

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.013
УДК 061.3; 79.01/.09

Синицын А. А.

Синицын Александр Александрович — кандидат исторических наук, доцент,
Русская христианская гуманитарная академия;
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург/Саратов, Россия
aa.sinizin@mail.ru

**ОПЫТ (РЕ)КОНСТРУКЦИИ ИСТОРИИ РЕЖИССЕРОМ ФЕЛЛИНИ:
МОТИВЫ И НОВАТОРСКИЕ ПРИНЦИПЫ В ФИЛЬМЕ *FELLINI SATYRICON*
(К 50-летию СОЗДАНИЯ КИНОКАРТИНЫ)**

В статье обсуждается поэтика кинематографа Федерико Феллини на примере его картины «Сатирикон Феллини» (1969), осмысливается опыт (ре)конструкции античности, предложенный итальянским режиссером, рассматривается, как художник XX века воспринимает древнеримский мир и воплощает его на экране, отталкиваясь от первоисточника — романа Петрония Арбитра. Проводится анализ основных мотивов и их вариаций, которые являются сюжетообразующими элементами древнего и нового «Сатириконов»: тема странствий главных героев, сопряженный с «уллисовыми» скитаниями мотив *ira Priapi* (у Петрония), тема пира (*cena Trimalchionis*), мотив лабиринта (у Феллини) и другие. «Сатирикон Феллини» не имеет начала и конца (они будто бы «не сохранились»); эпизоды кинокартины являются изолированными, бессвязными и незавершенными, словно дошедшие до нас фрагменты античных текстов или останки артефактов. По замыслу Феллини, «плохая сохранность» фильма должна разжигать воображение зрителя, побуждать его к созданию своих собственных вариантов исходного целого: додумывать, сочинять. Режиссер действует подобно ученому-археологу, вскрывающему пласты навсегда утраченной культуры. «Сатирикон Феллини» можно назвать «антипеплумом»: автор стремится демистифицировать жанр исторического кино с его однообразной поэтикой, утвердившейся в мировой кинорецепции в середине XX в. благодаря монументальным произведениям американского и европейского кинематографа. Тот опыт (ре)конструкции как «созидательного просмотра» и «прочтения-восстановления» античной культуры, который предлагает Феллини, можно считать шедевром художественной интерпретации литературного источника былой эпохи и самой эпохи через этот источник.

Ключевые слова: Феллини, история, древний Рим, «Сатирикон» Петрония и «Сатирикон Феллини», эпос, Гомер, Одиссей/Улисс, Эней, странствия, лабиринт, Минотавр, рецепция, восприятие, пеплум, память.

Sinitsyn A. A.

A (RE)CONSTRUCTION OF HISTORY BY FELLINI:
MOTIVES AND GROUNDBREAKING PRINCIPLES IN FELLINI SATYRICON
(TO COMMEMORATE THE 50TH ANNIVERSARY OF THE FILM CREATION)

The article discusses the poetics of Federico Fellini's cinematograph as exemplified by his historiographic picture *Fellini Satyricon* (1969) and interprets the experience of the Italian director's perception of Antiquity. F. Fellini was not a 'history restorer', and in *Fellini Satyricon* the director succeeded to reconstruct, in his own way, the ancient images and the atmosphere of Rome as an empire. The article analyzes the way the artist of the 20th century, drawing upon the novel by Petronius Arbiter, perceives and interprets the Roman culture. The article analyzes the main motifs and their variations, which are the elements that build the plot of the *new* and *old* "Satyricons": the theme of wanderings, the feast theme (*cena Trimalchionis*), the motif conjugated with "Ulysses' wanderings" (Petronius' *ira Priapi*), the motif of labyrinth(s) (Fellini's) and others. Federico Fellini combines the acting, tints, settings, actors' lines, gestures, colour and light to create a jigsaw puzzle of the Ancient Rome culture. *Fellini Satyricon* has neither beginning nor end (which are seemingly "lost"); the episodes of the film are isolated, unrelated and unfinished, as if they were fragments of ancient texts or remains of artefacts that came down to us. According to the author's design, this "poor state of preservation" of the film was to inflame the imagination of the viewer, urging him to create his own version of the whole: to over-interpret and to weave his own story. The director acts as a scholarly archeologist, opening up layers of the gone-with-the-wind culture. *Fellini Satyricon* may be called an "anti-peplum" film: the Italian director aims to de-mystify the genre of historian film with its uniform poetics that had established itself in the world cinema-reception the mid-20th century owing to American and European momentous cinema-works. The experience of (re)construction of "formative viewing" and "interpretational reconstruction" of the ancient culture offered by the author of *Fellini Satyricon* may be regarded as a masterpiece of artistic interpretation of a literary source of an erstwhile epoch and the epoch itself by means of this source.

Keywords: Fellini, History, Ancient Rome, Petronius' *Satyricon* and *Fellini Satyricon*, epos, Homer, Odysseus/Ulysses, Aeneas, travels, labyrinth, Minotaur, reception, perception, peplum film, memory.

«<...> Для меня античный мир — это мир, навсегда утраченный, и в силу своего неведения я могу установить с ним лишь отношения, построенные на фантазии, на воображении, на предположениях и впечатлениях, совершенно не связанных с какими бы то ни было историческими знаниями, информацией исторического характера» [32].

1. «АНТИКОВЕДЧЕСКИЙ» ФИЛЬМ ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ

1.1. Об источнике/источниках *Fellini Satyricon*

В названиях двух «историографических» фильмов Федерико Феллини есть фамилия их создателя: «Казанова» (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976) и «Сатириконе» (*Fellini Satyricon*, 1969; далее — *FS*). Оба основаны на литературных источниках, и оба имеют мало общего с оригинальными текстами. *FS* стал следующей игровой картиной, над которой художник работал после «Тоби Даммита»^{*}; в 1969 г. Ф. Феллини снял еще документальный фильм «Дневник режиссера» / *Blocknotes di un regista*.

