрю дає дуже прикладне розрізнення фільму, що працює «від сприйняття до значення; від зовнішніх фактів до внутрішніх мотивацій»¹⁶, та літературного тексту, що працює навпаки «від значення до сприйняття; від внутрішнього до зовнішнього». Створюючи чи дивлячись фільм, людина перш за все звертає увагу на «зовнішню» складову (зображення, звук тощо), які потім розшифровуються у «внутрішнє» - лінгвістичні та метафоричні знаки, символи. Пишучи чи читаючи книгу, ми засвідчуємо зовсім інше сприйняття, через те, яким насиченим текст є з самого початку. Книга демонструє одразу великий спектр емоцій, що оповідаються у деталях, обґрунтовують мотивацію дій та зближують читача з персонажем. Текст дає нам факти і місце для фантазій, кіно навпаки забирає в нас цей момент, даючи готовий візуал, натомість дає поле для фантазії «про внутрішнє». Фільм може бути, наприклад, повністю німим і все ж рухати нас до власної розгадки смислів.

Через те, що літературний текст та фільм є різними медіумами, які промовляють, існуючи у різних системах знаків, вони не можуть бути взаємозамінними. Репрезентація – це свого роду переклад однієї знакової системи на іншу, проте не всі тексти чи культурні продукти мають такий потенціал за своєю природою. У згаданій мною вище праці Дадлі Ендрю наводить наступні приклади, які для мене звучать радше не як твердження, а запитання: чи можливо перекласти картину італійського науковця та

¹⁴ Там само. с. 47

¹⁵ Там само. – с. 53

¹⁶ Там само. с. 101

художника Леонардо да Вінчі «Мона Ліза» на вірш?; чи можливо перетворити мюзикл на аромат? Це було б можливим лише за умови, що глядачеві вдасться позбутись знакової системи першоджерела, а це або практично, або взагалі неможливо.¹⁷ Однак якщо поставити ці самі питання, замінивши слово «можливо» на «можна», ми здатні припустити, що так, можна, оскільки знакова система для кожного медіуму не є ізольована і допускається повторень. Власне через цей факт репрезентація літературного тексту у кіно є можливою.

Якщо вербальні та символічні прийоми у літературі є досить знайомими, пропоную розглянути яким чином та якими засобами текст репрезентується у кіно. Очевидно діалоги найбільш влучно можуть передати контекст та атмосферу сцени, але я фокусую увагу на неочевидних засобах, якими користаються на зйомках фільму. Почну зі світла, яке є дуже метафоричним по своїй природі, оскільки за допомогою нього ми здатні бачити світ навколо. У процесі створення кіно світло відіграє не лише роль у дизайні зображення, а й у розповіді історії теж, іншими словами – сторітеллінгу¹⁸. Професійність режисера полягає в тому, щоб створити рамку за допомогою різних ефектів, які показуватимуть характер сцени, атмосферу. Освітлення, як і камера, мусять бути фрагментарними та працювати на сприйняття глядачем історії, а не просто буквально освітлювати знімальний майданчик, якщо вони мають на меті репрезентувати літературний текст, який є неперекладним. «As Newton said, “What we know is a drop; what we don’t know is an ocean”¹⁹». Мені подобається ця ідея з книги Блейна Брауна «Cinematography: theory & practice» тим, що вона засвідчує певне таїнство кіно, де глядач бачить лише частину тексту, ніби інша частина справді існує десь у просторі, реальному житті. З іншого боку цей прийом може проглядатись у таких речах як одяг, пора дня, холодна/темна корекція та ін. Найочевиднішими є стосунки добра і зла, які змальовуються

¹⁷ Там само. с. 101

¹⁸ Cambridge Advanced Learner’s Dictionary [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/storytelling>

¹⁹ Brown B. *Cinematography: Theory and Practice* – 3rd edition // Routledge, 2016, С. 97

притаманними їм кольорами, хоча чорний та білий можуть також сигналізувати про, до прикладу, етап життя (чорна та біла смуги), настрої. Візуальною ілюстрацією може бути персонаж трилогії фантастично-пригодницьких романів та фільмів «Володар Перснів», чаклун Саруман, що мав білосніжні шкіру, одяг та волосся, які темнішали під впливом зла у образі Саурона, сподвижника темряви. За допомогою такого підходу глядач може слідкувати за змінами та життєвим шляхом персонажа, які відбиваються на ньому візуально. Іншим способом репрезентувати текст є наповнити фон сенсами. Дадлі Ендрю декларує думку про те, що первинного світу не існує, натомість є численні світи, створені окремими особами чи групами; вони складаються з елементів, які розташовані прямо перед нашими очима на передньому плані, і ті, які розпливчасто сидять на горизонті, утворюючи фон. Такими елементами можуть бути як предмети, так і почуття, асоціації та ідеї²⁰. Світи, як такі, є філософською темою, як на мене, але це точно має сенс у контексті кіно всесвітів, де кадр складається не лише з центральних образів, а й зі складових на фоні. Вони можуть багато розказати як про особливості характеру персонажа, виходячи з інтер'єру кімнати, так і про концепцію фільму. Якщо спробувати зачепити кіно, де зображується неіснуючий світ, або, до прикладу, першоджерело є дуже насиченим деталями, кожна з яких фізично неможливо включити в кіно картину, то фон – це той інструмент, який допомагає побудувати світ цілісним. Часто можна зауважити, що жанри наукової-фантастики та фентезі створюють правильну атмосферу за допомогою наповнення фону пейзажами, кольорами, предметами та специфічними композиціями. Це можна порівняти зі сторінками опису природи у, здавалось би, зовсім звичній книзі. Таким чином автор чи режисер допомагають читачам та глядачам бачити текст не лише повним, а й спрощують сприйняття чогось незвичного для щоденного життя (орків, літаючі кораблі, супергерої тощо). Тож, можливості репрезентації тексту не обмежені ні засобами, на текстами, що

²⁰ Andrew D. *Concepts in Film Theory*...с. 39

я підкреслила незвичними прикладами адаптацій живопису до поезії та мюзиклу до аромату.

Сам факт рухомого зображення розглядає місце наративу, оскільки глядач групує сцени в події та вбачає в них зв'язок, а отже й сенси. Наративом у цьому випадку може бути мова, яку можна трактувати по-різному, до прикладу, як кіно мову (практики, прийоми, знаки). Сюжет є одним із найочевидніших носіїв наративу, який легко вловлюється. Ми думаємо про сюжет як про перше, що схоплюється під час перегляду, про те, що структурує ціле, про те, що є значимим саме по собі, як референтне²¹. Це наче обробка тексту рентгеном у реальному часі, де на рівні відчуттів ми розпізнаємо натяки, саркастичність, ідеологічні нахили та за логічними ланцюжками знаходимо причинно-наслідкові зв'язки, які ведуть нас впродовж розвитку перебігу подій. Відмінністю між ними є тривалість. Якщо сюжет супроводжується протягом всього фільму, то наратив то з'являється, то зникає. У відео «Film vs. Novel: What Makes Them Different?» на Youtube-каналі «Now You See It» автор стверджує таке: «Кіно не може постійно «наративізувати», бо воно б швидко стало нудним»²² (авт. переклад). Я вимушена погодитись із цією думкою з наступних причин. Якщо кіноперегляд все ще вважається здебільшого дозвіллям, то перенасичення знаками, сенсами та наративами є недоречним; у кіно переважно є один центральний наратив, усі решта рівномірно розповсюджуються впродовж тексту та доповнюють його. Перенасичення не має жодного сенсу у такому разі. Тож, незважаючи на те яким є кіно (мультфільмом, фентезі, мелодрамою чи документальним), відсутність наративу є просто неможливою.

²¹ Там само. – С. 48.

²² Now You See It. *Film vs. Novel: What Makes Them Different?* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=F3QsUx0x_4w

1.3 Практики сприйняття кіно

У попередніх двох підрозділах я намагалась обрисувати те, чим є теорія кіно та репрезентація тексту, а також навіщо ці підходи до аналізу існують. Крім цього, визначною є теорія споглядання – підхід, що досліджує фактори впливу на сприйняття інформації. Існує «відкрита» та «закрита» форми кіно, критичною відмінністю яких є питання реалістичності та незалежності. «Відкритим» є кіно, яке існуватиме, якщо умовно забрати камеру. Це здебільшого дуже повсякденні фільми про любов, дружбу, драму, у яких змальовуються події, що гіпотетично стаються у різних кутках Землі, або, до прикладу, документальні фільми (біографія, наука, історія, природа, освіта). А ось «закрите» кіно має творця-автора, що його вигадав за допомогою різних технік та підходів, тобто його не існує в реальному житті. До цього типу фільмів я відношу й «Дюну», події якої відбуваються в далекому майбутньому. Опрацювавши джерела, я помітила, що особлива увага приділяється ролі очей та погляду як способу дослідження світу у кіно. Цей орган – також своєрідний фрейм (рамка), який обмежує об'єм інформації, яку ми готові сприйняти. Прикладом ролі очей у кіно є тест Фройга-Кампфа, винайдений Шандором Радо, угорським психоаналітиком. У фільмі, знятого за мотивами науково-фантастичного роману Філіпа Діка «Чи мріють андроїди про електричних овець?», «Той, хто біжить по лезу» 1982 року американського режисера Рідлі Скотта, тест використовується на дослідження та встановлення особистості, допомагає людям відрізнити себе від реплікантів. Очі – це орган, що багато розказує, і так само багато показує, що є як метафоричним твердженням, так і фізіологічним.

Переглядаючи фільм у кінотеатрі чи вдома, ми дивимося на екран для трансляції зображення. Коли йде мова про глибину екрану, думки науковців розділяються на два полюси, де екран – це вікно (за Андре Базеном, французьким кінокритиком), або екран – це рамка (за Сергієм Ейзенштайном, радянським режисером та теоретиком кіно, і Рудольфом Арнгеймом,

американським кінознавцем)²³. Вікно у цьому розумінні є більш відкритим, воно дає місце дослідженню кіно простору. Коли ми дивимось крізь справжнє вікно, віконної рамки наче не існує, бо ми усвідомлюємо, що дивимось лише на фрагмент, проте знаємо, як багато світу є поза його межами. Коли ми вивчаємо картину в рамці, ми розуміємо, що поза нею пустота, а контури обрамляють тільки певний фрагмент. Фундаментальною різницею тут є сприйняття тексту, як вершечку айсберга, під яким є ще багато явищ, чи як цільного твору, який є автономним сам по собі. «Класично кажучи, екран як «вікно» є місцем сприйняття; як «рамка» або межа, вона розмежовує та організовує сприйняття для позначення»²⁴ (авт. переклад).

