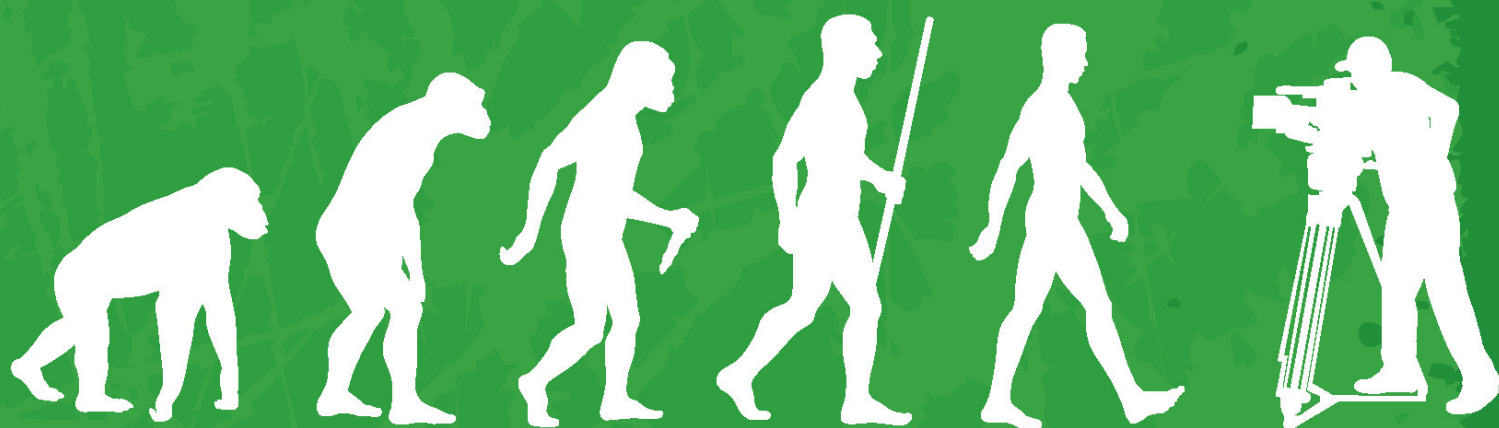


Лев Наумов

**HOMO
CINEMATOGRAPHICUS,
ARS
LONGA**



Заметки о кино

В числе героев этой книги

Андрей Тарковский, Сергей Параджанов, Дэвид Линч,
Юрий Норштейн, Александр Адабашьян, Максим Суханов,
Алехандро Ходоровски, Дени Вильнёв, Марко Мюллер,
Николай Исполатов, Олег Шишкин и многие другие

ВЫРГОРОД

Библиотека кинофестиваля «ArtoDocs»

Лев Наумов

Homo cinematographicus, ars longa

ООО "Выргород"

2026

УДК 77
ББК 85.37

Наумов Л.

Homo cinematographicus, ars longa / Л. Наумов — ООО
"Выргород", 2026 — (Библиотека кинофестиваля «ArtoDocs»)

ISBN 978-5-905623-55-4

В настоящую книгу вошли статьи, доклады, лекции и другие публикации писателя, культуролога, киноведа Льва Наумова, созданные в период с 2021-го по 2025 год и посвященные вопросам кино. Издание также включает избранные интервью автора с выдающимися деятелями киноискусства, взятые в рамках деятельности Международного кинофестиваля «ArtoDocs», а также в ходе исследовательской работы.

УДК 77
ББК 85.37

ISBN 978-5-905623-55-4

© Наумов Л., 2026
© ООО "Выргород", 2026

Содержание

Самая плодородная из пустынь. «Дюна» и проблема экранизации	6
Конец ознакомительного фрагмента.	21

Лев Наумов
Homo cinematographicus, ars longa
Заметки о кино

Книга издана при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации и техническом содействии Союза российских писателей

© Лев Наумов, 2026

© Выргород, 2026

Самая плодородная из пустынь. «Дюна» и проблема экранизации

Экранизация, как вид киноискусства

Из всех модальностей кино экранизация – одна из наиболее удивительных, незаурядных и, пожалуй, притягательных. Это, в общем, очевидно: интерес к фильму словно умножается на интерес к книге. Причём магнетизм первоисточника притягивает не только зрителей, но и режиссёров. Парадоксально, но чужой текст, когда в нём удаётся отыскать что-то «своё», способен завладеть сознанием в значительно большей степени, чем собственная идея.

В истории кино имеется примечательный список «самых главных» или «величайших» неснятых фильмов. Эти картины будто бы существуют, их можно бесконечно пересматривать в своём воображении, обсуждать и анализировать, исходя из тех или иных посылок. Но вспомнили мы об этом потому, что существенную часть перечня занимают именно экранизации.

Орсон Уэллс был едва ли не одержим «Дон Кихотом» Сервантеса, а ещё больше его манил роман «Сердце тьмы» Конрада. Стенли Кубрик мечтал поставить «Властелина колец» Толкина, Лукино Висконти – «В поисках утраченного времени» Пруста, Сергей Эйзенштейн – «Американскую трагедию» Драйзера, Гильермо дель Торо – «Хребты безумия» Лавкрафта, Теренс Малик – «Кинозрителя» Перси. В планах Андрея Тарковского была масса экранизаций от «Чумы» Камю через множество произведений Достоевского и Толстого до рассказов Борхеса и «Учения дона Хуана» Кастанеды.

Влекла режиссёров и нон-фикшн литература. Только представьте себе кинокартину того же Тарковского по «Жизни после жизни» Реймонда или ленту Эйзенштейна по «Капиталу» Маркса. Серджио Леоне собирался ставить фильм по книге «Девятьсот дней. Блокада Ленинграда» историка Солсбери.

Можно долго рассуждать, почему это так, и, скорее всего, разговор приведёт к тому, что притягательность перевоплощения текста на экране восходит к человеческой природе. С одной стороны, позиция апологета зачастую куда более благодатна, созидательна и вольготна, чем роль идеолога. С другой, мозговой штурм входит в число самых конструктивных путей творчества, и вряд ли найдётся партнёр лучше, чем автор некоего выдающегося произведения, который вдобавок зачастую даже не может возразить. С третьей, наконец, культура лучше всего произрастает не в вакууме, а на благодатной почве из себя самой. Каждый из этих тезисов, приведённых сейчас впроброс, можно долго аргументировать, но постараемся избежать банальностей. Впрочем, несколько достаточно очевидных тезисов озвучить ещё всё-таки придётся.

Безусловно, просмотр фильма не является эквивалентом прочтения книги: читатель фантазирует, тогда как зритель внемлет. Последний в существенно меньшей степени становится «соавтором» произведения, чем в случае большинства других видов искусства, но здесь открывается одно удивительное обстоятельство, делающее экранизацию особенно интересным модулем кино: она даёт возможность следить за тем, как читает другой человек. Это неожиданный вид вуайеризма. Признаться, автор этих строк давно интересуется физиологией чтения, следя за научными публикациями по этому вопросу, однако многочисленные результаты наблюдений учёных за пациентами, штудирующими книги в томографах, пожалуй, дают для понимания этого процесса существенно меньше, чем экранизации. Более того, просмотр фильмов, поставленных по литературным произведениям, приоткрывает перцепцию книг не столько с медицинской или анатомической, сколько с метафизической или даже магической точек зрения. То есть, с существенно более подходящих для взгляда на этот процесс позиций.