Город Рим выступает действующим лицом во многих кинокартинах Феллини. В статье о Риме в мировом кинематографе Л. А. Алова замечает: «У Феллини Рим — полноправный герой фильма» [1, с. 189]. Эту характеристику искусствоведа, данную «Сладкой жизни» (*La dolce vita*, 1960), можно отнести и к другим произведениям Феллини, в первую очередь, к автобиографическим фильмам «Рим» (*Roma* или *Fellini Roma*, 1972) и «Интервью» (*Intervista*, 1987), а также к сатирическо-сюрреалистической короткометражке «Искушение доктора Антонио» (*Le tentazioni del dottor Antonio*, 1962), к кинокартинам «Ночи Кабирии» (*Le notti di Cabiria*, 1957), «Тоби Даммит», «Джинджер и Фред» (1986) и др.

О великом и разноликом Риме в кинематографе Ф. Феллини см. в книге П. Бонданеллы и Ф. Паччиони (2017) главу «Рим как метафора»: [44, р. 260–262]. Теме Рима у Феллини посвящена новая монография Алессандро Каррера «Вечный Рим Феллини» (*Fellini's Eternal Rome: Paganism and Christianity in the Films of Federico Fellini*, 2018). Итальянский исследователь рассматривает диалектическое единство язычества и христианства в творчестве режиссера, пытается описать на материале его кинокартин «вечный город» и как физическое пространство, и как идею [48].

В *FS* Феллини попытался передать — на свой лад, разумеется — дух древнего Рима: города и империи^{**}. За основу был взят одноименный роман Петрония Арбитра. Принято считать, что автором

античного «Сатириконе» является римский аристократ, эрудит, эпикурец (см., например: [90; 107; 113]), который входил в круг Нерона, был консулом, проконсулом Вифинии, и таким образом, был хорошо знаком с нравами столицы и с ситуацией в удаленных провинциях Римской империи. Хотя о судьбе римского писателя и политика Петрония мы можем только предполагать, поскольку в его биографии еще больше «лакун», нежели в его единственном сочинении, от которого сохранилась лишь малая часть (исследователи Петрония считают, что из 20 книг этого сатирического романа до нас дошли лишь две).

«Сатириконе» Петрония — основной, но не единственный античный источник для Ф. Феллини, Б. Дзаппони и Б. Ронди (соавторы сценария фильма; последний в титрах к фильму не указан). Обсуждению параллелей между *FS* и многими древнегреческими и древнеримскими памятниками — поэмы Гомера, архаическая лирика, аттические драматурги, римские комедиографы, Лукреций, Катулл, Вергилий, Овидий, Сенека, Марциал, Лукан, Апулей, любовно-авантюрные романы эллинистического периода, греческие и римские философские и этические сочинения — посвящена значительная литература (сошлюсь на доступные мне публикации: [45; 64, р. 565–583; 71, р. 42–47; 73; 90а, р. 53–59; 98, р. 198–217; 112, passim; 123, р. 258–271 + библиография; 125]).

Работая над *FS*, сценарист-режиссер методично штудировал античный «Сатириконе», который он впервые прочитал еще в лицейские годы в Римини. В книге «Делать фильм» Феллини вспоминает:

«Впервые книгу Петрония я прочитал много лет тому назад, еще лицеистом, в издании для внеклассного чтения с такими ханжески выхолащенными иллюстрациями, что они просто не могли не вызывать всяких эротических ассоциаций. То давнее чтение навсегда оставило по себе удивительно живые воспоминания и интерес, который с течением времени превратился в постоянный и смутный иску. И вот теперь, по прошествии стольких лет, я вновь перечитал “Сатириконе” — пожалуй, не с таким жадным любопытством, но с не меньшим удовольствием, чем тогда, и меня неудержимо потянуло сделать фильм» [32].

Для более близкого знакомства с древнеримскими археологическими памятниками Федерико Феллини совершил серию поездок в Помпеи и Геркуланум. Режиссер изучал античную архитектуру, музейные экспонаты, читал труды современных

* Короткометражный фильм «Тоби Даммит» входит в совместный франко-итальянский проект «Три шага в бреду» (*Tre passi nel delirio / Histoires extraordinaires*; англ. вариант — *Spirits of the Dead*, 1968).

** Обсуждение см. в монографии А. Каррера, две главы которой посвящены «Сатирикону Феллини» [48, р. 71–110].

ученых: Ж. Каркопино, Й. Фогт, К. В. Керам*. Известно, что Феллини специально консультировался с итальянскими латинистами Э. Параторе и Л. Канали — знатоками римской литературы, и в частности, творчества Петрония (об этом см., например: [48, p. 76; 58, p. 126; 64, p. 568–569, 572; 94, *passim*; 111, p. 111 s.; 118, p. 59–92]).

Л. Канали принимал участие в работе над этой картиной в качестве помощника и консультанта по латинскому языку, отвечал за подготовку диалогов на латыни, хотя в итоге большинство из них в *FS* не вошли**. Канали снабжал Феллини разного рода материалами по античной истории и литературе, которые были необходимы для сценария (подробно об этом рассказывается в опубликованном Николо Паче в 2009 г. интервью с Л. Канали: [94, p. 43–57 + литература, p. 58]; ср. у Дж. Ф. Джанотти: [64, p. 568 ss.]).

1.2. Вольные фантазии Феллини на тему «Сатириконе» Петрония. Вопросы и задачи

Фактически сразу после выхода *FS* на экраны на него откликнулись историки, филологи-классики и искусствоведы, причем некоторые из них были настроены критически [71, p. 42–47; 90а, p. 53–59], а иные приняли «антиковедческую» кинорецепцию Феллини прямо-таки в штыки (во многом по причине того, что фильм оказался «не-петрониевским»). На это указывал в начале 1990-х годов Дж. Салливан (его статья «Социальная среда в «Сатириконе» Петрония и «Сатириконе Феллини» была переиздана в сборнике М. Уинклера 2001 г.):

«“Феллини Сатириконе” (1970) [дата создания *FS* указана ошибочно] для некоторых критиков оказался своего рода загадкой, и их реакция на фильм едва ли может быть истолкована как благосклонная. Антикovedы были особенно обеспокоены пропуском отдельных событий, резким перераспределением эпизодов с участием героев и, более всего, его не-петрониевскими источниками <...> (курсив и пояснение в квадратных скобках мои. — А. С.)» [123, p. 259]***.