У сприйнятті також важливе питання реальності та нереальності й їхньої відмінності у спогляданні фільмів. У певному сенсі кіно є втечею від реальності, адже у кінотеатрі людина відключається від навчання, роботи, спілкування, натомість повністю занурюється у історію, не важливо реальну чи ні. Чому ми віримо у те, що бачимо, співчуваємо персонажам, яких не існує насправді, та сердимось на сумні кінцівки? Можна припустити, що це через факт присутності та чергування реального та нереального. До прикладу, у фільмах про супергероїв, яких не існує в класичному їх образі, все одно присутні живі сцени, у яких люди чи створіння проявляють дуже гуманні якості: любов, ненависть, сум, самотність тощо. Таким чином кіно режисери змушують глядачів відчувати прив'язаність до улюблених персонажів та ностальгувати за ними. Наприклад, люди, що плакали та аплодували на прем'єрі «Людина-павук: Додому шляху нема», точно відчували ностальгію, яку кіно компанія Marvel роками будувала навколо образу Людини-павука. З одного боку, світ супергероїв не справжній, але стосунки, жарти, життєві ситуації натомість є дуже реалістичними. Ми віримо в історії, порівнюючи свій досвід із зображенням на екрані. Тим не менш, кіно не може стовідсотково перейти у нішу реального, оскільки реальність животіє поза залом кінотеатру.

²³ Andrew D. *Concepts in Film Theory...* с. 12

²⁴ *Перекл.* Classically stated, the screen as "window" is a place of perception; as "frame" or border it delimits and organizes perception for signification. Там само. с. 43

Наведу цитату з цього приводу: «Якби фільм впливав на глядача так само просторово, барвисто та акустично, як чуттєва зустріч зі світом, тоді його не можна було б відрізнити від самої реальності і він становив би не більше, ніж її механічну подвійність»²⁵ (авт. переклад). Теорія споглядання «екран – це» є лише однією теорією, яких є набагато більше, проте вона видається мені найбільш слушною та прикладною у цій праці.

Висновки до розділу.

Процеси створення кіно стрічки та її перегляд є однаково важливими у інтерпретації кіно, адже підходи до репрезентації тексту та практики сприйняття однаково базуються на досвіді. Цей аспект є важливим як зі сторони наявного досвіду, який ми залучаємо на двох рівнях – розробці фільму (сторітеллінгу) та підході до аналізу кіно, так і в процесі досвідчення глядачем при перегляді «тут і зараз». Це доводить те, що кінематограф, як такий, не є відірваним від справжнього життя, він радше черпає потрібні атрибути з нього, коливаючись між реальністю та нереальністю.

²⁵ *Перекл.* If film were to affect the spectator in the same way as a complete sensory encounter with the world, that is, spatial, colourful, and acoustic, then it could not be distinguished from reality itself and would amount to no more than its mechanical double. Elsaesser T, Hagener M. *Film Theory: An Introduction Through the Senses* - 2nd edition// Routledge, 2015, С. 23

РОЗДІЛ II. «ДЮНА» В ПРОФЕСІЙНИХ КАР'ЄРАХ ДЕВІДА ЛІНЧА ТА ДЕНІ ВІЛЬНЬОВА

2.1 Особливості режисерських стилів

«Дюна» - один із небагатьох літературних текстів, що був екранізований двічі різними режисерами, хоча за історію існування роману претендували на її адаптацію не лише вони. Ці кіно тексти є різними, оскільки у них чітко вбачається стиль кожного з режисерів, їхні індивідуальні погляди та підходи. Тоді виникає питання – які особливості стилів Девіда Лінча та Дені Вільньова? Це питання я досліджуватиму та аналізуватиму у цьому розділі.

Девід Лінч – американський кінорежисер, а також музикант, актор та художник. Народився 20 січня 1946 року у Міссулі, штаті Монтана Сполучених Штатів Америки. З раннього дитинства Д. Лінч цікавився живописом і мріяв займатись ним професійно. Загалом у його фільмографії налічується 10 короткометражних фільмів, 11 повнометражних та 3 серіали. Визначними роботами вважаються «Голова-гумка» (1977), «Людина-слон» (1980), «Дюна» (1984), «Синій оксамит» (1986) та телевізійний серіал «Твін Пікс».

Якщо спробувати окреслити його підхід до режисури, то він зосереджується на «внутрішньому», тобто те, яким чином він бачить картину та з якою інтенсивністю докладається до її створення. У своїй роботі він прагне долучатися абсолютно до кожного процесу створення фільму – від сценарію до дизайну костюмів²⁶. Така включеність у процес є причиною повної відповідальності за свій фільм, де він знає деталі кожної сцени. Загалом усі його ідеї є доволі філософськими, які не зовсім перекладаються на перелік засобів, скориставшись якими, можна створити таку ж картину, як Девід Лінч. У його випадку йдеться більше про присутність режисера, як творця, та про репрезентацію його знань та бажань на екран. У підході до творення кіно Д.

²⁶ Todd A. *Authorship and the films of David Lynch: aesthetic receptions in contemporary Hollywood* // Tauris & Co, 2012, С. 123

Лінча часто можна побачити поєднання різних видів мистецтва, здебільшого тих, до яких він особисто причетний (тобто театру, живопису та фотографії). Методом досягнення такої інтертекстуальності полягає у використанні цитат, алюзій, часток інших творів тощо. Одним із прикладів інтертексту є рекламний ролик японської кави «Georgia Coffee», знятий Д. Лінчем у 1991 році, у якому були використані музичні мотиви, атмосфера, загадковість, знаки та навіть персонажі із телевізійного серіалу «Твін Пікс»²⁷. Режисер буквально вписав свій твір у рекламу, навіть обличчям ролику став один із головних героїв серіалу, американський актор Карл Маклаклен, який раніше зіграв головну роль у «Дюні» (див. Додаток 1). Цей випадок не є винятком у кар'єрі кінорежисера, оскільки однією з його сфер роботи була комерційна реклама. Цікавим є те, що не завжди вона була окремим продуктом, а навпаки часто виступала у ролі інтертексту. Наприклад, режисер співпрацював із такими компаніями як «Nissan» та «PlayStation»²⁸, а також створював музичні ролики (до прикладу, кліп на пісню «Black or White» американського співака Майкла Джексона). В останньому було використано багато візуальних ефектів та символізму для поширення соціальних ідей. Якщо говорити про мотивацію, то Д. Лінч брався за ці проєкти, щоб підвищувати культурний підтекст²⁹ у таких комерційних явищах як реклама. Таке «змішування» активно критикувалось, оскільки цю роботу не вважали гідною *справжнього* режисера.

Девід Лінч не був та не є тим зразковим голлівудським режисером, образ якого склався з окремих епох та характеристик: касові фільми, чітке дотримання жанру, використання стандартних технік під час зйомки, сценарій – першоджерело та ін. Його погляд на всю кіноіндустрію відрізнявся бажанням експериментальності, виходу за межі традиційного кіно («Загублене шосе», «Малголланд Драйв»), розвитку сучасного мистецтва та особливо сюрреалізму, що підсилює ця цитата:

²⁷ Там само. с. 116

²⁸ Там само. с. 118

²⁹ Там само. с. 119

«Як свідчать ці роботи, голова є анатомічною частиною, на якій Лінч зосереджує найбільше енергії, оскільки це сховище свідомості, у всьому її жаху, і частина, найбільш чутлива до небезпеки [...]... У ненасильницьких ситуаціях Лінч регулярно спотворює голови за допомогою лінз («Дюна», «Блакитний оксамит», «Дикий серцем», «Загублене шосе») і макіяжу («Голова гумка», «Людина-слон»), потураючи своїй одержимості спотворенням обличчя як візуальним відображенням внутрішнього страждання»³⁰ (авт. переклад).

Все ж деякі закономірності повторюються у творах Девіда Лінча та рамкують його стиль. Фільми режисера є непередбачуваними не лише за сюжетом, який може не відповідати традиційному наративу через складність та «закрученість». Вони також можуть руйнувати ідеальність світу, що складно та неприємно досвідчувати при перегляді. Головні герої зіштовхуються з загрозами та страхами. На перший погляд, сцени виглядають абсолютно звичайно, але несуть за собою незвичність, конфлікт внутрішнього та зовнішнього світів, тобто персонажі є не лише героями, а й конкретними образами, що несуть якісь ідеї. Цим я підтверджую свою думку щодо того, як Д. Лінч іде від внутрішнього до зовнішнього, створюючи свої кіно картини. Емоційна шкала глядача при перегляді фільму постійно рухається, переходячи від страху до захвату за допомогою світла, звуку, музики тощо. Усі ці прийоми наче навмисно використовуються саме для аудиторії для розкриття емоційності та чуттєвості сприйняття. Слід додати декілька слів про «лінчивський стиль»³¹ чи «лінчанство» (англ. *lynchian*) – термін, який визначає особливість підходу Девіда Лінча до кінематографу. Цей стиль містить всі притаманні характеристики, описані вище (сюрреалістичність, неочікуваність тощо), який, однак, не обмежується лише сферою кіно.

Тож, важливе значення імені Девіда Лінча у кінематографі є небезпідставним, оскільки його вклад у сферу був сучасним не на свої роки та

³⁰ Перекл. *As these works attest, the head is an anatomical portion upon which Lynch concentrates the most energy, as it is the repository of consciousness, in all its wonder and horror, and the part most sensitive to danger [...] ... In non-violent situations, Lynch routinely distorts heads by lens (Dune, Blue Velvet, Wild at Heart, Lost Highway) and by make up (Eraserhead, The Elephant Man), indulging his obsession with facial disfigurement as a visual representation of interior anguish*». Там само. с. 110

³¹ Oxford English Dictionary [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.oed.com/viewdictionaryentry/Entry/69513711>

залишається актуальним, хоч все ж доволі нішевим. Я впевнена, що його напрацювання варто досліджувати та збагачувати ними теорію кіно, оскільки до аналізу Д. Лінча потрібно знайти правильний підхід. «Те, що означає обмеженість, потребує нового та ширшого методу інтерпретації фільму...»³² (авт. переклад).

Дені Вільньов – франко-канадський режисер, народився 3 жовтня 1967 року у Жантії, містечку франкомовної провінції Квебек. На відміну від Девіда Лінча, який цікавився живописом, він любив вивчати науково-фантастичні книги й журнали, водночас із цим проявляв зацікавленість до кінематографу, тільки-но дізнавшись про його існування. Майже кожен його фільм є касовим, адже разом усі вони зібрали більше 1 млрд долларів США у прокаті. Окрім «Дюни» відомими працями режисера є «Полонянки» (2013), «Сікаріо» (2015), «Прибуття» (2016) та «Той, хто біжить по лезу 2049» (2017). Усі зняті ним фільми поділяються на драми, трилери та наукову-фантастику, яка особливо домінує в останні роки творчості. Касові збори не єдиний великий показник якості та цінності для глядачів і критиків, його фільми також отримали 28 номінацій на премії «Оскар».