Задача экранизации сродни селекции, она состоит из отбора образов и слов. Разумеется, не всё так гладко, и, вопреки названию настоящей статьи, «проблема» здесь далеко не одна. Скажем, не вызывает сомнений, что фильм почти никогда не отражает фантазию своего автора с педантизмом идеально податливого зеркала. На амальгаме всегда остаются пятна компромиссов с реальностью, трещины навязчивого продюсирования, мутные разводы обстоятельств и стереотипов. Иными словами, это не совсем обычное чтение в кресле под торшером.

Другая проблема: на страницах книги читатель сталкивается с персонажами, как правило, не имея априорных представлений о них. Это прекрасные незнакомцы, узнавать которых предстоит постепенно с каждым следующим абзацем, то есть в темпе, продуманном автором и согласованном со скоростью восприятия имярека. Так из аморфного образа без деталей и черт постепенно проступают достаточно конкретные люди. На экране же, если роль героя исполняет относительно известный артист, персонаж сразу появляется с абсолютно лишним шлейфом из предыдущих встреч с тем же лицом. У людей, созданных из букв, нет «амплуа». Они возникают вне иерархий (более известный актёр обычно играет более значительного персонажа), без априорных ожиданий, без чрезвычайно обширного, докучливого и, в конечном итоге, разрушительного контекста, который, в отличие от литературного, вдобавок ещё и практически неотторжим.

С этим, безусловно, можно справиться так, как поступали, например, Пазолини или Параджанов, приглашая неизвестных и непрофессиональных исполнителей, но подобный подход годится далеко не для всякого проекта. В наше время крупный фильм без звёзд первой величины невозможно не только представить, но и снять.

Кино воздействует на восприятие литературного произведения назойливо и тотально: всё чаще обложки книг оформляются с использованием актёрских образов, причём это касается не только новинок. Так, на лицевой стороне свежего издания «Гамлета», вышедшего в одной известной серии, красуется Иннокентий Смоктуновский, который, при всех достоинствах фильма Григория Козинцева, почти не соответствует шекспировскому тексту. Книгу вполне можно экранизировать таким образом, но навязывать читателю подобного героя априорно...

Наконец, постановка литературных произведений возвращает нас к одному из фундаментальных вопросов киноведения и практики этого ремесла: является ли кино искусством атомарным или же синтетическим, то есть альянсом более базовых видов – живописи, музыки, театра и, безусловно, словесности? Скажем, упоминавшийся выше Андрей Тарковский видел едва ли не цель своей работы в том, чтобы доказать: кино – искусство фундаментальное, не разлагаемое на компоненты, а неведомая древним грекам муза кинематографии вполне достойна плясать с Аполлоном у Кастальского источника на горе Парнас. Похожих, хоть и не полностью эквивалентных взглядов придерживается и режиссёр Алехандро Ходоровски. А вот Дэвид Линч и Дени Вильнёв говорили о том, что их фильмы – результат синтеза. Причём, в случае Вильнёва отдельно следует отметить участие в его картинах таких видов искусства, как архитектура и скульптура.

Не то, чтобы здесь был правильный ответ, но последних троих – таких непохожих, едва ли не чуждых друг другу мастеров – мы вспомнили не случайно. Зачастую, упомянутый в самом начале список неснятых шедевров возглавляет «Дюна» Алехандро Ходоровски – несуществующая экранизация первого романа гексалогии Фрэнка Герберта «Хроники Дюны». «Дюна» Линча, напротив, вполне себе существует, однако, по мнению многих поклонников первоисточника, а также самого режиссёра – лучше бы не существовала. Кому она неожиданно понравилась, так это автору книги. Герберт говорил: «Я доволен результатом. Воображение Линча соответствует моему собственному... Этот фильм – настоящее визуальное пиршество. Можно брать отдельные кадры и смело помещать их в рамку». Вышедшую же в этом году «Дюну»

Вильнёва писатель уже не видел, однако картина претендует на звание главного кинособытия сезона¹.

«Сила пустыни»

«Дюне», безусловно, очень далеко до титула наиболее экранизируемого литературного произведения. На вершине этого списка три самые известные пьесы Шекспира, «Франкенштейн», «Дракула», «Золушка», романы Дюма, Кристи, Конан-Дойла, Толстого, Достоевского и многих других. Статус книг эпопеи Герберта куда более изыскан – «Дюна» стала едва ли не священной коровой экранизации. Этот текст всегда привлекал невероятно талантливых людей. Снятые и не снятые по нему фильмы собирали головокружительные актёрские ансамбли и творческие группы. Впрочем, описанное явление затрагивало не только кино. Компьютерная игра «Dune» внешне представляла собой заурядную военно-экономическую стратегию, во многом заимствовавшую визуальный ряд из картины Линча, однако она отличалась от других уже тем, что главный герой в ней развивался ментально. В каком-то смысле, игра была связана с книгой-первоисточником значительно теснее, чем фильм. А вот «Dune II» уже оказалась непохожа на кино, но произвела тихую революцию в игровой индустрии, положив начало или, по крайней мере, определив направление развития жанра стратегий реального времени.

Аналогично в сфере переводов «Хроники Дюны» запустили массу процессов полезных для освоения западной фантастической литературы в отечественном пространстве². На русский язык переложены ещё далеко не все фундаментальные шедевры мировой словесности, но огромный текст Герберта издан, как минимум, в шести переводах и до сих пор манит к себе очередных толмачей, будто требуя всё нового... то ли «качества», то ли внимательного прочтения. О том, какая волна «продолжений» и произведений по мотивам захлестнула книжный мир, мы не будем даже говорить. Её превосходит лишь шквал поклонения этому тексту.

Книги Герберта – тот редкий случай, когда эпитет «культовый» не является особенным преувеличением. «Хроники Дюны» действительно можно назвать величайшей научно-фантастической эпопеей, и дело не только в масштабе, в том, что даже базовая гексалогия охватывает беспрецедентный пласт вымышленной истории – несколько тысячелетий, а значит летопись вымышленного мира изложена более системно, чем в случае человеческой цивилизации. Так в чём же «сила пустыни»?

Ответить на этот вопрос не так сложно. Сила пустыни в том, что в ней нет лишнего, а за кажущейся пустотой, за каждым следующим барханом открывается всё новое и новое. Герберт описывает свой мир с минимумом навязчивых деталей, касающихся внешнего вида, но исчерпывающе поясняет его внутреннее устройство и принципы функционирования. Таким образом, при вполне достаточной авторской строгости и исчерпывающем контроле у читателя создаётся иллюзия, будто его фантазия выпущена на волю.

Арракис далёкого будущего пропитан арабской или ближневосточной эстетикой, что является едва ли не неотъемлемым качеством западного бестселлера. Сам писатель признавался, что был увлечён работами философа Алана Уотса – одного из главных проповедников восточных религий и эзотерики на Западе. Статьи Уотса посвящены подлинной природе реальности, отделению её от фантазмов и галлюцинаций; концепции и изображениям божества; самоидентификации личности. Каждый роман Герберта связан с тем или иным из приведённых выше вопросов. А проблема, часто поднимаемая философом – что значит быть человеком? – проходит красной нитью через все книги гексалогии.

¹ Сериалы и другие смежные проекты по «Хроникам Дюны» в настоящей статье рассматриваться не будут, дабы объём текста не превосходил мыслимые пределы.