Картина Феллини о древнем Риме не является экранизацией задиристого, запутанного и замысловатого, а потому и странноватого сочинения Петрония. Как сказано во вступительной заставке к фильму, это “libera riduzione dal romanzo di Petronio Arbitro”, причем, замечу, переложение весьма вольное, исполненное в игровой феллиниевской манере. Как в случае с «Даммитом», режиссер радикально

* Л. Канали упоминает также известного итальянского историка С. Маццарино.

** «<...> Первоначальная идея (Феллини и Дзаппони. — А. С.) заключалась в том, чтобы широко использовать латинский язык в разговорном языке фильма <...>», — рассказывает Канали [94, p. 43].

*** Здесь же Дж. Салливан поместил библиографию критических работ о *FS*: [123, p. 258 f. + note 1].

переработал текст литературного памятника: изменяет сюжет, варьирует темы, сокращает или вовсе убирает некоторые эпизоды первоисточника, но включает свои дополнительные сцены, он иначе расставляет акценты в изображении характеров персонажей и проч. Разница лишь в том, что в «Даммите» действие перенесено из прошлого в современность, а в «Сатириконе», как и в «Казанове», оставлен исторический фон, идентичный литературным первоисточникам: вторая половина первого и вторая половина восемнадцатого столетий.

В следующих главах работы я рассмотрю, каким образом Феллини изображает античный мир, отчасти следуя оригинальному источнику, от которого он отталкивался, в большей степени полагаясь на свои собственные фантазии и интуицию. Проводится анализ основных мотивов и их вариаций, которые являются сюжетобразующими элементами древнего и нового «Сатириконов»: тема страстности, тема пира (*cena Trimalchionis*), сопряженный с «уллисовыми» скитаниями мотив *ira Priapi* (у Петрония), мотив лабиринта/лабиринтов (у Феллини) и другие (в тезисной форме: [25]).

Что нового художник XX века вносит в восприятие античности своим (очень) «вольным переложением романа» римского классика, созданным полвека назад — через девятнадцать столетий после Петрония. Что привлекало Феллини в личном — больше фантастическом, нежели исследовательском — «опыте путешествия в прошлое»? В последней части работы обсуждается «антипеплумовский» характер этой «антиковедческой» картины итальянского режиссера.

2. ОБ ОДИССЕЙНЫХ МОТИВАХ, ГОМЕРИЗМАХ И «НЕУМОЛИМОЙ СУДЬБЕ» В ДРЕВНЕМ И НОВЫХ «САТИРИКОНАХ»

2.1. Квази-Улисс, квази-Энеи и *cena Trimalchionis*

Тема скитаний является одной из главных для древнего литературного и нового кинематографического (Феллини) «Сатириконов».

Образцом эпического странника в античной культуре является много исходивший и премного испытывавший Одиссей (в римской традиции — Улисс). Горемычный гомеровский герой повидал моря и земли, чужие народы и диковинные существа****, побывал на границах ойкумены и совершил хождение в потусторонний мир. Одиссей, пожалуй, самый известный из античных (да и не только) путешественников, один из тех «особенных» персонажей мифов, которые «повидали всё»*****. Этот персонаж

**** См., например, статью А. В. Подосинова «Куда плавал Одиссей?» и его книгу с тем же названием: [19; 20] на темы античной географии.

***** О «многоотропном» скитальце см., например, в статье Н. П. Гринцера: [6, с. 36]; об эпических героях «всё повидавших» в разных культурах — очерк Р. В. Светлова [23].

древнегреческих мифических сказаний отличался от всех других своими навыками и интеллектуальными способностями, поэтому приключения Одиссея суть истории, демонстрирующие хитроумие и плутовство героя*. Пронырливость итакийского царя была излюбленной темой эллинских и римских застолий, что нашло отражение в сатирических произведениях, где описывались пиры и симпозиы, примером этого является *cena Trimalchionis* у Петрония (специально о Трималхионовом пире как пародии на гомеровскую «Илиаду» см. новые работы Петера Гроссарда: [67; 67a; 67b] — каждая публикация с обширной библиографией; о разных аспектах пира в «Сатириконе»: [43; 69; 89; 100; 117]).

Во время званого ужина нувориш Трималхион фонтанирует всяческими «гомеризмами». Он обращается к своему гостю:

«Дражайший Агамемнон, <...> прошу тебя, расскажи нам лучше о странствованиях Улисса, как ему Полифем палец щипцами вырвал <...>» (Petr. Sat. LXXXIX. 1–65) [18, с. 61].

Трималхион у Феллини (роль исполнил М. Романьоли) также сравнивает себя с многоумным и изворотливым героем мифических сказаний (уж конечно, не в пользу последнего):

«<...> Но я никогда не стану оставлять свою ответственность, как вечный странник Улисс <...> (И далее, обращаясь к Эвмолпу. — А. С.) Как тебе нравятся мои цитаты? Классики всегда к месту, даже за обеденным столом» [FS, 00:27:30–00:27:48].

Фраза про уместность цитирования и обсуждения классиков во время трапезы достойна стать афоризмом. История о гневе Ахилла рассказывается под жаркое из вепря, сцена прощания Гектора с Андромахой — под уху из диковинных рыб, песнь о выкупе царем Приамом тела убитого сына и оплакивание Гектора — под еще какую-нибудь диковинную вкуснятину: кровяные и жареные колбаски, запеченных дроздов или жирных цыплят, птичьи желудки, устрицы, фаршированные головы, печень, требуху, etc.