Дені Вільньов, як і Девід Лінч, у своїх інтерв'ю багато говорить про сенси, які йому важливо демонструвати у своїх роботах, проте на відміну від другого, окреслити його конкретні кіно прийоми легше. Все тому, що кожна картина віддзеркалює попередню та презентує авторські особливості. Те, що робить Д. Вільньов, це повне занурення глядача у кіно всесвіт, де все продумано до деталей. Візуальність є великою складовою, якій приділяється більшість уваги, тому через цікаві рішення та комплексний підхід до створення фільмів, кожен з них є справді наповненим та цілісним, як окремий світ.

Якщо про попереднього режисера матеріалу більше написано, то про Д. Вільньова більше розказано у форматах інтерв'ю, подкастів, Youtube-роликів та статей, які я беру за основу. Перша річ, яка виділяється буквально у кожній кіно картині, це спантеличеність головного героя. Режисер вкидає його у світ, у

³² Devlin W. J., Biderman Sh. *The philosophy of David Lynch* // The University Press of Kentucky, 2011, С. 63

якому багато питань, на яких немає відповідей, де навколо все незрозуміле, як і власне призначення, буття та походження. Цікаво, що глядачеві не розказується більше, ніж героям, тож між ними виникає близький зв'язок. Людям подобається слідкувати за змінами у характері персонажів, тому кожен фільм Д. Вільньова власне інтригує нерозумінням того, що траплятиметься далі. Його загравання з глядачами полягає у багатьох аспектах, до прикладу, кожен фільм має щось неприємне та психологічно важче³³, що ставить публіку у некомфортне становище. Це може бути акцентний прояв (до прикладу, замуровані мертві тіла у стінах з «Сікаріо»). Ці видовища іноді шокують та лякають, але все ж органічно та вчасно зображають природу людей, мотиви та характери. Композиція у кожному кадрі виставлена дуже продумано – у кадрі немає нічого зайвого, навпаки все, що є, мусить у ньому бути та означати щось. Увага до деталей у Д. Вільньова означає не просто предмети, які промовляють та натякають на свою роль, а власне підхід до їх інтерпретації. Просто показати предмет не достатньо, тільки поєднання багатьох технік дарує розуміння про предмет, відкриває весь його потенціал та впливає на сприйняття глядачем. Стиль Д. Вільньова – це коли все щось означає: кадр, ракурс, фокус чи блюр, колір чи безколірність, темне чи світле, пусте чи наповнене. Світлу, одному зі способів репрезентації тексту, приділяється окрема частина, через те, як вдало воно підбирається під сцену, персонажа, всесвіт та ін. Режисер намагається дотримуватись моноколірної гами впродовж одного фільму, що найкраще візуалізовано у «Той, хто біжить по лезу 2049». Помаранчевий колір з'являється або різко, або акцентно, у залежності від тону, який він мусить передати. У «Прибутті» також на противагу загальної сірості, захисні костюми, у яких головні герої йдуть до інопланетян, закцентовані кольором, що ніби натякає на непричетність людини до чужого простору, дистанція між двома сторонами³⁴. Цікаво, що зв'язку між кольорами у фільмах нема, це не просто

³³ StudioBinder. *Denis Villeneuve & His Cinema of Ambiguity — Directing Styles Explained* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=FYvimGit3nQ>

³⁴ Там само.

питання естетики, а й атмосфери та ідентичності. Крім кольорової гами, Д. Вільньов інтерпретує світло крізь інші образи – силуети, тіні та відображення. Вони можуть означати щось метафоричне або просто доповнювати звичайний кадр динамікою та створювати додатковий візуальний пласт.

Повертаючись до напрацювань теоретичного розділу, я хочу зауважити, що кінорежисер використовує чіткий фреймінг зображення. Частково це розкривається через навмисне фокусування на предметах, але особливістю Д. Вільньова є постановка нетрадиційних кадрів, на яких простір зумисно поділений на ліво/право, верх/низ. Дивлячись на схожі сцени в кіно, люди не помічають цих тонкощів, які однак несвідомо впливають на сприйняття побаченого. Фреймінг – це те, що можна побачити очима та втілити в життя, а ось із розвитком технологій з'являються можливості створити щось, що, на жаль, людина не може побачити своїми очима. Можна передбачити майбутнє або домалювати те, чого не вистачає. До прикладу, за допомогою комп'ютера у фільмі «Той, хто біжить по лезу 2049», ми спостерігаємо за стосунками офіцера Джо та його голограмної коханої Джой. Спочатку знайомство із жінкою відбувається вдома, де вона виглядає абсолютно так само, як жива людина, яка щоправда просвічується, а наприкінці вона вже зображена рухомою рекламною кампанією надворі, у десятки разів більша, ніж сам Джо. Важко уявити такі явища у реальному житті, але технології у поєднанні з креативним світоглядом дозволяють бачити нереальні речі дуже реальними. У 2018 році цей фільм виграв нагороди Оскар у номінаціях «Найкращі візуальні ефекти» та «Найкраща операторська робота»³⁵, тож своє визнання за вклад у таких успіх Дені Вільньов отримав також. Майже увесь фільм «Сікаріо» візуально сконструйований ефектами, але настільки майстерно виконаними, що відрізнити від справжніх пейзажів майже неможливо. Хоч Д. Вільньов не є відповідальною особою за розробку спецефектів, вони все ж є частиною його візуальних текстів.

³⁵ Там само.

Останньою та не менш важливою технічною особливістю є підхід режисера до звуку. Він намагається поєднувати реальні та незнайомі звуки, яких не чуло вухо людини, що наповнює глибину картини та надає певної містичності. Звуки, які видають інопланетяни у «Прибутті», є схожими на голоси китів, представників морських ссавців, тож вони є впізнаваними, проте водночас і неземними. Також він використовує інших спосіб передачі густоти звуку – накладання. Звуки, які видають предмети та люди, не є відірваними від фонові музики, натомість вони зливаються воедино, де важко розпізнати що саме зараз чує глядач – звук літака, що то віддаляється, то приближається, чи класичний твір. До того ж звуки ретельно підбираються під кожну сцену, відображають настрій, напругу, небезпеку, спокій тощо. Якщо взяти кожен із перелічених засобів, можна побачити у кожному з них ноту містичності, на яку вони претендують. Незважаючи на те, що текст багато промовляє, він також залишає місце запитанню та не відпускає глядача до розгадки до самого кінця. Слід зауважити, що всі складові насичують текст постійною напругою (світла, звуку тощо), проте фільми виходять не перевантаженими через баланс темної кольорової гами та статичної зйомки³⁶. Д. Вільньов надає перевагу повільним сценам, що дає час роздивитись та осмислити побачене без зайвого поспіху, який не притаманний його персонажам. Підсумовуючи підхід режисера до виконання роботи, я можу додати, що він прагне бути максимально підготованим ще до зйомок та продумати усе наперед так, щоб залишити місце для імпровізації³⁷ своєї та команди. Він бажає від інших повного розуміння їхніх задач та образів, щоб у процесі роботи залишалось місце для хаосу та фантазії.

³⁶ The whole equation. *Denis Villeneuve: A Director's Choices* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=b5E9m4I4bxg>

³⁷ AlterCine. *How Denis Villeneuve Directs a Film (Filmmaking / Directing Advice)* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=OT3QgMJkleA>

2.2 «Дюна» в житті Девіда Лінча та Дені Вільньова

Перш ніж перейти власне до того як «Дюна» з'явилась у творчості двох режисерів, я вважаю за потрібне почати з того чим власне є «Дюна». Френк Герберт – це автор науково-фантастичного роману «Дюна», який народився 8 жовтня 1920 року у місті Такома, США. Крім письменницької діяльності у сферу його зацікавлень входили журналістика, фотографія, психологія, релігієзнавство, політика та екологія, на теми яких він писав статті та романи. Найвідомішою працею Ф. Герберта стала власне «Дюна», написана у 1965 році, яка отримала Премії Небюла у 1965 році та Г'юго у 1966. Франшиза складається з наступних частин: «Дюна», «Месія Дюни», «Діти Дюни», «Бог-Імператор Дюни», «Єретики Дюни» та «Капітула Дюни». Після смерті Френка Герберта його син Браян Герберт у співавторстві з американським письменником-фантастом Кевіном Джеймсом Андерсеном продовжили франшизу. У 1984 році Девідом Лінчем було повністю екранізовано першу книгу, у 2021 році вийшла перша частина, яка оповідає лише половину праці, тож у своїй роботі я використовую просто оригінальний першотвір «Дюну».

Дії роману відбуваються в далекому майбутньому, у вигаданому всесвіті Галактичної імперії. Меланж (прянощі) - унікальна речовина, що необхідна для міжзоряної навігації, займає центральне місце у всесвіті. Родина Атрідісів отримує владу над планетою, що однак виявляється пасткою. На плечах головного героя Пола Атрідіса не лише своє життя та життя матері, але й далека дорога до пізнання себе, спасіння Дюни та змін. «Дюна» є не просто черговим науково-фантастичним романом, а літературним всесвітом, вигаданим Френком Гербертом, тож до її адаптації потрібен спеціальний підхід. Хочу навести цитату з книги «David Lynch», написаної Мішелем Чіоном, французьким кінотеоретиком та композитором у галузі експериментальної музики (у чому прослідковується схожість зацікавлень із Девідом Лінчем): «Лінч стверджує, що коли з ним вперше зв'язалися, він навіть не знав назви роману Герберта, і коли він почув це ім'я вперше, він прийняв його за ім'я

жінки «Джун»³⁸ (авт. переклад). Як на мене, це дуже влучно описує присутність чи радше відсутність роману у житті Девіда Лінча перед початком роботи над ним. Я можу припустити, що власне через недостатню ознайомленість із книгою, він зробив задум сконцентрувати всю увагу на суті роману, тобто максимально передати те, що в ній вбачав автор, не додаючи зайвих елементів, які однак мусили там з'явитись із його поглядом на створення кіно картин. Деякі з ідей роману не були до кінця зрозумілими Д. Лінчу або не були прокомуніковані у фінальному продукті. До прикладу, один із пластів, який можна аналізувати в «Дюні», це релігія, проте режисер ніколи не обґрунтовував своє ставлення до неї. У фанатів виникали запитання чому він, як великий режисер, не артикулює поняттями та темами, які знімає. Бажаючи перенести основне з тексту, у процесі кіно режисер втратив первинність, закладену автором. Ймовірно, це пов'язано із обмеженістю можливостей кіно тих років, адже він часто зазначає, що прагне більшої свободи у створенні фільмів: без чіткого обмеження в часі, бюджеті та ідеях. Команда, яка брала участь у розробці кіно стрічки, коментувала роботу з Девідом Лінчем ось так: «Здавалося б, усі махінації навколо роману викликали деяку втомленість, а водночас особиста харизма Лінча заохочувала людей довіряти йому. «Я знімаю цей фільм для Девіда Лінча», — так неодноразово чули в інтерв'ю того періоду»³⁹ (авт. переклад). Незважаючи на те, що команда відгукувалась доволі натхненно та позитивно згідно з цитатою, я б воліла висловити свою суб'єктивну думку щодо цього. На інтерв'ю, яке було взято у рамках книги «Dune, The David Lynch Files: Volume 2», режисер на питання «...чому ж ти робиш «Дюну?»» відповідає наступне: «Ах, Джордже... ну, через те, що я тобі розповідав. Це фільм, який має... оскільки я люблю текстури, правда, і я люблю сцени та дивні світи, і все ж мені подобаються реальні сцени... «Дюна» створена