² См., например, статью переводчика Павла Вязникова «Его звали Пауль».

Писатель обильно привносит в свой мир коннотации с самой базовой древнегреческой мифологией, шепотки большинства мировых религий, но больше всего – буддизма и ислама, приправляет это множеством афористических высказываний, наполненных пафосом и героикой. Результат обретает дух незавершённого и беспроектного шедевра Антуана де Сент-Экзюпери «Цитадель». Кстати, второе название упомянутой книги «Мудрость песков» вполне пошло бы и «Дюне». Герберт пишет: «Мир держится на четырёх столпах. Это – познания мудрых, справедливость сильных, молитвы праведных и доблесть храбрых...» В испорченном цинизмом и жадностью мире такие слова звучат едва ли не как откровение и внушают надежду. Автор продолжает: «...Но все четыре – ничто без правителя, владеющего искусством управления». Когда высказывания, в свою очередь, придаёт роману черты манящей утопии, особенно для тех, кто разделяет имперские амбиции.

Герберт филигранно создаёт эффект сочетания экзотичности и узнаваемости. Так, например, жители далёких планет вполне могли бы изъясняться на таинственных наречиях, однако они говорят на известных языках – всё «натуральное», никакой «синтетики». Даже названия технических новшеств кажутся настолько знакомыми, что их немудрено вообразить без дополнительных объяснений. Легко представить себе орнитоптер (правда, в фантазии, скорее всего, он будет иметь клюв), без инструкции ясна суть работы конденкостюма. Герберт не стал выдумывать название для крупной войны – это джихад. Этимология слова фримены (в оригинале скорее «фремены»), пожалуй, даже слишком лобовая. А фамилии вроде Айдахо – совсем перебор. Но именно потому читатель – не чужак, он сразу местный. И даже, скорее всего – ментат, поскольку автор нередко озвучивает мысли героев, используя телепатическое повествование.

Даже название главного вещества, основного ресурса, на котором держится сюжет, Герберт не выдумывает. Вокабула «меланж» наводит на мысли о его любви к кофе – вряд ли уж к яичному полуфабрикату... Впрочем, с языка оригинала слово «melange» можно перевести вообще как «смесь». А, действительно, как именовать то, суть чего таинственна и каждый ответ на вопрос лишь множит загадки? «Меланж», «спайс», «пряность» продлевает жизнь людей до двухсот лет, расширяет сознание, обеспечивает эволюцию навигаторов, позволяет видеть будущее и перемещаться в пространстве, вызывает зависимость и дарит способности... Что он такое? Полезное ископаемое или губительный ресурс, слишком объективная ценность? Кстати, Герберт стал одним из первых писателей, кто поднял в фантастике ещё и экологические проблемы, положив начало тому, что впоследствии станет мейнстримом.

Меланж – благо, как таковое, со всеми возможными негативными «побочками». Трансцендентное, как материальный ресурс. Можно ли показать его на экране иначе, чем в виде золотой воздушной взвеси? Вот один из вопросов экранизации.

При этом всё знакомое имеет двойное дно. «Стандартный день», «стандартный год», «стандартный килограмм» (американский писатель связывает будущее с метрической системой единиц!) – это подразумевает, что существуют и нестандартные, многообразные, невообразимые, непознанные; что загадка (а кто знает – может и разгадка) близко, стоит лишь перевернуть страницу. Незатейливый трюк, основанный на одном эпитете, работает блистательно!

Наконец, таинственную планету немудрено было бы населить любыми тварями – вот где могла развернуться писательская фантазия! – но её подлинных хозяева гигантские черви. Черви – создания, знакомые всем и каждому, в их анатомии не удивляет ничего... кроме размера и аппетита. Возвышение низкого, придание могущества ничтожному тоже известный литературный фокус.

Всё перечисленное надёжно укреплено аналитическим цементом фундаментальной философии и психоанализа. Герберт дружил с семьёй психологов Ральфа и Ирэн Слэттари, которые вдохновили и поддержали нескольких писателей фантастического и фэнтезийного жанров. Ирэн училась непосредственно у Юнга и показывала Фрэнку неопубликованные кон-

спекты его лекций. Архетипы и символы были разработаны писателем по первоисточнику, и именно потому филигранное противопоставление Джессики и Чани – матери и возлюбленной главного героя – выполнено так точно, словно речь идёт не о литературном произведении, а об идеальном учебном примере.

Ральф же – знаток немецкой философии, насаждал Ясперса и Хайдеггера. Вторую часть гексалогии «Мессия Дюны» вполне можно рассматривать в качестве иллюстрации к работе последнего «Бытие и время». Произведения главного философа XIX–XX веков Фридриха Ницше Герберт хорошо знал сам. Одна из декларируемых задач таинственного ордена Бинэ Гессерит³ состоит в создании сверхчеловека. Пол и другие персонажи, так или иначе, силятся прервать «порочный круг» вечного возвращения. Особый колорит происходящему придаёт то, что сверхсила в обсуждаемом научно-фантастическом романе имеет не технологическую, а, в общем-то, очень гуманную ментальную природу. Это загадочным образом не противоречит тому, что люди на страницах порой предстают лишь бессильными песчинками, тогда как сознание может являться целью лишь при резко антропоцентрической картине мира.

Фантастические романы до «Дюны» скорее основывались на науке и технологии. Эпопея Герберта примечательна в том числе и тем, что здесь неуместны вопросы о мощностях, энергиях и аэродинамике. Почему космические корабли похожи на глыбы, а краулеры – на детские игрушки? Как вообще может летать орнитоптер? За счёт чего навигаторы Гильдии управляют лайнерами? Ясно, что в этом участвует меланж, но какова физика процесса? В «Дюне» наука отступает перед литературой, и если рассуждать о жанре строго, то это скорее притчеобразный магический реализм в антураже грядущего, нежели фантастика. И такой «дважды выдуманый» – как с точки зрения магии, так и с точки зрения футуризма – мир потрясает.

Наконец, в очередной раз жизнь далёкого будущего оказывается похожей на феодальное средневековье. Подобные книги всегда манят аудиторию, в том числе и тем, что предлагают бегство из набившего оскомину настоящего. Но когда маршрут пролегает сразу в двух направлениях, это дарит массу преимуществ. Имеет значение и то, что хорошо знакомый по школьным учебникам «медиевидный» мир неразрывно связан для читателя с детством, а это вызывает дополнительные позитивные коннотации.

В общем, «Хроники Дюны» обладают множеством очевидных достоинств. Но не стоит поддаваться иллюзиям: то, что рецепт шедеврального блюда понятен, не значит, что любой повар сможет его приготовить. Возможно, это не удастся вообще больше никому. Герберт создал его неожиданно для себя, попал в идеальные пропорции, абсолютную гармонию и вряд ли сам отдавал себе отчёт в рецептуре. Эпопея действительно возникла вне принципов ремесла. Так, первый роман, от которого сначала отказалось несколько десятков издателей, вырос из серии рассказов, а история литературы знает не так много примеров того, как малая проза превращалась в гармоничную крупную. После успеха этой книги, последующие уже вызвали априорный интерес, поэтому, когда Герберт принялся за вторую часть, он оказался под давлением множества советчиков-доброхотов. Фрэнк вспоминает, как переделывал и корёжил собственный текст, вопреки своим желаниям и первоначальным посылкам. Такое насилие почти никогда не приводит к добру, но... произведение загадочным образом не портилось, а многими поклонниками именно «Мессия Дюны» считается лучшей частью.