* Быть может, поэтому Одиссеей *πολύφρων, πολύτροπος, πολύψυχος* (т. е. находчивый, ловкий, изобретательный), воспринимался древними греками как малорослый, — пронырливый, прозорливый, хитроватый, этакий умелый ловкач, проникающий всюду, который способен найти выход в любой, казалось бы, безвыходной ситуации. О нем, например, в поэме Ликофрона (IV–III вв. до н. э.): карлик (*váνος*), который познает все крайние пределы моря и земли (Luc. Alex. 1244–1245). О том, какого роста «был» (т. е. представлялся в античной культуре) Одиссей см. статью А. В. Мосолкина: [15, с. 37–43], с обзором литературы и интересной дискуссией (доклад на эту тему А. В. Мосолкин представил на «XIX Сергеевских чтениях», проходивших в МГУ 2–4 февраля 2015 г.). Ср. с этим в монографии И. Е. Сурикова «Гомер» (2017) [26, с. 201–202]. Хотя, надо признать, что относительно «нано-Одиссея» в гомеровских поэмах остается немало «но»... Однако, как говорится, это уже другая история.

Гомеровские темы как раз под стать гомерическим масштабам этого пиршества, и феллиниевский Трималхион произносит: «<...> Ты лучше почитай нам что-то из Гомера. Начни же!.. О как приятно слушать греков за едой» [FS, 00:32:20–00:32:28]. Этот богач и неуч любит не только «послушать греков за едой», но и поговорить за обедом на темы классиков (см.: [67a, S. 335–355; 67b, S. 310–363]). «Когда Илион был взят, Ганнибал, большой плут и мошенник, свалил в кучу все статуи — и золотые, и серебряные, и медные — и кучу эту поджег. Получился слав <...>» (Petr. Sat. L) [18, с. 62]. В мифопоэтических познаниях Трималхиона всё «переплавлено» в одну кучу: Улисс, Полифем, мошенник Ганнибал, Илион, «Илиада», война, Троянский конь, дети Кассандры, золото, серебро, щипцы, пальцы, сосуды, трапеза, классики и современники... Поистине, «как приятно слушать греков за едой!»

Главные герои фильма Феллини — это «все повидавшие» молодые приятели (и любовники по случаю): блондин Энколпий (М. Поттер) и брюнет Аскилт (Х. Келлер). Они интересуются поэзией и искусством, постигают *ars amatoria*, путешествуют по значным местам в поисках наслаждений, сталкиваются с разными людьми и влипают в скверные истории. Многочисленные перипетии делают их ворами, лгунами, распутниками, убийцами и святотатцами (о сексуальном и моральном хаосе в FS см. [129]). В поисках *сладкой жизни* — разгульной, возвышенной, утонченной, развратной — два «Улисса» (либо, напротив, «анти-Улисса» [99]**) скитаются по просторам Римской империи. И в их блужданиях видится отсылка к одиссейной тематике, которой пронизана вся средиземноморская античность — литература, иконография и культура.

Хотя прямые отсылки к гомеровской «Одиссее» в FS не встречаются, но одиссейный мотив является определяющим в «историографическом» фильме Феллини. На это уже обращали внимание исследователи; см., например, в книге Ф. Пеццини «Одиссея Энколпия» [99] и в отзыве С. Вичентини на эту книгу [131]. История странствий молодых бездельников, рассказанная Петронием Арбитром и на свой лад пересказанная Феллини, отправляет нас к эпическому первоисточнику — «Одиссее» Гомера [67, S. 80–97]. (Феллини и Гомеровский эпос, — причем не только «Одиссея», но *par excellence* поэма «Илиада», — это отдельная тема, которую рассмотрим специально в другой статье.)

Эпизод *cena Trimalchionis* составляет у Феллини только шестую часть хронометража фильма [FS, 00:25:00–00:49:35], причем, здесь же с включением рассказа об отчаянной матроне Эфесской [FS,

** Например, С. Вичентини называет этих безбородых юнцов *антитезой бородатому мужу Улиссе*, герою античного эпоса («<...> gli imberbi ragazzi che animano le scene del romanzo sono antitesi del barbuto Ulisse, alla ricerca di un'identità adulta») [131]. Ср. о протагонисте «Сатирикона» у С. Пастиччи: «<...> la cronaca delle avventure del giovane protagonista Encolpio che, come un novello Ulisse <...>» [96, p. 96].

00:45:50–00:49:35]. Режиссер помещает пир в первую часть картины, но *сена* является одной из центральных в долгой «одиссее» Энколпия и его спутников. Феллини представляет сцену пира в суперутрированном, поздневозрожденческом духе, в традициях Босха и Рубенса, Боккаччо и Рабле. В следующие десятилетия в мировом кинематографе появятся многие интертекстуальные параллели к знаменитой и влиятельной феллиниевской «Аллегории чревоугодия»; например, «Большая жратва» (*La Grande Abbuffata*, 1973) М. Феррери, «Повар, вор, его жена и ее любовник» (*The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover*, 1989) П. Гринуэя, историческая костюмированная биографическая драма Р. Жоффе «Ватель» (*Vatel*, 2000) и др. В том виде, в каком до нас дошел «Сатирикон» Петрония, описанию сатирическо-сюрреалистического пиршества посвящена третья часть труда. «Большая жратва» древнеримской литературы — это более полусотни глав: от «прелюдии пира» в термах до бегства героев из триклиния после «репетиции похорон» щедрого хозяина Трималхиона (XXVI–LXXVIII).