³⁸ Chion M. *David Lynch* // British Film Institute, London, 1995, С. 66

³⁹ *Перекл.* It would appear that all the shenanigans around the novel had induced a kind of lassitude, while at the same time Lynch's personal charisma encouraged people to put their trust in him. I'm doing this film for David Lynch' was a line heard more than once in interviews of the period. Там само. с. 67

спеціально»⁴⁰. Звісно, це цитата, вирвана з контексту, але загальна атмосфера інтерв'ю була не надто натхненною із відповідей Д. Лінча на період початку зйомок «Дюни». Особисто я не відчуваю запалу новим проєктом, що також підтверджують коментарі режисера після виходу фільму в прокат. Відомо, що він підписав контракт не лише на один фільм, а на цілу франшизу⁴¹, проте цей досвід став для нього та всієї команди повним провалом як з комерційного, так і з критичного боку. На жаль, «Дюна» Д. Лінча – це приклад «очікування/реальності». У тексті вище я зазначала, що для кіно режисера повне занурення у процес створення є дуже важливим, бо тільки в цьому разі він готовий брати відповідальність за свою роботу та пишатись нею. Тож, ось якими були коментарі щодо «Дюни» самого Девіда Лінча: «Пізніше Лінч висловив певний жаль з приводу «Дюни», яку він ніколи не захищав би як власний твір. Зокрема, він пошкодував, що не зробив його довшим і більш абстрактним, чорно-білим і з загальним художнім контролем. Відтепер він вимагатиме такого контролю над своїми фільмами, приймаючи натомість менші бюджети та меншу зарплату»⁴² (авт. переклад).

На противагу Дені Вільньов, який з дитинства читав науково-фантастичні книги, вперше прочитав «Дюну» приблизно у 13-14 років, побачивши її на полиці книгарні та, з його слів, «...коротше кажучи, я знайшов її випадково і спонтанно закохався в неї»⁴³. Знайомство із «Дюною» та кінематографом ішли паралельно, тож вони наче вибудували певну мету у житті режисера. За словами автора, Френк Герберт став його богом, який дав йому свободу. Дені Вільньов має особливий зв'язок із історією Пола Атрідіса та його шляхом

⁴⁰ Godwin K. G. «Dune. The David Lynch files: Volume 2» // BearManor Media, Orlando, 2020, С. 272

⁴¹ McGowan T. *The impossible David Lynch* // Columbia University Press, 2007, С. 68

⁴² *Перекл.* Later, Lynch expressed some regrets about Dune, which he would never defend as a work entirely his own. In particular, he would regret not having made it longer and more abstract, in black and white and with overall artistic control. Henceforth, he would require such control on his films, accepting smaller budgets and a smaller salary in exchange. Later, Lynch expressed some regrets about Dune, which he would never defend as a work entirely his own. In particular, he would regret not having made it longer and more abstract, in black and white and with overall artistic control. Henceforth, he would require such control on his films, accepting smaller budgets and a smaller salary in exchange» . Chion M. *David Lynch...* с. 78

⁴³ Q with Tom Power. *Dune director Denis Villeneuve on adapting Frank Herbert's notoriously unfilmable sci-fi epic* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=Wx0SALW3qF8>

становлення, а також в жіночій організації Бене Гессерит він вбачає ідею того, що бути вільним можливо лише якщо промовляти минулим, тобто знати та берегти свою спадщину. Очевидно, що у випадку Дені Вільньова, книга – це не лише сюжет, а дещо більш глибоке, що він намагається реалізувати в кіно та житті. Хоч ми вже дослідили любов та визнання кіно режисером «Дюни» та Френка Герберта, як автора, доцільно додати, що він розуміє роль себе, як адаптатора, але все ж не має на меті повністю повторити літературний текст. «Я думаю, коли ти адаптуєш, ти потребуєш повної свободи. Адаптувати означає трошки нищити... це досить жорстокий процес переходу від книги до екрану»⁴⁴, – каже Дені Вільньов (авт. переклад).

Протягом інтерв'ю можна відслідкувати правила, якими він керується для того, щоб аудиторія дивилась фільм його очима та сприймала все як належно. «Дюну» було знято у форматі ІМАХ, оскільки він передає всю глибину сенсів візуально, а не лише створює якісне зображення. Д. Вільньов вважає та закликає людей зрозуміти важливість показу фільму саме у такий спосіб. «Це частина мови... Ви не можете прожити цей досвід удома»⁴⁵ (авт. переклад). Другим важливим пунктом є вікова категорія, на яку найбільше розраховує режисер, створюючи «Дюну». Маючи за спиною власний досвід прочитання книги у ранньому віці, Д. Вільньову хотілось передати її історію підліткам, які змогли б подивитись кіно та прожити такий самий досвід, як і він колись. Для нього важливо було повернутись до себе малого та як археологу «розкопати» образи і спогади, про які він фантазував у такому ж віці, щоб зрозуміти власне що саме тоді вплинуло на його сприйняття, щоб повторити це у вигляді кіно картини, будучи вже дорослим. Цитата, яка для мене є дуже репрезентативною для ролі «Дюни» у житті Дені Вільньова, це: «Щоразу, коли хтось питає мене, яка моя найбільша мрія, я завжди відповідав «адаптувати Дюну»⁴⁶ (авт. переклад). Другим репрезентативним моментом є відповідь Д. Вільньова на

⁴⁴ Перекл. I think when you adapt, you need total freedom. To adapt is to destroy a little bit...it's a process that's quite violent to go from the book to the screen. Там само.

⁴⁵ Перекл. It is a part of the language...You can't go through this experience at home». Там само.

⁴⁶ Перекл. Every time someone asked me what was my biggest dream in cinema, I always answer: "To adapt Dune"». Там само.

запитання інтерв'юера про те, чи зміг би він адаптувати «Дюну» без «Прибуття» та «Того, хто біжить по лезу 2049», у якій він визнав «Дюну» тим твором, до якого йому довелося довго іти, щоб нарешті змогти її адаптувати у тому вигляді, у якому її побачили глядачі у 2021 році. Твір для Дені Вільньова є не лише робочим проєктом, а важливим елементом дитинства та життя, що дуже помітно у створеній ним кіно адаптації.

2.3 Критика адаптацій

Процес адаптації є виходом із традиційних рамок, оскільки у ньому задіяна робота з двома знаковими системами водночас. Звичайне прочитання книги та перегляд фільму відрізняються від перегляду адаптації, адже у основі лежить зовсім інший підхід до інтерпретації. Однією з особливостей такого підходу є свобода мислення, яке може рухатись у дві сторони – відмінність та подібність. Існує багато різновидів кіно адаптацій та відношення книги до фільму: фільм «переносить» текст, тому в результаті глядач не є задоволеним результатом і виникає думка «книга краща за фільм», хоча загалом вони зберігають подібність; фільм бере з книги тільки найважливіше, а все решта є вже окремим текстом; книга пишеться за мотивами фільму, де також виникає проблема адаптації в протилежну сторону; фільм «перекладає» книгу у свою знакову систему, зберігаючи майже всі складові, але інтерпретуючи їх по-іншому за допомогою авторського погляду та купа інших. Останній, як на мене, є ідеальним варіантом кінематографічної репрезентації тексту, де оригінал зберігається, а адаптація постає окремим явищем. У такому разі ми не можемо аналізувати фільм, як фільм, і не можемо приписувати йому те, що притаманне літературному тексту, тому власне вивчення адаптацій логічно рівнозначне вивченню кіно в цілому⁴⁷. Натомість виникає запитання – чи навіть у ідеальному варіанті кіно адаптація є новим твором чи все ж присвоєним? На думку Лінди Гатчеон у статті «On the Art of Adaptation», з одного боку

⁴⁷ Andrew D. Concepts in Film Theory... с. 104

адаптація є спрощеним варіантом оригіналу, оскільки технічно неможливо включити всі аспекти, а з іншого боку адаптація – це можливість вносити нові сенси, аналогії та загалом новизну⁴⁸. Таким чином на виході текст постає зовсім іншою версією, а його створення відкриває нові горизонти репрезентації тексту. На питання чи є кіно адаптація новим твором чи присвоєним, я б відповіла, що це поняття у корені не підлягає аналізу з такого боку, адже воно очевидно несе запозичення, але за своєю природою є абсолютно новим медіумом.

Викликами для режисерів, які беруться за постановку фільму за мотивами книги, є вибудувати правильні відносини між першоджерелом та фінальним продуктом, а також необхідність мало не ідеального знання та розуміння оригіналу. Однак з іншого боку менше знання завжди дає більше простору для творіння, тож це риторичне питання чи має режисер та команда знати першоджерело відмінно, щоб взагалі наважитись адаптувати його. Особисто я схиляюсь до думки, що місце інтерпретації може бути лише тоді, коли є відчуття літературного тексту, бо інакше це перекроювання канону, що вже не має нічого спільного з ним, а отже й з репрезентацією. Думки науковців на те, які мають бути зв'язки між двома медіумами, розходяться. До прикладу, Вірджинія Вульф, британська письменниця та критикиня, називає фільм «паразитом», а книгу «жертвою, здобиччю»⁴⁹. Оскільки з тексту книги беруться такі важливі аспекти як географічні дані, герої, взаємовідносини, культурні особливості, Андре Базен, французький кінокритик, взагалі скаржиться на можливість книги слугувати сценарієм для фільму. Фредерік Джеймісон, американський літературний критик, вважає, що лише один текст здатен існувати в культурі в одному часі, де вони не мають перетинатися зовсім⁵⁰. Проаналізувавши ці підходи, я можу зробити припущення, що все ж літературний та кінематографічний тексти мають право існувати в одному полі та взаємодіяти, але не повторювати одне одного. Мені імпонує ідея впізнавання

⁴⁸ Hatcheon L. On the Art of Adaptation / *Dædalus* // The MIT Press, 2004, С. 109

⁴⁹ Там само.