Удивительное свойство книг Герберта: в них очень много нестыковок и парадоксов, граничащих с оксюморонами. Таких ходов, которые, казалось бы, не могут являться рациональными идеями, представляя собой скорее неоспоримые примеры вдохновения. Скажем, барон Владимир Харконнен – воплощённое противоречие – он слишком тучен и тяжёл, а потому

³ В настоящей статье мы обсуждаем несколько фильмов и книг, известных во множестве отличающихся переводов. Написание и произношение одних и тех же имён и названий в них различны, однако в каждом случае мы будем придерживаться варианта, который представляется нам наиболее распространённым.

вынужден... нет, не лежать без движения, а летать. При этом в кино Вильнёв, например, делает его подобным мрачному призраку, взмывающему в размытом фокусе, а у Линча он нелеп и похож то ли на Карлсона, то ли на Крэнга из «Черепашек-ниндзя».

Герберт постоянно нарушает непрерывность времени – чем глубже читатель погружается в события эпопеи, тем чаще история обогащается приквелами и сиквелами магистральной линии событий. Впрочем, магистралей будто бы и нет. Во многом это связано с тем, что персонажи преодолевают даже смерть. Так, героически погибший в первой части Дункан впоследствии восстаёт из мёртвых в виде гхолы. Это обстоятельство под стать известным литературным легендам: Конан-Дойла читатели умоляли воскресить Шерлока Холмса, Герберта просили вернуть к жизни Дункана. Так он и поступил. Более того, после возвращения целью этого персонажа становится убийство Пола Атрейдоса. Казалось бы, сам подобный поворот достаточно зауряден – в длинных сюжетах всё обязательно время от времени переворачивается с ног на голову – но мастерство автора состоит в том, что при этом не нарушается целостность персонажа.

Третья часть «Дети Дюны» считается едва ли не самой слабой, но – очередной парадокс – за счёт огромного успеха предыдущих книг именно она стала первым мегабестселлером в истории фантастики и проторила дорогу всему жанру. И ещё один парадокс: это не помешало успеху четвёртой и последующей частей.

Герберт разнообразит свои романы изощрённо: глоссарии, карты, эпитафии из вымышленных текстов, сочинённых не кем-нибудь, а самой принцессой Ирулан – мифология просвящённого правителя всегда соблазнительна. Всё это интригует и привносит новизну. А что-то, напротив, кажется слишком знакомым. Скажем, сюжет о мести сына за отца – вовсе не единственное, что роднит автора с Шекспиром: у них общая лейттема – метафизика власти, непознаваемая её природа и таинственное воздействие на личность. Чего стоит одно лишь то обстоятельство, что Лето Атрейдес, император Шаддам IV и Владимир Харконнен приходятся друг другу довольно близкой роднёй, хотя многие детали вызывают ощущение, будто они едва ли не представители разных биологических видов. Это тоже эффект власти.

Категории добра и зла на далёких планетах порой столь же условны и иной раз даже принципиально неразличимы, как у Шекспира. «Хроники Дюны» – произведение незаурядное и очень архаичное одновременно. Если разбирать его с литературно-исторических позиций, то первая часть представляет собой альянс сюжетов главного английского драматурга, биографии Томаса Лоуренса и чего-то вроде истории пришествия Махди.

Фигура Лоуренса Аравийского действительно увлекала и вдохновляла Герберта. Это лежит на поверхности до такой степени, что когда в 1971 году впервые возникла идея фильма «Дюна», едва ли не главным кандидатом в постановщики стал Дэвид Лин – мастер масштабных литературных экранизаций и режиссёр оscarоносной ленты о событиях арабского восстания с Питером О'Туллом в роли Лоуренса. Разработка ленты Лина прервалась трагедией – смертью продюсера Пи Джейкобса – положив начало длительной эпопее. Но, наконец, «час настал» – таков официальный слоган фильма Дени Вильнёва. Эта фраза будто не про сюжетные события, а про тот эффект в истории кино, на который претендует новая экранизация. Настал час воплотить мечты миллионов зрителей и читателей. Настал час заработать на величии книги. Настал час разобраться, сможет ли «Дюна» стать франшизой в духе «Звёздных войн», «Властелина колец» или «Гарри Поттера»...

Одиссей поневоле или «Сны – послания из глубин». Детские видения Дени Вильнёва

«Дюна» всегда просилась на экраны не только в силу яркости и разнообразия мира, но ещё и потому, что кино было способно исправить ряд безусловных недостатков произведения.

Скажем, вопросы о том, почему странные корабли способны подниматься в воздух, возникнут у меньшего числа людей, если их взлёт будет явлен воочию. Но куда важнее, что фильм неизбежно выровняет чрезвычайно рваный ритм повествования Герберта. Да и гипертрофированная пафосность диалогов, а также противоестественный драматизм отдельных эпизодов воспринимаются критически, когда их нужно представлять себе в ходе чтения, но они вполне «проглатываются» с экрана.

Существует множество вариантов классификации сюжетов художественных произведений. И не будет чрезвычайным упрощением сказать, что основных два – история о путешествии и история о войне. Грубо говоря, «Одиссея» и «Илиада». Выбор Тимоти Шаламе на роль Одиссея поневоле – одна из крупных удач Вильнёва. Его детская, даже девичья, но не лишённая робких зачатков мужественности внешность точно отражает положение, в котором Пол Атрейдес абсолютно не принимает никаких решений. Легендарный грек имел задачу вернуться домой, ему противостояли боги. Достойная схватка с Олимпом и обстоятельствами. У Пола же нет цели, он ведомый. Можно высокопарно называть это предназначением или судьбой, а можно – вынужденной поездкой с родителями. Лето Атрейдес, заметим, отчасти тоже ведомый, но им движет, по крайней мере, долг. Долг перед недостойными.

Кстати, тут уместно отметить и то, что скорее имеет отношение к предыдущему разделу про «силу пустыни»: если рассматривать иные варианты классификации сюжетов – для разнообразия возьмём список из семи пунктов, предложенный Кристофером Буккером – то в «Хрониках Дюны» найдётся практически всё. В них есть «победа над монстром» и преобразование «из грязи в князи» (из аристократа в Квисатц Хадераха). Имеется множество «квестов», огромное количество «воскрешений и перерождений» – это вообще один из ключевых способов даже не поворота, а банального продвижения сюжета вперёд, есть путешествия «туда и обратно». Лишь выделить чёткие «комедии» и «трагедии» не так просто. В этом отношении эпопея Герберта – всеобъемлющая, но не классическая история. Однако заметим, что Шаламе, превосходно подходящий для завязки сюжета, вписывается далеко не в каждый из перечисленных поворотов. Например, пригрезившаяся ему сцена битвы, в которой он уже прошел преобразование то ли во фримена, то ли в Муад'диба, оставляет двойное впечатление. Тем интереснее увидеть вторую часть фильма.

О Дени Вильнёве часто говорят, что он – режиссёр, которому удаётся совмещать в своих картинах качества коммерческого кино и артхауса. К сожалению, такие слова произносят слишком о многих. Это своего рода универсальный комплимент, адресуемый тому мастеру, в работах которого удаётся обнаружить неоспоримые признаки художественности. Егор Летов сформулировал бы жёстче: это значит – человек продался, но не до конца. Грубо, но что-то в этом есть.