2.2. *Implacabile fatum* и *ira*-мотив у Петрония и Феллини

Неприкаянный Энколпий, протагонист «Сатириконов» Петрония и Феллини, — персонаж маргинальный: поэт и плут, искатель приключений, которого (как он сам это преподносит) ведет «неумолимая судьба» (*implacabile fatum*, Petr. Sat. CXXXIX. 2. 1). Э. Сигал называл Энколпия «анти-Энеем»: “he is generally anti-heroic and specifically anti-Aeneas” [114, p. 54]. Дж. Салливан, обсуждая похождения Энколпия и Гитона (М. Борн) — «антигероев фильма» (“the film’s antiheroes”), отмечает: “The basic plot of Petronius consists of the picaresque adventures of the antihero Encolpius and his young and fickle boyfriend Giton” [123, p. 260]. На двойственность образа «гонимого миром странника» указывает Л. Гласс: «This ambiguity is similarly reflected in Encolpio’s search to regain his virility; he is neither hero nor anti-hero, nor does his role as the film’s protagonist influence the progression of the story» [65]. Этот декадент, «вечный студент», живущий сугубо в свое удовольствие, — типаж, который в лексиконе советской социологии было принято определять как «деклассированный элемент»*.

Петроний несколько раз намекает на то, что Энколпий был проклят Приапом, и по этой причине обречен блуждать «по землям, по морскому простору седого Нереея» (*per terras, per cani Nereos aequor*, Petr. Sat. CXXXIX. 2. 7) до тех пор, пока с него не будет снято суровое проклятие. Про «тяжкий гнев Приапа»/*gravis ira Priapi* (ibidem, CXXXIX. 2. 8) проговаривается сам герой:

Рок беспощадный и боги не мне одному
лишь враждебны.
(*Non solum me numen et implacabile fatum /*
persequitur)
Древле Тиринфский герой, изгнанник
из царства Инаха,
Должен был груз небосвода поднять,
и кончиной своею
Лаомедонт утолил двух богов вредоносную
ярость;
Пелий подвергся Юнонину гневу,
в неведеньи поднял
Меч свой Телеф, а Улисс настрадался
в Нептуновом царстве.
Ну, а меня по земле и по глади седого Нереея
Всюду преследует гнев геллеспонтского бога
Приапа
(*Me quoque per terras, per cani Nereos aequor*
Hellespontiaci sequitur gravis ira Priapi)
(Petr. Sat. CXXXIX. 2. 1–8) [18, с. 146].

Здесь упоминаются «тиринфский герой» Геракл, Лаомедонт, Одиссей/Улисс и прочие прославленные персонажи древнегреческих мифов, претерпевшие разные беды по причине гнева суровых богов. Известны многие другие скитальцы, к которым был враждебен *implacabile fatum* (см. на эту тему в других моих работах: [24, с. 187 слл.; 116, p. 50 ff.], где указана и литература об эпических странниках). Беспутный Энколпий сравнивает себя с выдающимися фигурами мифического прошлого. Но кого он называет виновником своих страданий?

Б. Н. Ярхо дает такой комментарий к последней строке процитированного стиха: «Это еще одно указание на вину Энколпия перед Приапом» [18, с. 379, примеч. 193]. Действительно, упоминания Приапа «рассыпаны» в разных местах в тексте Петрония, например: XVII (*in sacello Priapi*), XXI (*Priapi genio*), LX, CIV, *et al.*, но прямое указание рассказчика Энколпия на «суровый гнев Приапа» встречается только в Sat. CXXXIX; ср. в следующей главе: «<...> но и на этот раз враждебное божество (*numen inimicum*) встало мне поперек дороги», CXL [18, с. 149].

В древнегреческой мифологии причиной кары богов зачастую становились дерзкая смелость и самостоятельность героев, которые воспринимались как чрезмерность, непокорность вышним силам, вызов богам. В древнегреческой культуре это выражалось понятием хюбрис (ὑβρις) — своеволие, надменность, вседозволенность, необузданность, не знающая границ самостоятельность. Обычно в сказаниях божья кара усугублялась еще и «личными мотивам» олимпийцев: Посейдон/Нептун, подвергавший испытаниям Одиссея/Улисса; Гера/Юнона, преследовавшая Геракла, Энея, Ио, Пелия и других; Аполлон, Дионис, Эрот/Амур, Афродита/Венера и прочие божества, сурово наказывавшие хюбрисичных героев. Однако все названные гонители суть боги «высшего ранга», а «злым гением» Энколпия назван Приап — божество похотливое, «низкопробное». Ср., например, суждение И. М. Тронского

* Характеристика И. М. Тронского фигуры Энколпия у Петрония: «деклассированный представитель культурного общества, ставший бродягой и преступником. <...> “Низменный” бытовой герой, полная противоположность идеальным фигурам любовных романов» [29, с. 460].

о петрониевском герое и его гонителе: «Как полагается в романе, Энколпия преследует “гнев” божества, и притом божества, имеющего отношение к любви, но это будет уже не Эрот или Афродита, а бог более “низменного” сорта, Приап» [29, с. 460].

Мы могли бы допустить, что с одиссейным, скитальческим мотивом сопряжен в «Сатириконе» Петрония мотив приапический — испытания, посланные хюбристичному герою его *genius malus*. Хотя в мировом антиковедении существуют разные точки зрения на роль *ira Priapi* в древнеримском «Сатириконе». Исследователи вели долгие дискуссии о том, чем же заслужил Энколпий гнев этого божества [29, с. 460; 37, р. 294–296; 38, р. 37–40 + библиография; 40, р. 42–61; 47, 397 ff.; 51, р. 185; 79, р. 114 (с обсуждением в примеч. 29); 95; 122, р. 92–93; 129 (с обзором литературы по проблеме в примеч. 79)]. Впрочем, Готтскалк Йенссон в диссертации 1996 г., содержание которой нашло отражение в его статьях [75; 77] и монографии 2004 г. [76], попытался оспорить утвердившийся в классической филологии тезис о том, что *ira Priapi* следует рассматривать как силу, которая движет героем «Сатирикона» [76, р. 96 ff., 101 f., 103–108]. Выстраивая доказательства на основании сохранившегося текста, Г. Йенссон предпринял попытку реконструировать сюжет античного «Сатирикона», определив географию путешествий Энколпия ([76]; см. критические отзывы на эту монографию: [41; 66]). См. в книге Э. Куртни главы «Одиссея и гнев Приапа» [52, р. 152–157] и «Путешествия» [ibidem, р. 152–177], где дан анализ сюжетов, связанных со скитаниями протагониста у Петрония.