⁵⁰ Jellenik G. The Task of the Adaptation Critic / *South Atlantic Review* // South Atlantic Modern Language Association, 2015, С. 254

першоджерела на сеансі у кінотеатрі, але водночас отримання нового досвіду з кінематографічного боку. У цьому контексті Дадлі Ендрю влучно говорить про пропорційність, баланс між текстами, де вони не є взаємозамінними (бо різними), але де конкретні елементи є еквівалентними одне одному⁵¹. Також автор окреслює три типи відносин між текстом та кіно: запозичення, перетин та точність інформації, один з яких є актуальним у випадку «Дюни». Запозичення відбувається тоді, коли тематика тексту є актуальною у соціокультурному вимірі або коли текст є архетипом у культурі⁵². У «Дюні» існує декілька архетипів: герой (Пол Атрідіс), батько-наставник (Лето Атрідіс), зрадник (Падишах Імператор або ж доктор Юї), мати-берегиня (Леді Джессіка). Таким чином твори, написані ще століттями тому, здаються досі актуальними через те, що в основі мають усталені складні образи, які існують не лише у кіно вимірі, а й у реальності.

Попередньо у тексті я зазначала важливість спрямованості кіно тексту на аудиторію. Є чимало типів глядачів, але особливою групою є ті, хто ознайомлені з першоджерелом, адже ці люди вже претендують на місце критика, а також мають більше очікувань, ніж решта. Це відбувається тому, що у їхній уяві вже існують образи, які вони сконструювали під час прочитання самостійно. Люди чекають побачити персонажів такими, якими побачили їх самі, бо існує вже прив'язаність до цих фантазій, яка впливає на оцінку обох текстів. Є також інша група людей, яка спершу обирає дивитися, а потім читати. Однаково ризиком для цих двох типів глядачів є «перебивання» власних поглядів на речі, найчастіше на головних героїв. Немає такої закономірності, що візуальна асоціація з персонажем створюється тоді, коли знайомство відбувається вперше у книзі чи фільмі. Лінда Гатчеон, канадська теоретикня та критикня літератури, підтверджує це на такому прикладі: «Тепер, наприклад, коли я знаю з фільму «Володар пернів», як виглядає орк, я

⁵¹ Andrew D. Concepts in Film Theory... с. 102

⁵² Там само. с. 98

ніколи не зможу відобразити свою першу уявну версію. Добре це чи погано?»⁵³ (авт. переклад). Натомість асоціація з візуальними образами є якраз закономірністю, передбаченою природою сприйняттям світу людиною. Образ легше замістити в уяві людини, коли актори підібрані згідно опису у книзі, аніж коли вони йому не відповідають. Створення нового чи передання наявного – це вибір режисерів та команди, що ще раз підтверджує розширені можливості та свободу у адаптуванні.

Зі сторони культури, у адаптації є справді цінні переваги над традиційністю у багатьох аспектах. До прикладу, Гленн Джелленік, професор англійської літератури, у статті «The Task of the Adaptation Critic» висловлює сміливу ідею того, що адаптація – це не академічний процес, а культурний акт, а критика її полягає у оцінюванні адаптації як нового культурного продукту і тих способів, які дозволяють процесу пристосування бути автономним⁵⁴. Потенціал адаптації не завершується на тому, що вона є власне процесом перенесення однієї системи знаків у іншу, про що свідчить ця цитата:

«Адаптація дозволяє нам критично досліджувати естетичні, політичні, промислові та культурні мотиви, що стоять за текстами – способи, якими жанр і культура змінюють і конструюють контент. Незважаючи на цю лінзу, акт адаптації стає критичним компонентом культурного будівництва»⁵⁵ (авт. переклад).

Недоторканність творів мистецтва (як ось література та кінематограф) створює багато обмежень для відкриття нових форм (як кіно адаптація), які мають великі потужності у розширенні рамок сприйняття світу. Зі зняттям цієї неприступності ми матимемо шанс помічати нові речі завдяки іншим кутам зору, які раніше були заблоковані зайвою традиційністю. Гленн Джелленік має чудову думку щодо цього: «...адаптація повинна «дихати зовсім іншим

⁵³ *Перекл.* What happens when these readers see their favorite books depicted on-screen according to somebody's else's imagination? The answer can be found somewhere in the audience reactions to the recent adaptations of The Lord of the Rings and the Harry Potter novels. Now, for instance, that I know from the movie version of The Lord of the Rings what an orc looks like, I'll never be able to recapture my first imagined version of it. Is it good or bad? Hatcheon L. On the Art of Adaptation... c. 111

⁵⁴ Jellenik G. The Task of the Adaptation Critic... c. 255

⁵⁵ *Перекл.* Adaptations allow us to critically explore the aesthetics, political, industrial, and cultural drives behind texts – the ways that genre and culture alter and construct content. Though this lens, the act of adaptation becomes a critical component of cultural construction. Там само. c. 257

духом»»⁵⁶ (авт. переклад). На мою думку, це має стосуватися не лише кіно адаптацій, а адаптацій загалом (до прикладу, настільних ігор, театру, танцю) для дослідження світу та людини в ньому через велику кількість культурних практик.

Висновки до розділу.

У режисерів Девіда Лінча та Дені Вільньова однозначно є свої власні підходи до створення кіно картин. Вони мають як різні прикладні техніки, так і загалом стратегії у робочому процесі, яким слідують. Я можу назвати дві кіно адаптації «Дюни» окремими та новими продуктами, адже вони не повністю повторюють першоджерела, але беруть його за основу. На мою суб'єктивну думку, три тексти «Дюни» (книга та версії 1984, 2021 років) прекрасно уживаються в одному полі, оскільки їхні зародження та розвиток відбувалися у різних епохах. З кожною інтерпретацією твір набуває нових барв та поглядів на речі, яких могло б не бути, якби література та кінематограф не були відкритими до співпраць. Однозначно адаптація Д. Вільньова після виходу затьмарила і без того провальний проєкт Д. Лінча. Так чи інакше, цей кіно текст існує та несе свою цінність у практиках адаптацій. У наступному розділі я аналізуватиму та показуватиму практичну кінематографічну репрезентацію тексту, що у результаті покаже те, якими версії є схожими одна на одну в деяких складових. Я вважаю, що у цьому частково полягає заслуга Френка Герберта, якому вдалось настільки чітко побудувати всесвіт «Дюни», що у двох видатних режисерів вийшло адаптувати текст на екрані за каноном, маючи при цьому достатньо простору для авторської інтерпретації.

⁵⁶ *Перекл.* ...the adaptation must “breathe an utterly different spirit altogether. Там само. с. 255

РОЗДІЛ III. КІНЕМАТОГРАФІЧНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТЕКСТУ

«ДЮНИ»

3.1 Дослідження особливостей у версії Девіда Лінча 1984 року

Дослідивши теорію кіно, механізми репрезентації тексту, особливості стилів Девід Лінча та Дені Вільньова, а також підходів до аналізу та критики адаптацій, я хочу накласти свої напрацювання на дві кіно адаптації «Дюни». Почну з того, що я окреслила конкретні пункти, яким слідуватиму, для того, щоб розглянути дві версії за однаковими аспектами, ними є: роль жінки, архетипи, вербальна репрезентація (цитування першоджерела), аудіальна складова, візуальна складова. Надалі використовуватимуться феміністичний, психоаналітичний та формалістський підходи до аналізу кінематографічного тексту.

Роль жінки. «Дюна» віддзеркалює патріархальне суспільство, де жінка позиціонується менш гідною в участі у великих справах. Найяскравішим образом є організація Бене Гессерит, яка є сірим кардиналом у політичних справах. Не дивлячись на владу, вагомість сестер сприймають радше крізь призму загрози від них, що однак не є синонімом слова «сила». Цих жінок також називають «відьмами». У кембриджському словнику є два визначення: жінка, яка, як вважають, має магичні здібності та використовує їх, щоб завдати шкоди іншим людям або допомогти їм⁵⁷ (авт. переклад); неприємна і потворна жінка⁵⁸ (авт. переклад). Бене Гессерит справді мають унікальні здібності, через які у фільмі відношення до них є зневажливим.

« - Нехай відьма Бене Гессерит піде.

- Ти чула його!

- Так, мілорде...» [06:30-06:40].

⁵⁷ Cambridge Advanced Learner's Dictionary [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/witch>

⁵⁸ Там само.

На противагу патріархальному ставленню до жінок у «Дюні», вони мають власний погляд на те, як влаштований світ, а точніше те, яким вони його влаштовують самотужки. У розмові леді Джессіки, матері Пола Атрідіса, та превелебною Матір'ю власне чоловіки є менш пріоритетними у їхніх тисячолітніх планах. «Ти думала тільки про бажання герцога мати сина?! Воно тут ні до чого», - каже превелебна Мати леді Джессіці. [22:28 – 22:34]. У сцені тестування Пола на здатність контролювати емоції та біль, вона також зізнається: «Є місце, що лякає нас, жінок. Пророцтво каже, що прийде людина, Квізац Геддерак, багато хто вже намагався» [29:12 – 29:35]. Тобто навіть у далекому майбутньому існує щось недоступне тільки для жінок, і вони завжди роблять спроби це побороти. У цьому я вбачаю ознаки фемінізму, який чоловіче суспільство ігнорує.

Архетипи. У першоджерелі «Дюни» автор дуже вдало сконструював архетипи, тож питання полягало у інтерпретації режисера. Пол Атрідіс є обраним героєм. У його сюжетній лінії присутня подорож, у якій відбувається трансформація особистості, він є позитивним персонажем, із яким легко утотожнюватись. Лето Атрідіс, батько Пола, захисник та авторитет. На жаль, стосункам між Полом та Лето виділено мало екранного часу лише на початку фільму, де батько зображений максимально суворим та мужнім. Леді Джессіка є архетипом матері – турбота, захист та плідність. Щодо останнього, друга вагітність леді Джессіки також впливає на її стосунки зі старшим сином Полом, з яким вона поводить більш м'яко, ніж раніше. Щоправда її образ на погляд Френка Герберта, окрім турботливого, є також повчальним, адже вона є не лише захисницею, а й менторкою з навчань технікам Бене Гессерит. Останнім найяскравішим архетипом є зрадник, роль якого ділять між собою доктор Юї та Імператор. Обоє зраджують Дім Атрідісів із особистих та політичних причин. У книзі доктор Юї жалкує про союз із Домом Харконненів задля викупу своєї коханої жінки і щиро вибачається перед герцогом Лето, натомість у фільмі його образ є очевидно негативним, де за хитрими планами не стоїть ніякого жалю. Імператор не є настільки очевидним зрадником, адже як таких друзів чи

прихильників у нього нема. Він радше діє з мотивацією заробити більше з тим союзником, який має більший потенціал видобувати нескінченні запаси прянощів.