Приведённая формулировка не сообщает почти ничего содержательного, и признаться, говорить об «артхаусности» Вильнёва на фоне Ходоровски и Линча как-то даже неловко. Его «Дюна» – это мегаломанский проект высокого технического уровня. Утверждение же о том, что Дени – эстет, уделяющий внимание даже мелким деталям, даст для понимания его мону-ментального стиля гораздо больше. Даже интерьеры в его фильмах можно рассматривать бесконечно.

Обратимся к иконической сцене, в которой Пол проходит гом джаббар. Огромное пространство комнаты. Неоправданно большое. Почему? Это библиотека в мире будущего без компьютеров, единственное непреходящее собрание мудрости и традиций, которые тоже незримо присутствуют в эпизоде. Из мрака вырываются даже не люди (Гайя Елена Мохийям скрыта вуалью, а юный Пол одет в тёмный мундир), а колоссальный пол бело-сине-красной расцветки, будто намекающий на корни режиссёра. Мозаика или ковёр? Точно что-то нарочито архаичное, изображающее то ли концентрическую модель вселенной, то ли бессмысленный орнамент. Преподобная мать восседает на стуле, будто притаившаяся чёрная шахматная

фигура. Разумеется – ферзь. Но белых-то нет, и сейчас она делает ход с помощью отравленной иглы. Вильнёв хотел⁴, чтобы эта сцена стала воплощённым кошмарным сном, поскольку именно так он воспринял её, читая книгу Герберта в детстве. Это принципиальный момент! В отличие от очень многих людей, о которых мы будем говорить в дальнейшем, Дени действительно знал и любил «Хроники Дюны» заранее.

В сцене видно, как Вильнёв понял эпизод романа: его Преподобная мать, в исполнении фантастической Шарлотты Рэмплинг, была бы рада убить Пола, родившегося вопреки заданию ордена – это сквозит в её злобном и мощном взгляде, но внезапно пробуждающаяся сила отрока заставляет её усомниться.

История этого фильма началась со сна режиссёра. Сама картина открывается сном Пола, в котором звучит голос Чани. Видение заканчивается вопросом: «Кто станет нашим новым врагом?» Забегая вперёд, скажем, что это не чеховская ситуация – ружьё не выстрелит, ответ то ли очевиден сразу (Атрейдесы? снова Харконнены?), то ли так и не будет дан. Но важно вот что: экранизация колосса вряд ли может быть равновелика первоисточнику. В данном случае она даже не герметична, и знающие первоисточник зрители получают от фильма значительно больше, чем те, кто решит сделать первые шаги по Арракису. Это можно объяснить хотя бы тем, что полноценная экспозиция комплексного мира потребовала бы слишком много экранного времени. И тогда было решено поместить главного героя на кушетку психоаналитика, сфокусировавшись на его снах, травмах и комплексах. Здесь, вероятно, сыграло роль участие Эрика Рота – оscarоносного сценариста «Фореста Гампа». Заметим: в книге тоже присутствуют сны, но они не играют такой роли и не столь содержательны. У Герберта значение имеет лишь то, что Пол обладает способностью видеть вещие грёзы.

В фильме Вильнёва достаточно чётко артикулирована средневековая, тщательно вымарываемая впоследствии из культуры идея о том, что на свете существуют долг и миссии, важные настолько, что ради них можно пожертвовать членами семьи. Заметим, мысль не библейская, поскольку речь идёт не о вере. Следует признать, что такой акцент куда более значителен для воспроизведения сути «Дюны», чем наличие иных недостающих деталей «Хроник...»

Первейшим проводником упомянутой идеи становится женский орден Бинэ Гессерит. Для них цель превышает материнского инстинкта. Однако доктор Юэ предупреждает Пола (в книге эти двое связаны значительно теснее, чем в фильме), что гессеритки лишь говорят, будто действуют во имя высшего блага, но на деле преследуют собственные интересы. Мать главного героя Джессика, состоящая в ордене, то ли по наивности, то ли по умыслу рассказывает сыну, будто таинственное женское общество работает «на благо великих домов». Заметим, что про «воду жизни», которая играет в истории не последнюю роль, в фильме Вильнёва вообще нет ни слова (предположим, что во второй части без неё не обойдётся).

Пол не чувствует себя преданным матерью, которая во имя целей ордена подвергла его тяжёлому испытанию и смертельной опасности, но его, как истинного зуммера, смущает другое: «Я всего лишь часть вашего плана!» – вопит отрок, и в картине нет психоаналитика, который бы объяснил, что суть этого плана в следующем: пациент может оказаться едва ли не наиболее могущественным человеком в империи, «способным подчинить себе пространство и время, прошлое и будущее». Можно ли быть частью чего-то более крупного и значительного? Это довольно точная сцена, доводящая традиционный поколенческий конфликт до невероятного апогея: средневековые родители и сын, словно появившийся на свет в последнюю декаду XX века.

Как только зрителей посвящают в подковёрные игры Бинэ Гессерит, Харконненов и императора, закрадывается подозрение, будто передача Арракиса Атрейдесам – тоже часть

⁴ «Dune» Director Denis Villeneuve Breaks Down the Gom Jabbar Scene // <https://youtu.be/watch?v=GoAA0sYkLI0>.

высшего плана ордена. Именно ордена, а не правителя империи. Вообще у Вильнёва гессеритки наделены исполинским могуществом, вероятно, за счёт насаждаемой таинственности.

Вскоре начинается откат к актуальному модусу мировоззрения, ставящему семейные ценности во главу угла: доктор Юэ идёт на сделку с Харконненами и губит самый благородный клан из-за своей жены. Заметим, что о предательстве у Герберта мы узнаём очень рано, Вильнёв же попробовал сохранить интригу для неофитов. Кстати, совершенно непонятно, почему гессеритка Джессика, предвидевшая покушение на себя, не почувствовала скорое предательство Юэ.

Доктор Лайет-Кайнс советует герцогу Лето, уже вступившему на прямой путь к гибели, «беречь свою семью». Чуть позже, ещё ближе к смерти, он сам спрашивает Джессику, защитит ли она Пола? Не как мать, а как сестра ордена. Далее герцог произносит: «Я не знал, что так мало времени». Примечательно, очень многие герои «Дюны» наделены даром предвидения, но механика совсем разная. В случае Лето это больше похоже на привычное предчувствие. У Джессики – интуиция и навыки гессеритки. У фрименов – заветы. Доктор Лайет-Кайнс же – персонаж с налётом хтони – сообщает о смерти Дункана Айдахо, когда лётчик ещё жив. Да, на тот момент он уже не человек, а воплощённый долг и героизм, но сути предречения это не меняет.

Вильнёвский Лето Атрейдес (в отличие от героя Герберта) тоже потенциальный клиент психоаналитика. Всю жизнь он мечтал быть пилотом, но был вынужден управлять одним из самых могущественных домов Ландсраада. Над ним возвышается фигура отца, которую Лето, вероятно, уже превзошёл своим политическим величием, но тени родителей всегда давят. У Пола-старшего было одно преимущество перед сыном: похоже, он мечтал быть матадором и ему удалось совмещать это с основной деятельностью – чтобы развивать эту тему Вильнёв использует навязчивый образ фигурки человека с быком в эстетике Пикассо.