Вскальзь коснувшись темы *gravis ira Priapi* у Петрония, я оставляю эту проблему для дальнейших дискуссий филологам-классикам, внимание которых специально обращено к проблематике «Арбитра изящества». Что касается *FS*, то авторы (сценаристы Феллини, Дзаппони и Ронди) не акцентируют внимание на приапической теме. В фильме, конечно же, присутствуют упоминания Приапа, его изображения и атрибуты. Например, в начале *FS* на городской площади одетая в ярко-красное платье уродливая старуха с намакияженным лицом и копной вьющихся черных волос возносит на латыни хвалу этому фаллическому божеству [*FS*, 00:13:04–00:13:10]. Называет Приапа и приятель Энколпия, старик Эвмолп (С. Рандоне). Появившись в роскошном белом паланкине, в сопровождении негров-носильщиков и молоденьких рабынь, он сочувственно поучает несчастного Энколпия:

«<...> Ты, дружище, который не только без гроша, но и стал кое в чем калекой (*Эвмолп и негр, его слуга, смеются*). Я видел то, как ты старался. <...> Приап за что-то разозлился на тебя (*NB!* Курсив мой. — А. С.). Теперь мы это видим ясно. Он очень ядовитый бог. Сначала сделает тебя таким же твердым как железо, а потом сразу превратит в тесто. Но на все есть лекарства. Твой Эвмолп вылечит тебя.

<...> Эрот оберегает меня и всегда дарит мне доказательство своего расположения» [*FS*, 01:45:44–01:46:37].

Разбогатевший Эвмолп — поэт-философ, знаток искусства и ценитель прелестей жизни — приписывает половую немощ своего молодого приятеля Энколпия тому, что им недоволен Приап. Но здесь «ссылка» на «злого бога» не существенна. В своей тираде старик указывает на то, что лишь Приап дает мужчине силу или делает его слабым. Но в устах Эвмолпа (у Феллини) это просто метафора, связанная с фаллическим божеством и не свидетельствующая об *ira*-мотиве. Равно как и признание старого самодовольного хрыча-нувориша в том, что ему всегда покровительствует бог Эрот. Таким образом, о Приапе в *FS* лишь упоминается, но нельзя сказать, что это божество является движущей силой фабулы и вообще сколько-нибудь значимым актором феллиниевского произведения. На проявление хюбриса главного героя в фильме вообще не указывается и, можно сказать, что *ira*-мотив здесь не раскрывается.

2.3. Для сравнения: приапические темы в фильме Полидоро. Выводы к разделу

В «Сатириконе» Дж. Л. Полидоро, выпущенном за несколько месяцев до появления фильма Феллини, «приапических» моментов гораздо больше, чем в *FS**. В фильме Полидро встречаются изображения фаллического божества, персонажи упоминают о мотиве «проклятия» Приапа и необходимости «искупления» содеянного против бога. В одной из первых сцен фильма Энколпий (Д. Баки) и Аскилт (уже отнюдь не молодой Ф. Фабрици) случайно становятся свидетелями тайных обрядов, которые женщины совершают в храме Приапа. На *ira Priapi* молодых товарищей намекает негритянка — служанка Трифены, посланная своей госпожой, чтобы шантажировать Аскилта

* В начале 1969 г. появилась киноверсия романа Петрония, имевшая то же название, что и античный первоисточник. Продюсерам двух итальянских фильмов-конкурентов — А. Бини (версия Полидоро) и А. Гримальди (версия Феллини) — даже пришлось судиться из-за права первенства на название и идею киноверсии романа Петрония. Альберто Гримальди проиграл процесс (об этом см., например, у Б. Мерлино: [14, с. 218]). Бини и Полидоро удалось отстоять название «Сатирикон» за своим кинопроектом. Этот фильм Полидоро изначально рассматривался как коммерческий проект, а разного рода скандалы вокруг него, начавшиеся еще до съемок и особенно разыгравшиеся после того, как «Сатирикон» вышел на экраны кинотеатров Италии, только подогревали интерес у массового зрителя. Позднее права на распространение этой картины приобрела одна из американских кинокомпаний, и в международном прокате фильм Полидоро получил название «Выродки»/«Дегенераты» (*The Degenerates*). О «Сатириконе» Полидоро см. подробно в работе А. Ротонди: [108, р. 273–281], с библиографией; также укажу диссертацию Дж. Сампино, в которой рассматриваются разного рода «сатириконовские» рецепции в мировой культуре [112, р. 405–413].

и Энколпия и тем самым заманить их в сети развратной Трифены:

«Недавно я была с моей госпожой в храме Приапа. <...> Наша хозяйка расстроена преступлением, которое вы совершили. <...> Вы присутствовали при наших тайных обрядах. Вы понимаете, что если мы донесем на вас, то вы закончите жизнь на кресте <...>» [Satyricon, 00:07:20–00:07:42].

О гневе бога говорит и сама Трифена, которую приятели видели обнаженной в храме Приапа:

Трифена: Где эти ублюдки?.. Кто научил вас совершить столь невообразимое и неслыханное преступление?!

<...>

Аскилт: Будьте милосердны, госпожа, не причиняйте нам зла.

Трифена: Не меня вы должны бояться, а богов. <...> Потому что месть Приапа может быть ужасной» [Satyricon, 00:09:00–00:09:30].

Трифена желает отомстить обоим «преступникам», а месть ее жестока: Энколипий и Аскилт приносят на корабле «покаяние Приапу» путем сексуальных истязаний ненасытной римской матроной. Как показывает Полидоро, многие из последующих перипетий героев фильма — следствие их «прегрешений» перед Приапом и знакомства с Трифеной (с чего началась эта история). Энколпий теряет Аскилта (он был казнен) и Гитона (труп юноши сгорает на погребальном костре). Только с гибелью Лиха и Трифены во время шторма, надо полагать, заканчиваются и злоключения Энколпия.