Вербальна репрезентація. Фільм, як такий, є дуже насиченим на художні вислови, особливо риторичні, які звучать часто у вигляді запитань (до прикладу, екзистенційні питання Пола до навколишнього світу та себе) або настанов. Зазвичай цитату у фільмі можна відрізнити власне через надмірну літературність, у випадку «Дюни» важко розмежувати сценарій та частину оригінального твору. Однак присутнє цитування мантри Бене Гессерит про страх також у сцені перевірки Пола превелебною Матір'ю [27:28 – 28:03].

Аудіальна складова. На мою думку, музика не відіграє окрему роль у репрезентації, а швидше присутня для підсилення та забарвлення певних сцен або переходів між ними. Здебільшого вона є важкою та зловісною і відтворюється тоді, коли в кадрі зображено явища чи людей, які несуть небезпеку. До прикладу, Девід Лінч інтерпретує пустелю, як місце загрози, тому коли на початку принцеса Ірулан веде оповідь про Дюну, а на екрані з'являються піски, грає ворожа музика [02:30 – 03:53]. Можна вказати на те, що за версією Д. Лінча вся Дюна несе небезпеку, зокрема хробак, адже його пересування супроводжується суворою музикою та блискавкою.

Літературний текст схильний краще описувати емоції та думки персонажів, проте режисер намагається це обійти, застосовуючи техніку «внутрішнього голосу», яким промовляє більшість героїв: ментат Дому Атрідісів, превелебна Мати, леді Джессіка, Пол Атрідіс, доктор Ліет Кайнс [46:58 – 47:02] та інші. «Голос», який використовують сестри Бене Гессерит для впливу на інших людей, підкреслюється викривленням їхнього справжнього голосу, накладанням низьких голосів та додаванням ехо. Таким чином їхні голоси звучать машинізовано та різко, створюючи тиск на людину, яку вони підкорюють [01:12:08 – 01:12:13].

Візуальна складова. Кольорова гама фільму є доволі одноманітною, більшість сцен, костюмів та загального фону повторюються з кадру в кадр.

Відчувається велика різниця планетами Кайтайн, столицею Імперії (див. Додаток 2), Каладану, Домом Атрідісів (див. Додаток 3), Гіді Прайм, Домом Харконненів (див. Додаток 4), та Арракісом, ще знайомим як Дюна (див. Додаток 5). У порівнянні три перші планети є вічно темними та мають холодний підтон, натомість Арракіс світлий та теплий. Це розрізнення звісно пов'язане з кліматичними умовами, проте завдяки поєднанню помаранжевого та «піщаного» кольорів складається враження, ніби Дюна є священною, особливою, унікальною, а люди, що прилітають туди, перевтілюються також (див. Додаток 6). Д. Лінч особливо часто робить акценти завдяки світлу, які підкреслюють ракурс чи кадр (див. Додатки 7-9) або сигналізують про щось конкретно. Наприклад, у сцені польоту сім'ї Атрідісів на Арракіс, позаду леді Джессіки жевріє зелене світло, що відображає хороші наміри, безпеку, життя (див. Додаток 10). У наступних кадрах з'являється Барон Харконнен, що літає попереду червоних ламп зі зловісним виразом обличчя та позою тіла (див. Додаток 11). Ці два Доми давно ворогують між собою, а два кольори (зелений і червоний, що асоціюються з протилежними значеннями) дають розуміння того, де добро, а де зло.

Одяг персонажів сильно варіюється від класики до футуризму. Класичними образами є бальні сукні та військова форма (див. Додатки 12, 13), які прослідковуються на планеті Кайтайн та Каладані. Такий вибір промовляє чимось світським, патріархальним, прийнятним, однак застарілим. Зала планети Кайтайн вся обрамлена золотом і люди виглядають дорого, адже Імперія збагачується за рахунок інших та має постійний прибуток не залежно від того, хто видобуває прянощі. Військова форма на Каладані відображає постійну готовність до можливого замаху та важливість безпеки не лише голів Дому Лето, Джессіки та Пола, а цілого населення. Харконнени на Гіді Прайм носять чорний облягаючий одяг, він символізує силу та жорстокість (див. Додаток 14, 15). Барон Харконнен у деяких сценах одягнений у кремовий обтягуючий костюм, що підкреслює його ожиріння, розбещення та бажання привласнення навіть того, що вже є очевидно зайвим (див. Додаток 16). Образи сестер Бене

Гессерит є ексцентричними та навіть сюрреалістичними (див. Додаток 17). Усі вони лисі, але мають цілу конструкцію, що імітує волосся, а плаття максимально нейтральні з акцентним жовтими узорами, як і їхня організація – на перший погляд звичайна, але має свої прояви влади. Одяг фрименів, дисткостюми, виглядають дуже сучасно та дещо спортивно (див. Додаток 18), вони відображають спосіб життя фрименів, які є у постійному русі та відчують цінність основного ресурсу та розкоші Дюни, води. Проживаючи у сухій пустелі, вони запрограмовані на виживання, тож обирають одяг власне за потребою, а не соціальним чи культурним статусом.

У фільмі є чимало переходів та спецефектів, що зазвичай пов'язані зі снами та видіннями Пола Атрідіса (див. Додаток 19-22). Вони несуть не лише візуальну цінність, а й смислову, адже таким чином сюжет стає не зовсім лінійним, що додає нові рівні проникливості. Крім того, часто в цих фрагментах та і загалом протягом усієї кіно картини можна помітити акцентування на поглядах (див. Додатки 23-25). Завдяки очам, органу, що дозволяє як бачити, так і показувати, виходить передавати емоції, відчуття (страх, осуд, нерозуміння) та характеристики речей (як ось сині очі фрименів).

Виходячи з аспектів вище, я можу зробити узагальнення, що кіно адаптація «Дюни» Девідом Лінчем у 1984 році опирається більше на візуальність, аніж а будь-що інше. Саме світло, графіка, кольори, монтаж тощо репрезентують цю кіно картину і роблять її «читабельною».

3.2 Дослідження особливостей у версії Дені Вільньова 2021 року

Між двома версіями «Дюни» пройшло 37 років, тож картини справді стилістично відрізняються. Незважаючи на це, вони мають іноді дуже очевидні спільності, проте спочатку варто означити що особливого у п'ятьох аспектах другої кіно адаптації Дені Вільньова у 2021 році.

Роль жінки. У інтерв'ю на Youtube-каналі «Q with Tom Power» Дені Вільньов говорить про те, що одними з найсильніших персонажів є жінки і що

насправді вся їхня прекрасність описана вже в самій книзі⁵⁹. Для режисера роль жінок у «Дюні» є надважливою, тому він хотів якомога більше виставити їх на передній план, що, як на мене йому вдалось. До прикладу, у фільмі також була сцена, де превелебна Мати тестувала Пола на те, як він зможе боротись із болем. У ході діалогу з'явилась така фраза:

- « - Ти успадкував забагато сили.
- Це тому, що я син герцога?
- Тому, що ти син Джессіки» [28:08-28:13].

Гени сестри Бене Гессерит вважаються сильнішими та більш цінними, адже тисячолітні плани зі схрещуванням родів для народження Квізаца Геддерака власне відбувалися завдяки ним. Також вибір акторів на роль доктора Ліет Кайнс впав на жінку, хоча у першоджерелі все навпаки. Всі жінки, які трапляються на шляху Пола є справді сильними і у їхню силу вірять чоловіки. Дені Вільньову вдалось показати не страх відьми, а повагу до жінки за її силу, мудрість та рішучість.

Архетипи. Як я вже зазначала, Френк Герберт провів дуже якісну роботу над створенням архетипів так, щоб вони легко та інтуїтивно сприймалися, тож далі буде лише те, яку інтерпретацію для них обрав режисер фільму. Архетип батька постає знову ж у образі Лето Атрідіса, а матері через леді Джессіку. Їм так само притаманні риси, як і в минулій адаптації, проте тут я хочу зауважити, що ці два архетипи у версії Д. Вільньова на перетині. Батько є не лише мужнім та строгим, він також піклується про сина, дає йому поради, настанови щодо майбутнього та слухає про його страхи та непевність. Леді Джессіці також притаманні всі захисні риси, однак вона є сильною та авторитетною наставницею, а в решті-решт залишається з Полом на його шляху. На мою думку, такий підхід до репрезентації архетипів є чимось абсолютно новим та дуже чесним по відношенню до обох статей, адже це знімає об'єктивізацію з жінки, як матері, та з чоловіка, як із мужнього видобувача. Випадок зі зрадником також цікавий, адже він власне передає всі тонкощі та виклики, які

⁵⁹ Q with Tom Power. *Dune director Denis Villeneuve on adapting Frank Herbert's notoriously unfilmable sci-fi epic* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=Wx0SALW3qF8>

досвідчує ця людина. У доктора Юї не було мотиву здавати сім'ю Атрідісів Харконненам, окрім одного – бажання врятувати свою жінку. Цей вибір для нього був не лише не простим, а й травмуючим, виходячи з багатолітньої успішної співпраці з Домом Атрідісів. Зрадник тут інтерпретується не як негідник, злодій тощо, а як людина, якій довелось зважитись на вчинок заради кохання, у той же час, не бажаючи смерті друзям. Його турбота про Пола та Джессіку свідчить про його бажання хоч якось виправити скоєне. Здебільшого завдяки м'якому образу доктора Юї та акторській грі вийшло додати до архетипу нових рівнів та глибини. Героєм звісно є Пол Атрідіс, який справді повністю відповідає канонам, як і у кіно адаптації Девіда Лінча. Особисто я вважаю, що їх відрізняє акторська гра, з якою Тімоті Шаламе, американський актор, що грає головну роль, майстерно вправляється. Дені Вільньов показав героя не лише сміливим, розумним, розважливим, але й чутливим. У Пола протягом усього незавершеного шляху відкриваються нові можливості, проте невміння впоратись із ними одразу активно нормалізується у фільмі.

Вербальна репрезентація. У цьому пункті вище я висловила думку того, що правильне користування цитуванням важливе у контексті його розпізнавання в кіно. Якщо картина Д. Лінча була художньо перенасичена, то Д. Вільньов влучно користується цим засобом. Особливістю є те, що цитата поміщається у текст сценарію так, що не надто виділяється з-поміж реплік, але й застосована поетичність теж помітна. Ось два приклади, де цитати були дуже органічно вписані як у текст, так і саму сцену. 1. «Тварина, що потрапила у капкан, лапу собі відгризе, щоб утекти. Що зробиш ти?» [25:36 – 25:43]. 2. Мантра Бене Гессерит: «Я не можу боятись. Страх вбиває розум. Страх – крихітна смерть, що мене руйнує. Я подивлюсь на свій страх та дам йому пройти крізь мене. І коли він піде, я простежу його путь. Де пройде страх, не буде нічого. Нічого, окрім мене» [26:26 – 27:33].