Арракис становится местом, где красный герцог (такое именование персонажа распространено в книге, но не используется в фильме) перед смертью воплотит свою мечту, сев за штурвал орнитоптера. Ему важно сделать это на глазах у сына, потому что героическое спасение команды краулера в картине Вильнёва обретает дополнительное значение. Прежде же для Пола воплощённой мечтой отца являлся другой человек – упоминавшийся Дункан. Так проступает ключевое различие между персонажами писателя и режиссёра – у Герберта взаимодействуют герои эпоса, мифические архетипы, а у Вильнёва – учебные примеры из пособия по гештальт-терапии и другим отраслям психоанализа. Это вовсе не недостаток. Напротив, так они выглядят куда человечнее. Более того, сама мифологическая природа образов при подобном прочтении также упрочняется: существует распространённый религиозный сюжет, когда божество (например, Квисатц Хадерах) рождается от множества родителей.

Одного за другим, Пол теряет обоих отцов. Вскоре он лишается и матери. С самых первых кадров леди Джессика играет более чем материнскую роль, в ней тоже присутствуют элементы «отцовской партии» и даже чего-то высшего. Орден Бинэ Гессерит возложил на наложницу Лето задачу родить девочку. Решение произвести на свет мальчика – проявление... Тут важно подумать, чего именно. Женское начало заставляет предположить, что это знак большой любви. Мужское-что это грандиозные амбиции стать матерью Квисатц Хадераха. Сразу вспоминается бессмертная строка Леонарда Коэна о родительских взглядах: «My father says I'm chosen. My mother says I'm not». Высшее проявляется, поскольку Джессика оказывается способной своей волей влиять на пол плода.

То, как сын лишается матери, показано Вильнёвым филигранно – это одна из самых тонких сцен. Речь вовсе не о гибели Джессики. Пока они были пленниками в орнитоптере, фразой: «Не надо, ты не готов», – она могла по-родительски спровоцировать отпрыска применить силу. Но когда эти двое переодеваются на каменистом островке посреди пустыни, то смотрят друг на друга уже вовсе не как мать и сын, а как мужчина и женщина. Без эротизма, разумеется

– стыдливо и печально. Печально, потому что они внутренне расстаются. Скоро Пол сразится в поединке за давшего ему жизнь человека.

Поскольку в фильме отсутствуют многие детали эпопеи – Вильнёв, как и все остальные, бравшиеся за экранизацию режиссёры, признавался, что в идеале видел даже первую часть значительно длиннее – то сюжет производит ещё более чёткое впечатление сцен из арабской жизни. Когда действие локализуется на Арракисе, история становится чем-то похожим на великую книгу Джона Кутзее «В ожидании варваров», только вывернутую наизнанку, ведь угроза исходит вовсе не только из-за городских стен; да и вообще непонятно, кто здесь «свой» – Атрейдесы или фримены. Вариантов лишь два, поскольку в остальном империя, не чуждая, казалось бы, принципу «разделяй и властвуй», рисуется довольно мрачной коалицией.

Вильнёв будто старательно экранизирует восточный роман. Помимо того, что он снимал Арракис в Иордании и просил Ханса Циммера создавать музыку именно в такой эстетике, режиссёр тщательно отбирает из текста Герберта и плотно нанизывает один за другим признаки именно ориентального жанра: служанка из местных; связь с женщиной низшего статуса; обучение неофита искусству боя; садовник из местных, любящий деревья больше, чем людей (почему пальмы важнее, чем сто жизней? потому что они священны, других объяснений не нужно); гибель друга за наглухо закрытой дверью; благородный правитель, любящий людей больше, чем богатство, хотя потеря меланжа может выйти ему боком; восточный принцип сидеть и смотреть на врага; другой принцип – уходить умирать в пустыню (у Герберта это в «Детях Дюны»); видения и миражи; центральная битва, а также предчувствие ещё более страшной угрозы, «которая поглотит весь мир, подобно священному огню»; кругом жарко, вода ценна, но именно огонь священен... Вообще эта образность огня, как источника боли, неявно присутствует в романах, но чрезвычайно активно эксплуатируется в кино (у Линча тоже).

Стоит отметить, что при всём визуальном эстетизме, Вильнёв сильно опирается на литературные средства, предоставляемые первоисточником – куда сильнее, чем Линч и уж тем более сильнее, чем Ходоровски. Дени воздействует на зрителя через уши, средствами языка, потому в его фильме собраны самые меткие реплики («Выпей, это переработанная вода... Пот и слёзы») и мощные диалоги. Даже контакт с трансцендентным на первых порах (кто знает, что будет во второй части?) не демонстрируется, а реализуется на словах, репликами в духе: «Я узнал тебя...» (Стилгар Полу). Или: «Я узнал твою поступь, старик» (Пол пустыне). Какой старик?! Тут нагрузка скорее аффективная, чем семантическая. Аналогично слово «демон» в контексте будущего работает примерно как старинный пол в комнате, где происходит гом джаббар.

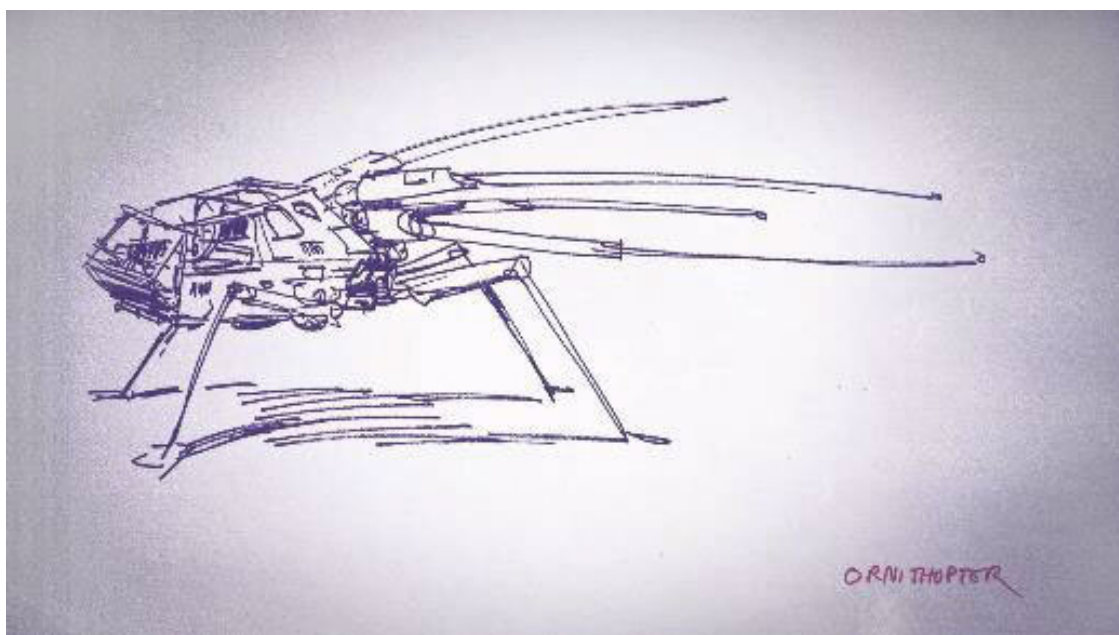
Эффектность кино (не литературы) традиционно достигает предела в батальных сценах, причём не только и не столько в масштабных. Примечательно, что у Вильнёва одни бьются в закупоренных скафандрах, а другие в рубахах, как в фильме про гардемарин. Читателю книги такой визуальный ряд в голову не придёт, зритель же может не заметить ничего странного, а наоборот, испытать дополнительное восхищение отвагой последних. В теории понятно, что силовые щиты уравнивают шансы, но вопросы всё равно остаются.