Герои *FS* упоминают разных богов: обращаются за помощью, благодарят, считают их источниками своей немощи или силы (например, Энколпий связывает с богами возвращение ему сексуальных способностей: «Верховные боги привели меня в порядок. Меркурий вернул мне силы» [*FS*, 02:00:40–02:00:48]). Но у Феллини судьба главного героя не связана с наказанием за «гнев Приапа» или когонибудь из других античных божеств. Можно сказать, что темы божественного влияния и фатальности (петрониевский *implacabile fatum*) в *FS* не проявляются. Перипетии и невзгоды своего протагониста автор приписывает его личной бесшабашности и половой необузданности: дерзость без хюбриса и воздаяния.

Авантюризм Энколпия и его товарища Аскилта определяет закрученную «одиссею», и все злоключения этих двух молодых бездельников, древнеримских *vitelloni* (великовозрастных шалопаев или, как обычно переводят название фильма *I Vitelloni* (1953), — «маменькиных сынков») исключительно на их совести. Феллини нивелирует высшие силы (богов, судьбу), а вместе с этим в его картине упраздняются *implacabile fatum*, *ira Priapi* и гнев прочих божеств.

3. СКИТАНИЯ ПО ЛАБИРИНТАМ РИМА

3.1. Общие замечания о лабиринтах и лабиринтовых ситуациях в фильмах Феллини

Еще один сквозной мотив *FS* связан с лабиринтом — всегда путающим, пугающим, заблуждающим и завораживающим.

Слово *labyrinthus* (λαβύρινθος) и сказание о критском лабиринте и его страже Минотавре — продукты древнегреческой культуры, а различные изображения лабиринта встречаются в разных частях света. В книге о гомеровской «Илиаде» петербургский историк Д. В. Панченко отмечает:

«Лабиринт существует в двух основных ипостасях — как место действия мифа о Тесее, Минотавре и Ариадне и как определенного типа чертеж. Граффито из Помпей удостоверяет их связь: классический, из семи обводов, рисунок лабиринта сопровождается подписью: *Labyrinthus. His habitat Minotaurus* (“Лабиринт. Здесь живет Минотавр”)) [17, с. 281].

Образ лабиринта — сооружения со многими запутывающими ходами либо графемы лабиринтовых узоров на предметах (стенах помещения, украшениях и проч.) — является устойчивым топосом мировой культуры на протяжении тысячелетий. Д. В. Панченко обсуждает варианты рисунков-чертежей лабиринта у разных народов [17, с. 281–299].

Тема лабиринтовых блужданий присутствует во многих кинофильмах Феллини: «Дорога» (*La Strada*, 1954), «Сладкая жизнь», «Восемь с половиной» (*Otto e mezzo*, 1963), «Тоби Даммит», «Казанова», «Город женщин» (*La città delle donne*, 1980) и др. (в трех из названных роль протагониста исполняет М. Мastroяни — *alter ego* самого режиссера). В своих произведениях Феллини демонстрирует «коллекции» женских образов и характеров [3, с. 39–40, 44–45 и 58].

В озорном и ироничном *La città* режиссер выстраивает «лабиринты» женских образов — страстных, сексуальных, неприступных, божественных, демонических, желанных, ужасающих... Старейший бонвиван и ловелас, синьор Снапораз (М. Мastroяни) попадает в некий город, где живут только одни Ариадны, вернее, феминистически настроенные квази-Ариадны, у которых двойственная «сущность» — более надуманная, чем естественная — пожалуй, страшнее Минотавровой. Герой пытается вырваться из жуткого феминистического лабиринта, но никак не может найти выход. Правда, этот город-лабиринт существует только в его эротических снах.

Феллиниевские персонажи часто оказываются запутавшиеся в лабиринтах своей жизни: лабиринты-мечты, лабиринты-желания, лабиринты-сюжеты, лабиринты-ситуации. И речь идет не только об «аномальных героях», таких как Джакомо Казанова и Тоби Даммит, которые сами создают для себя безвыходные лабиринтовые положения. Вопреки

названию романа Дж. Казановы — «История моей жизни», — Феллини создал картину о «не-жизни» этой исторической фигуры. Протагонист драмы Феллини (Д. Сазерленд) — символ бездуховной инертности, персонаж, обреченный скитаться по лабиринтам. Встречающиеся на его пути разные сексапильные и сексуально озабоченные «Ариадны» — это, скорее, наказание для ненасытного «Тесея», нежели дар «победителю», или тот «дар», который является наказанием за необузданность, бесчужденность и аморальность. «Казанова Феллини» рассказывает об «экзистенциальной пустоте» главного героя [14, с. 257, 258; 28, с. 98]; см. также: [4, с. 61; 5, с. 74; 14, с. 256–258; 35, р. 52–84; 56; 59, р. 87–107; 63, р. 56–76; 124].

А в своем «шаге в бреду» Феллини модернизировал и актуализировал сюжет новеллы Эдгара Аллана По. Актер-трагик Тоби Даммит (Т. Стэмп), находящийся во власти вина и наркотиков, оказывается заключенным в мистический лабиринт, выход из которого он найти не способен (см. обсуждения фильма: [7, с. 43–51; 8; 10; 35, р. 52–84; 57, р. 133–151; 61, р. 59–69; 78, р. 281 с.; 81, р. 255–261; 93, р. 85–92; 115, р. 121–136]). О городе как лабиринте и «запутывании в дорожном лабиринте» главного героя см. [7, с. 49]; однако у меня вызывает возражение тот тезис, что здесь у Феллини показана «дихотомия Рима»: город реальный и город-суррогат/симулякр [7, с. 45 и 49].

Но в сравнении с героями *FS*, лабиринт-проклятие Даммита и круговерть беспутных сексуальных похаживаний Казановы кажутся более узкими, ограниченными, хотя они тоже — *principium Labyrinthi* — безвыходные и inferнальные.