Аудіальна складова. Звуки та музика зібрали мало не найбільше відгуків глядачів після перегляду. Комплексний підхід до аудіо є унікальністю всіх фільмів Дені Вільньова, а все тому, що сильними є не тільки саундтреки, а

загалом музичний та звуковий акомпонементи підібрані до дрібниць. Загалом протягом усього фільму більшість сцен супроводжуються звуками, голосами, музикою, саундтреком, але я обрала найяскравіші, як на мене, приклади. 1. Під оповідь Чані про Дюну та зокрема пустелю, чутно звук стукала, фрименського пристрою, що монотонним ритмом приваблює хробака та використовується для відвернення його уваги [01:00 – 01:14]. 2. Оскільки організація Бене Гессерит тисячоліттями передає свої знання поколіннями, велич цієї спадщини репрезентується багатоголоссям, яке накладається на мелодію [21:00 – 21:34]. Такий самий прийом із накладанням притаманний сценам, у яких Пол усвідомлює свою силу, як Квізаца Геддерака. Наприклад, музика починає поширюватись, коли герой переборює себе та бере верх над емоціями у випробовуванні превелебної Матері [27:01 – 27:40]. Із моїх численних згадок про цю сцену, можна зробити заключення, що вона є справді визначною як і з боку сюжету, так і смислового та символічного навантаження.

Візуальна складова. Насамперед у фільмі чітко артикульовані кольори та тони, що притаманно режисерському стилю Дені Вільньова. Підбір кольорової гама та костюмів на планетах Гіді Прайм та Салуса Секундус, тренувальної бази імперської армії сардаукарів, у загальних рисах схожий на вибір Девіда Лінча. Планети та все на них є абсолютно чорним, а люди з блідими обличчями та суворістю (див. Додатки 26-29). Це підкреслює союз між ними та цінності, які вони поділяють. Натомість Каладан є холодним, вітряним, що, як на мене, відображає незалежність, внутрішню силу та свободу Дому Атрідісів (див. Додатки 30-32). Арракіс, іншими словами Дюна, як і у Девіда Лінча, виділяється з-поміж усіх планет своїми теплими відтінками. Яскравими є образи Чані у снах Пола, яка одягнена у фрименський одяг, а навколо неї широчіє пустеля (див. Додатки 33, 34), та леді Джессіки після висадки на Дюні (див. Додаток 35, 36). Її плаття має піщаний колір та легку вуаль, які виділяються поміж чоловічих чорних костюмів. На політичному полі «перші леді» різних країн є публічними гравцями, і ми можемо спостерігати за образами, які вони складають відповідно до нагоди – у рідній країні чи під час

візиту. По суті Джессіка і є першою леді, яка завдяки одягу проявляє повагу до народу, який вони приїхали підкорювати. Якщо у інших персонажів одяг змінюється не так часто, то за леді Джессікою варто спостерігати та розшифровувати значення, яке переносить її вбрання. Крім костюмерного аспекту, теплий колір свідчить про безпеку та підтримку, які на Дюні готові надавати фримени (див. Додатки 37, 38). Стіни, світло та загалом пустеля не стільки лякають Пола, скільки допомагають йому, що відображається на кадрах. Дені Вільньов надає великого значення світлу, гру тіней та незвичним ракурсам. На перший погляд вони вписуються в естетичне поле кіно картини, однак працюють також як рамка, яка звужується до того місця, яке режисер хоче підкреслити. До прикладу, прийом з одним джерелом світла, яке дозволяє розгледіти лише певну частину простору, повторюється у двох режисерів. Якщо спробувати знайти схожості між сценами, можна побачити паттерн поділу кадру на ліву та праву сторони. Важливе відбувається там, де світло, але темрява не вилучається з кадрів, а навпаки залишається, щоб окреслювати, рамкувати їх (див. Додатки 39-46).

На мою думку, найбільшою особливістю режисерської роботи Дені Вільньова над «Дюною» є увага до деталей (див. Додатки 47-52). Просто так у кадр не потрапляє нічого, кожен предмет має значення саме в конкретному контексті. Здається приближення камери або спеціально виставлений ракурс є доволі простим засобом, однак він допомагає репрезентувати текст власне кінематографічною мовою. Жоден режисер не може дозволити собі вмістити увесь літературний текст у кіно адаптацію, а зосередження на деталях, які несуть сенс, що читається, є частиною сторітеллінгу на візуальному рівні. Наприклад, голова бика не дарма з'являється в кадрі все частіше перед тим, як Лето Атрідіс помирає, адже його батько загинув власне через цю тварину. Розказавши коротку історію, а потім доповнивши її зображенням, Д. Вільньов продовжує безсловесно оповідати. Я вважаю, що це один із найбільш дієвих інструментів репрезентації тексту, що впливає на глядачів та захоплює їхню увагу.

Висновки до розділу.

У порівнянні двох кіно адаптацій варто зважати на те, що технології у 1984 році були набагато менш розвиненими, ніж у 2021. Якість зображення, спецефекти та майстерний монтаж відіграють не менш важливе значення на сприйняття картини глядачем. Якщо спробувати відкинути цей аспект, то все ж мені видається «Дюна» Дені Вільньова більш близькою до першоджерела за естетикою, атмосферою та переданими смислами з однієї системи знаків у іншу. Складається враження, що у процесі адаптування Девід Лінч намагався якомога більше інформації помістити у двогодинний формат та екранізувати цілу «Дюну», а не половину, як це зробив Дені Вільньов. Через те, що оригінальний текст сам по собі є дуже наповненим термінами, титулами, описами персонажів, назвами Домів, флори та фауни Арракісу, Д. Лінч перенаситив візуальний текст вербальними компонентами. Якщо початок фільму може бути зрозумілим, то з середини відчутний поспіх, пропуски часу, непов'язані між собою події, що у результаті втрачає сенс. Збереження причинно-наслідкових зв'язків є необхідним у кінематографічній репрезентації тексту, бо саме вони маленькими кроками вимальовують цілісну картину.

ВИСНОВКИ

У своїй роботі на тему «Девід Лінч та Дені Вільньов: особливості кінематографічної репрезентації тексту (на прикладі фільму «Дюна»), мені вдалось окреслити теоретичні підходи до дослідження кінематографу через психоаналітичну, феміністичну та формалістську теорії кіно. Я зачепила питання: як впливають наші свідомі та несвідомі бажання на кіно досвід, як глядач позиціонує себе, з ким утотожнює, які архетипи є впізнаваними для нього? Не менш важливим було пізнати роль жінки у кіно, пов'язані з її образом стереотипи, а також визначити, що все-таки світ є патріархальним, однак феміністичний рух у кіно сприяє відміні об'єктивізації жінки. Окрім цього, вдалося віднайти за допомогою яких механізмів та інструментарію здійснюється репрезентація текстів – до прикладу, сторітеллінгу, фреймінгу тощо. Особливо унікальним є те, що саме я дослідила про сприйняття кіно текстів та яким чином вибудовується та впливає наратив на глядачів.

Усередині роботи вдалося виокремити особливості режисерських підходів Девіда Лінча та Дені Вільньова, прослідкувати місце «Дюни» у їхніх кар'єрах та знайти відповіді на запитання: чи була «Дюна» бажаним проєктом, яким виявився результат після прем'єр 1984 та 2021 років? Завдяки розгляду критики адаптацій, я отримала розуміння особливостей підходу до цієї задачі, знання яких оприявнилося у практичній частині.

У результаті мені вдалось розглянути дві кіно адаптації «Дюни» за обраними мною аспектами: роль жінки, архетипи, вербальна репрезентація (цитування першоджерела), аудіальна складова, візуальна складова. Вони посприяли розкриттю загальних особливостей кінематографічної репрезентації тексту. За посередництвом усіх теоретичних та аналітичних напрацювань, мені вдалось накласти їх на конкретні приклади з обох кіно версій «Дюни». Окресливши відмінності та спільні риси кіно адаптацій Девіда Лінча та Дені Вільньова, я дійшла до суб'єктивного висновку, що у репрезентації Д. Вільньова інструментарій працює ефективніше на передачу таких явищ як

естетика та атмосфера з першоджерела Френка Герберта, не зважаючи на те, що версії є схожими. Однак все ж Девід Лінч та Дені Вільньов використовують різні підходи до осмислення літературного тексту, що є дуже цінним у контексті розширення можливостей кінематографу та збільшення культурних практик, якою є процес адаптації. У підсумку мету роботи проаналізувати окремі аспекти репрезентації тексту на прикладі кіно адаптації «Дюни» режисерами Д. Лінчем та Д. Вільньовом було досягнуто.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Cambridge Advanced Learner's Dictionary [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/film>; <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/storytelling>; <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/witch>
2. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія – Т. 1 // ВЦ «Академія», 2007, С. 47, 316.
3. Andrew D. *Concepts in Film Theory* // New York, Oxford University Press, 1984, С. 3 – 104 .
4. McGowan T. *Psychoanalytic Film Theory and The Rules of the Game* // Bloomsbury Academic, 2015, С. 17.
5. Брюховецька О. Психологія і кіно / *Кіно-Театр* // Видавництво "Києво-Могилянська академія", 2003, С. 45.
6. Malvey L. *Visual Pleasure and Narrative Cinema* - 5th edition / *Film Theory & Criticism* // Oxford University Press, 1998, С. 803.
7. Dictionary.com [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.dictionary.com/browse/representation>
8. Brown B. *Cinematography: Theory and Practice* – 3rd edition // Routledge, 2016, С. 97
9. Now You See It. *Film vs. Novel: What Makes Them Different?* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=F3QsUx0x_4w
10. Elsaesser T, Hagener M. *Film Theory: An Introduction Through the Senses* - 2nd edition// Routledge, 2015, С. 23.
11. Todd A. *Authorship and the films of David Lynch: aesthetic receptions in contemporary Hollywood* // Tauris & Co, 2012, С. 110 – 123.
12. Oxford English Dictionary [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.oed.com/viewdictionaryentry/Entry/69513711>

13. Devlin W. J., Biderman Sh. *The philosophy of David Lynch* // The University Press of Kentucky, 2011, С. 63.
14. StudioBinder. *Denis Villeneuve & His Cinema of Ambiguity — Directing Styles Explained* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=FYvimGit3nQ>
15. The whole equation. *Denis Villeneuve: A Director's Choices* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=b5E9m4I4bxg>
16. AlterCine. *How Denis Villeneuve Directs a Film (Filmmaking / Directing Advice)* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=OT3QgMJkleA>
17. Chion M. *David Lynch* // British Film Institute, London, 1995, С. 66 – 78.
18. Godwin K. G. «Dune. The David Lynch files: Volume 2» // BearManor Media, Orlando, 2020, С. 272.
19. McGowan T. *The impossible David Lynch* // Columbia University Press, 2007, С. 68.
20. Q with Tom Power. *Dune director Denis Villeneuve on adapting Frank Herbert's notoriously unfilmable sci-fi epic* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Wx0SALW3qF8>
21. Hatcheon L. On the Art of Adaptation / *Dædalus* // The MIT Press, 2004, С. 109, 111.
22. Jellenik G. The Task of the Adaptation Critic / *South Atlantic Review* // South Atlantic Modern Language Association, 2015, С. 254, 255.
23. UAkino.club [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://uakino.club/filmy/genre-action/1445-dyuna.html>; <https://uakino.club/filmy/genre-action/12567-dyuna.html>