У Вильнёва речи нет о проблеме дыхания и атмосфере – неизбежных темах, как в вымышленном, так и в реальном космосе. Киновоплощение «голоса» немного странное, а главное, слишком конкретное. «Голос» должен оставаться пространством для фантазии, а не обретать акустические характеристики. Масса шедевров кино связана с визуализацией метафизического или трансцендентного, но перенос магического в категорию осязаемого редко порождает что-то занимательнее детской сказки. Режиссёр признавался: он хотел, чтобы голос звучал, «будто из глубин прошлого», но вряд ли при просмотре фильма считается именно это.

Самой благодатной почвой при постановке картины по «Дюне» являются черви Шай-Хулуды, которых у Дени неожиданно мало – значительно меньше, чем у Линча. А ведь в XXI

веке технически воплотить их куда проще. Но вот где кино вновь начинает великолепно работать на первоисточник, так это в сценах, в которых песок предстаёт как едва ли не водная стихия, заполонившая пустынную планету – это то, что сколько ни описывай буквами, передать не получится, а показать на современном уровне развития компьютерной графики – вполне. Помимо множества других граней смысла, это лишний раз выстраивает параллели с древнегреческой мифологией: Шай-Хулуд – размножившаяся в песчаной Ойкумене Харибда, и новый Одиссей сталкивается с ней вовсе не единожды. Более того, его задача не просто миновать, а оседлать это создание – такова новая мифология.

Экранизировать научную фантастику нужно особенно осторожно – уж слишком много ревностных «специалистов». Традиционно камнем преткновения становится изображение техники будущего. И сколько бы Вильнёв ни заявлял, что он силится аккуратно следовать первоисточнику, бушуют дискуссии о том, изобразил ли он, наконец, орнитоптеры, как положено. Ответ: нет. Согласно тексту они должны иметь птичьи крылья с оперением, а вовсе не стрекозы. Более того, похоже, что Дени взял за основу идею Алехандро Ходоровски, которому, судя по всему, с изображением этой машины помог сам Сальвадор Дали. А может, Вильнёв обратился к уже привычному для давних поклонников аппарату из компьютерной игры «Dune» (см. илл. 1–3). Из этой и других игр по «Хроникам...» позаимствована существенная часть архитектуры Арракиса, краулеры и прочая техника. Вид на Карфаг сверху решён совсем уж как в стратегии «Dune II». Это беспроегрешный вариант – так мир оказывается знакомым самым преданным, привередливым и благодарным фанатам.



1. Эскиз орнитоптера для «Дюны» Ходоровски.



2. Орнитоптер из игры «Dune».



3. Эскиз орнитоптера для «Дюны» Вильнёва.

Заметим, и Стилгар на эскизах Ходоровски похож на Хавьера Бардема (см. илл. 4). Но так ли важно, заимствование это или оммаж? Безусловно, само появление в фильме 2021 года Шарлотты Рэмплинг, отказавшейся сниматься у Алехандро в роли Джессики – прямая отсылка к давней попытке экранизации. Равно как и обильно используемая композиция «Eclipse» группы «Pink Floyd» с альбома «The Dark Side of the Moon» – Ходоровски приезжал к Гилмору, Уотерсу, Райту и Мейсону на студию «Abbey Road», чтобы пригласить их поучаствовать в своей картине, как раз тогда, когда они работали над этой пластинкой. Питомец же Харконенов у Вильнёва – очень линчевское существо. И в этом смысле, что бы Дени ни говорил, он экранизировал не только книгу, но довольно плотную сеть культурных кодов. И руководил им не исключительно текст, но весьма скрупулёзный расчет.



4. Раскадровка для финала «Дюны» Ходоровски. Слева направо: Стилгар, Джессика, Алия, Чани, Гурни Халлек.

А вот где Вильнёв даёт волю собственной интерпретации истории, так это в сфере сновидений юного Атрейдеса, подсознательных образов, которые выводят сюжет за границы, очерченные Гербертом. Зачастую они лишь путают не только зрителей, но и самого юношу.

В основном, разумеется, Пол видит Чани. До поры имя девушки ему не известно, но в одном из снов она убивает его. В книге главный герой с самого начала убеждён: в грёзах ему является будущее. В фильме же у него нет оснований полагать, что всё так однозначно: он видел смерть Дункана у фрименов, однако лётчик вернулся с миссии живым, да и погибнет он от рук сардаукаров. Это повод усомниться в своём... то ли даре, то ли бремени. Но вот Пол сообщает матери, что она беременна, и Джессика начинает плакать. Отчего? Известно ли ей самой, что она носит Алию? Или женщина не может поверить, что сын – тот самый?.. В принципе, уже можно было бы и не сомневаться, но «...My mother says I'm not».

Во время полёта на орнитоптере через песчаную бурю, когда Пол впервые доверяется стихии Арракиса, его посещает принципиально новое видение – без Чани. Некий неизвестный мужчина начинает напутствовать его (опять же, в стиле «Цитадели» Экзюпери). Автор этих строк осознаёт, что в наше непростое время следующая мысль довольно рискованная, но всё-таки позволит себе заметить: выбор на эту роль чернокожего артиста представляется не только данью политкорректности, но и точным семантическим расчётом, если считать европеоидную расу основой аудитории картины. Физиономические различия между афроамериканцами не так очевидны «бледнолицым», а потому далеко не сразу (быть может, даже не при первом просмотре) удаётся понять, что этот человек – Джемис, с которым у Пола будет смертельная схватка. Пригрезившегося улыбочивого мужчину нелегко узнать в мрачном члене группы фрименов. Единственная подсказка – особо напряжённая музыка, но указывает ли она именно на это или же акцентирует момент, когда Стилгар забирает оружие у чужаков?.. Непросто разобраться.

Так или иначе, предложение «плыть по течению», которое принимает юный Атрейдес – это призыв к смерти, приглашение на казнь... или же к окончательному выбору торжественного пути легенды. Разумеется, скорее последнее, тем более что Джемис, кровь которого прольёт Пол, не только принесёт себя в жертву будущему Квисатц Хадераху, но и спасёт его от гибели, ведь именно Джемис включил колотушку, отвлекшую готового проглотить их с матерью червя.

То, что «закон амталя не позволяет сдаваться» – лишнее указание: фримены соотносятся с Атрейдесами примерно так же, как восточная культура с западной.

Чани при первой встрече не допускает, что Пол – Муад’диб, или Лисан аль-Гаиб или Квисатц Хадерах, или хоть кто-то в этом роде. Здесь тоже проступает очень «человеческий» момент – сначала предначертанная судьбой женщина категорически не верит в героя. Юноша же не решается ей ничего сказать даже перед лицом предполагаемой смерти. Шаламе прекрасно играет то, что сам не ожидает собственной победы.

Тем не менее именно Чани даёт ему нож, и это напоминает о сне, в котором её рука была алой от крови. Вильнёв, комментируя фильм, подчёркивал, что окровавленная женская (не мужская!) ладонь символизирует приближающийся джихад, но очевидность этого символизма вызывает вопросы.

Особое внимание следует обратить на взгляд Чани после того, как Пол поверг Джемиса. В её глазах нет ожидаемой гордости или предсказуемой радости, нет удивления, нет даже сомнений в своей прошлой точке зрения на смазливового незнакомца. Трактовать это можно чрезвычайно широко, объясняя как ограниченными актёрскими способностями Зендеи, так и восточным хладнокровием фрименов. В конце концов, это Пол видел её во снах, а для неё он – никто.

Внезапно Джессика говорит Стилгару, что сын должен улететь на Каладан. Теперь она будто бы не верит в его путь, а значит, начинает верить Чани. Подобная смена матери на женщину – неотъемлемая стадия взросления. Джессика ревнует совершенно наглядно, её лицо куда выразительнее, чем у юной фрименки, и вот тут, пожалуй, становится ясно, что дело всё-таки в актрисах, поскольку Ребекка Фергюсон – подлинный бриллиант состава фильма. Недавно Вильнёв сравнивал её виртуозность со Страдивари.

Впрочем, поведение Чани вполне может отражать саму суть вольного народа, живущего за стеной (Джордж Мартин неоднократно признавался в любви к Герберту, параллелей и даже прямых заимствований в «Игре престолов» можно отыскать мириады, «клинки императора» сардаукары не дадут соврать). Фримены на утверждение о том, что главная ценность – меланж, возражают расхожей фразой, что главная ценность – свобода. Вильнёв проводит эту линию на потребу западной публике значительно чётче, чем Герберт. Действительно, империя зависит от меланжа, а значит «независимость» – это «не зависимость». Стилгар напрямую заявляет: берите специю и уходите, главное оставьте нас в покое, не трогайте ситчи.

Одновременно с победой Пола над Джемисом – насколько одновременность возможна в кино – воскресает и празднует своё торжество барон Владимир Харконнен. Признаться, автор этих строк был убеждён, что главного антагониста избегают называть по имени исключительно в русском переводе фильма, однако оно не звучит и в оригинале. Так же, принимая во внимание современную повестку, Вильнёв полностью избегает темы сексуальных девиаций и половой распущенности барона, которые являлись бы безусловными признаками аристократизма в литературе XIX–XX веков. Тучное, полощущееся в нефти существо с лицом скандинава Стеллана Скарсгарда производит совершенно inferнальное впечатление, делая Харконненов не столько колоритными, сколько пугающе могущественными. С таким лидером совершенно непонятно, как зло может потерпеть поражение, ведь он бессмертен и бессменен, что бы ни думал по этому поводу его племянник Раббан, и в любой момент «может повторить».

Предшествовавшую этому иконическую – то есть буквально собранную по законам литургической живописи – очень красивую сцену последней встречи Лето Атрейдеса и Владимира Харконнена невозможно обойти вниманием. Звучащий фоном католический хорал будто оживляет эту икону, которая на деле существует вне многочисленных, сплавленных в «Хрониках Дюны» религий. Интерьеры и декорации вообще сильная сторона стиля Вильнёва, и в этом эпизоде он развернулся во всю мощь. Здесь словно происходит гибель старинных вокабул – «герцог» против «барона». Это шаг в сторону «от» архаики. Дальше не будет ничего аристократического или хотя бы формально благородного, ничего традиционного, теперь только дивный новый мир.

В сцене множество нюансов: трудно не заметить, например, что едва живой Лето начинает легче дышать после смерти доктора Юэ, будто месть этому человеку его беспокоила сильнее, чем воздаяние барону. Действительно, ведь механизм возмездия Харконнену вроде как уже запущен, а предатель имел шансы остаться безнаказанным, да ещё и воссоединиться с женой.

Другая иконическая сцена, сделанная по похожим лекалам – когда Гурни спасает Пола, втаскивая его на трап орнитоптера в самый последний момент перед нападением червя. Это очень красиво, как часто бывает у Вильнёва, но за этой красотой нет ничего, кроме узнавания живописных образов и идеального соответствия законам композиции.

Наконец, нельзя не остановиться на фигуре эколога доктора Лайет-Кайнс. Третьейский судья империи, которому «приказано ничего не говорить и ничего не видеть», примечателен не только своими странными функциями. У Вильнёва этот персонаж – чернокожая дама. Композитор Ханс Циммер подчёркивал⁵: для него «Дюна» – это вообще фильм о женщинах и женской силе, что, конечно, очень современно, но довольно неожиданно. Как утверждает Циммер, именно такая трактовка картины легла в основу создаваемого им саундтрека, который многими уже признаётся едва ли не шедевральной.

В оригинале доктор – отец Чани (последняя вдобавок ещё и племянница Стилгара, что делает плотность семейных уз едва ли не средневековой). У Вильнёва они вряд ли родственники, Кайнс хранит какую-то очень трогательную и таинственную историю несчастной любви, но главное, эта сторонняя наблюдательница имеет определённое влияние и могущество. У неё есть бункер, связь не только с императором, но и с ландсраадом (что в контексте романа выглядит странно), ей подчиняются фримены... Судя по всему, у всех тут имеются какие-то неочевидные собственные интересы. У всех, кроме потенциального божества Пола. У него интересы только чужие. Не заимствованные, а навязанные. Не воля, а миссия, предназначение. По большому счёту, он в ловушке, выстроенной его матерью, пожелавшей послушаться орден.

В тексте Герберта доктор явно шпионит в лагере Харконненов в интересах фрименов, у Линча гибнет от рук приспешников барона. В случае Вильнёва Кайнс представляет собой не просто агента вольного народа, но едва ли не часть стихии Арракиса, поскольку она желает быть проглоченной её господином – песчаным червём Шай-Хулудом. Неужели в таком случае она смогла бы избежать смерти? Это одна из множества загадок, которые Дени так и оставляет без ответа.

Центральное понятие «Звёздных войн» – «сила». В «Дюне» похожее место занимает «путь». «Он будет ведать ваши пути, словно рожденный на них», – гласит легенда о Муад'дибе. Краулер просеивает песок, поэтому чем длиннее его дорога, тем больше урожай – Вильнёв показывает, как исполинская машина закладывает огромный крюк в сцене спасения экипажа. Значение этого слова для ордена Бинэ Гессерит в фильме не обсуждается, но, так или иначе, путь на Арракисе необходимо длить. Иногда это происходит естественным путём, иногда – в угоду продюсерам. В любом случае то, что мы видим в фильме 2021 года – лишь отрезок пути, только часть первой книги эпопеи. Вторая картина запланирована на конец октября 2023-го. Удивительно другое: многие спрашивали режиссёра, представлял ли он себе экранизацию «Дюны» в юном возрасте, смотрел ли фильм, читая роман. Вильнёв отвечал: «Да», – добавляя, что снял картину в точном соответствии со своими детскими фантазиями. Позволим себе усомниться в том, что уже тогда доктор Лайет-Кайнс виделся ему чернокожей женщиной. Скорее Дени имеет в виду масштаб того визуального пиршества, которое теперь удалось воплотить. И если почти полвека назад воображение рисовало ему монументальные планы абсолютного кино, то речь идёт о безусловном режиссёрском даровании, а не об умении «правильно» давать интервью.

⁵ How Hans Zimmer's Genius Made «Dune» a Musical Masterpiece // <https://youtu.be/watch?v=8A3epBE1yjo>.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.