ДОДАТКИ



Додаток 1. Реклама «Georgia Coffee»



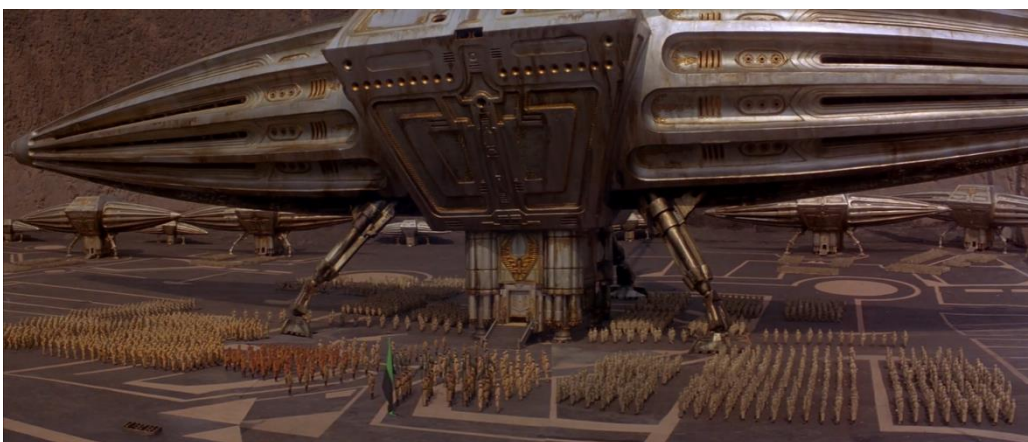
Додаток 2. Планета Кайнтайн



Додаток 3. Планета Каладан



Додаток 4. Планета Гіді Прайм



Додаток 5. Планета Арракіс (Дюна)



Додаток 6. Перший вихід Дому Атрідісів на Арракісі



Додаток 7. Леді Джессіка перед зустріччю з превелебною Матір'ю



Додаток 8. Герцог Лето Атрідіс на Каладані



Додаток 9. Герцог Лето у кімнаті Пола Атрідіса



Додаток 10. Сім'я Атрідісів під час польоту на Арракіс



Додаток 11. Барон Харконнен на планеті Гіді Прайм



Додаток 12. Прийом у Імператора на планеті Кайнтайн



Додаток 13. Стратегічне засідання Дому Атрідісів



Додаток 14-15. Вбрання Харконеннів



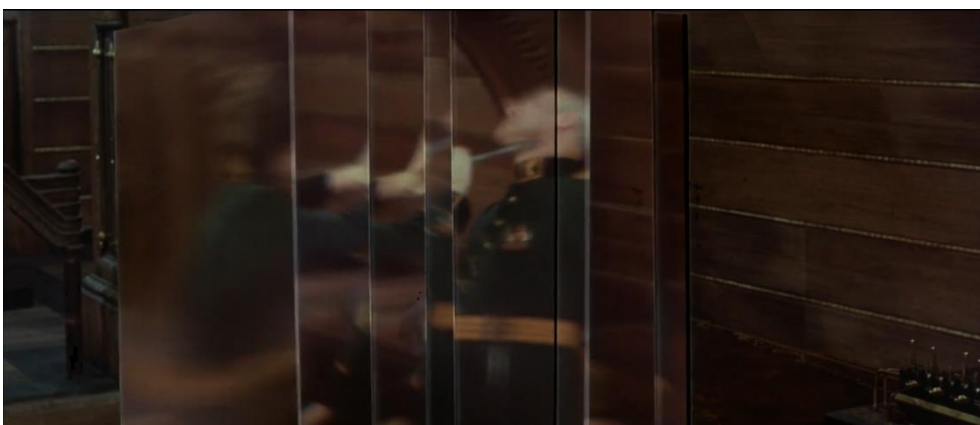
Додаток 16. Вбрання Барона Харконнена



Додаток 17. Вбрання сестер Бене Гессерит



Додаток 18. Лето та Пол Атрідіси у дисткостюмах



Додаток 19. Пол Атрідіс та Гурні Галлек у щитомовах (натільних щитах)



Додаток 20. Політ Хольцмана Гільдії



Додаток 21. Спогади Пола Атрідіса про зустріч із превелебною Матір'ю



Додаток 22. Пол Атрідіс після ковтку «води життя»



Додаток 23. Видіння Пола Атрідіса



Додаток 24. Погляд Хольцмана Гільдії



Додаток 25. Погляд фрименки



Додаток 26. Раббан Харконнен



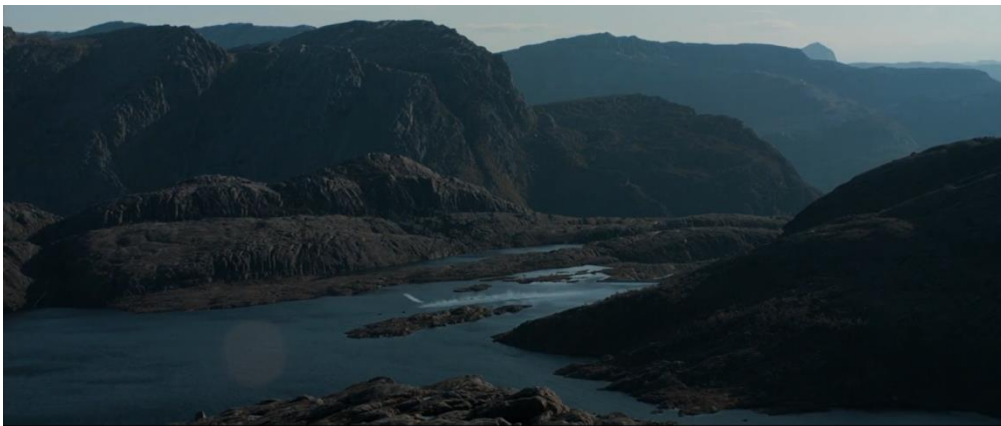
Додаток 27. Планета Гіді Прайм



Додаток 28. Зустріч Барона Харконнена з ментатом Пітером де Врізом та превелебною Матір'ю



Додаток 29. Планета Салуса Секундус



Додаток 30, 31, 32. Планета Каладан



Додаток 33, 34. Чані на планеті Арракіс, Дюні



Додаток 35. Леді Джессіка на Арракісі, Дюні



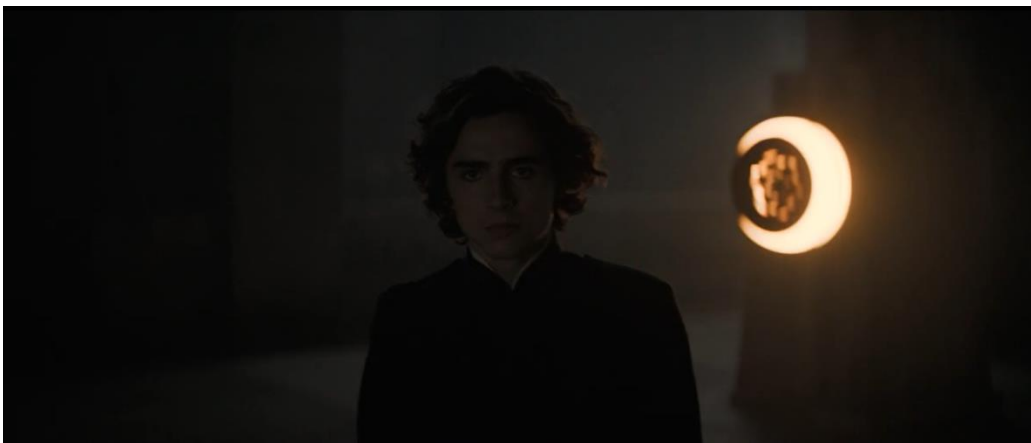
Додаток 36. Леді Джессіка на Каладані



Додаток 37. Фримен Стілгар



Додаток 38. Тунель, яким Пол Атрідіс із леді Джессікою втікали від сардаукарів



Додаток 39, 40, 41. Пол Атрідіс на Каладані



Додаток 42. Тренування Пола Атрідіса з Гурні Галлеком



Додаток 43. Розмова Пола Атрідіса з Дунканом Айдаго



Додаток 44. Напад Харконненів та сардаукарів на Арракін, місто на планеті Арракіс



Додаток 45, 46. Приклади незвичних ракурсів герцога Лето Атрідіса після захоплення Дому Харконненами



Додаток 47. Фігурка батька герцога Лето Атрідіса з биком



Додаток 48. Прянощі



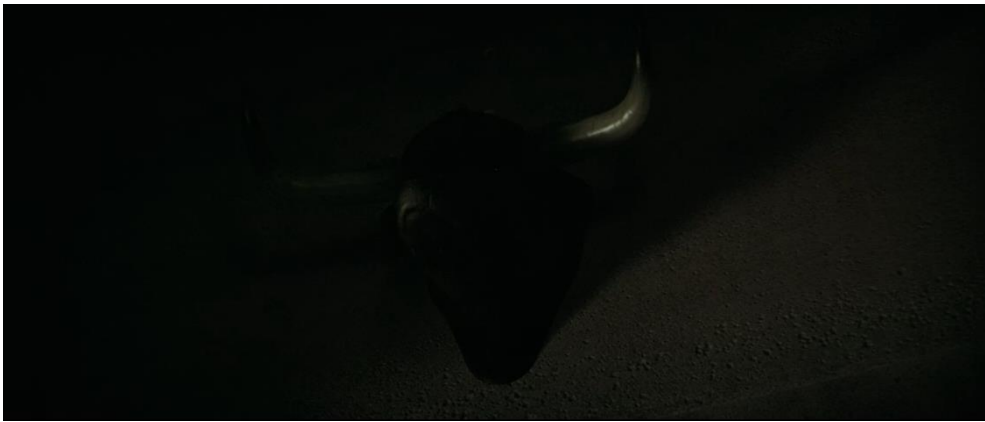
Додаток 49. Перстень Дому Атрідісів на руці герцога Лето Атрідіса



Додаток 50. Крисніж, фрименська зброя



Додаток 51. Гом-джаббар (отруйна голка)



Додаток 52. Голова бика, через якого помер батько герцога Лето Атрідіса