3.2. *Labyrinthus-I:*

лабиринтовые орнаменты, улицы, стены, полы, здания, башни

Лабиринтовость «Сатирикона» более сложная, путаная, многоходовая и многоплановая, чем во многих других фильмах Феллини. Энколпий и Аскилт постоянно оказываются в разных ситуациях-комнатах, выход из которых ведет в следующую комнату, оттуда — в другую и так до бесконечности: комнаты — двери — комнаты — стены — сцены — двери — комнаты (о блуждании по лабиринтам героев романа Петрония см., например: [99]).

«Эпиграфом к фильму могут служить слова самого Феллини, мгновенно связывающие нас с финалом, словесно-зрительным кольцом или, скорее, фреской, начинающейся словами и завершающейся полузатертыми фрагментами стенной росписи на руинах римских дворцов, положим, колоссального, запутанного, как лабиринт, «Золотого дома» («Домус ауреа») Нерона, на одном из флигелей которого был построен Колизей, а остальная часть погребена под Эсквилинским холмом. Входить туда без гида запрещено. Можно заблудиться. Пропасть. <...> Феллини — генеральный гид, ведущий по этим лабиринтам. Надо

только очень внимательно вслушиваться в то, что он говорит и показывает, идти по его стопам» [2].

Так Э. Баух начинает свое эссе о Феллини. В начале фильма действие происходит в лабиринтах Рима. Туманы испарений, сырость и мрак помещений. Картины представлены в мутных коричневатокрасновато-синевато и прочих тонах, но главным образом — в пепельно-темных. В трех первых сценах — монолог Энколпия у стены / монолог Аскилта / Энколпий и Аскилт — римские улицы напоминают термы, наполненные паром, или наоборот, гигантские римские термы напоминают сырые улицы города (ср. [2]). Все это похоже на единый многоуровневый каменный лабиринт. «Кирпичные» конструкции имеют строгие геометрические формы: черные стены, окна, колодцы ступени, лестницы, колонны, купальни. Рисунок на стене с перспективой уменьшающихся квадратов и прямоугольников с общим для всех центром также напоминает схему лабиринта [*FS*, 00:02:55–00:03:15 и 00:04:14]. И в одной из этих мрачных гигантских комнат с парящим бассейном (*balnearia* или *caldaria*?) Энколпий и Аскилт вступают в схватку друг с другом из-за «брата»* — женоподобного красавчика Гитона [*FS*, 00:04:22–00:05:06].

Улицы, по которым проходят Энколпий и Гитон, похожи на сюрреалистические картины из жизни декадентского города. Пожалуй, это один из самых впечатляющих гротескных «римских» урбанистических эпизодов не только в *FS*, но и в творчестве Феллини в целом. Прогулка героев-любowników по лабиринтам вечернего города завершается их восхождением по многоступенчатой лестнице серого циклопического сооружения. В кадре показан небоскреб, который своим гигантизмом, пирамидальной формой, пустыми глазницами дверей и окон напоминает «Вавилонскую башню» Брейгеля либо какое-то другое ужасающее сооружение-лабиринт, устремленное к небесам и имеющее наверху выход, уводящий в бесконечность [*FS*, 00:17:18–00:17:32].

Знаменитый образ брейгелевской башни режиссер уже использовал в другом классическом фильме «Восемь с половиной», снятом за пять лет до *FS* (ср. в рассказе о «Восемь с половиной» в книге Б. Мерлино: «космический корабль, напоминающий “Вавилонскую башню” Брейгеля» [14, с. 185]). О влиянии на кинематограф Федерико Феллини творчества Питера Брейгеля Старшего, об изобразительных и смысловых параллелях в искусстве нидерландского живописца и итальянского режиссера см. подробно в четвертой главе книги Х. Альдуби: [35, р. 85–110, особ. pp. 89–93 и 107]. Как считают искусствоведы, Вавилонская башня на картинах Брейгеля (они написаны ок. 1563 г.) является аллегорией

* «Братом» (*frater*) и «сестрой» (*soror*) у Петрония называют друг друга любовники: IX; XI; XIII; XXV, etc.; и многократно в эпизоде с Киркеей: CXXVI–CXXX. Ср. так же у Катутлы (100), Марциала (II. 4; III. 88; IV. 16; VIII. 81 *et al. loc.*) и др. римских авторов. См., например: [38а, р. 77–90 («Любовники и братья»), особ. р. 79 f., 85 ff.].

Габсбургской монархии. В этом фильме Феллини, как считает А. Каррера, метафора нидерландского мастера XVI в. имела для режиссера XX в. особую актуальность в изображении «имперского (или фашистского?) Рима»*. На это же обращает внимание итальянский исследователь Дж. Тальяни в рецензии на книгу Альдуби: “The grotesque tonality here assigned to Roman antiquity serves more as a critique of the ideal of *Romanità* pursued during the fascist period than as a reflection about late 1960s society” [126, p. 652].

Лабиринтовые граффити встречаются в фильме на зданиях и в помещениях. Интересны лабиринтовая символика в «Саду наслаждений», куда Энколпия и Аскилта приводит Эвмолп [118, p. 77–79]. Здесь и разноцветные «лабиринты» пирсинга на груди и животе танцовщицы — рисунки, которые во время ее пляски камера демонстрирует крупным планом; и чудные лабиринтовые орнаменты на песочном полу в огромном зале. А в конце эпизода «Сад наслаждений» камера опять же акцентирует внимание зрителя на том, что зритель и карлик разравнивают граблями линии этого лабиринтового узора из песка.

Эротические рисунки-«лабиринты» присутствуют в римских термах, в доме Трималхиона, на стенах в пещере огненно-страстной Энотеи и проч., и проч.

3.3. *Labyrinthus—II:*

квази-Тесею, квази-Ариадны, минотавромахия и Пабло Пикассо

Образы и темы лабиринтов — вертикальных и горизонтальных, визуальных и виртуальных, рукотворных и природных — возникают в *FS* многократно. Например, в сцене «Вилла самоубийц» (*La villa suicida* — в сценарии фильма). Этого эпизода нет в «Сатириконе» Петрония, он является авторской вставкой Феллини и Дзаппони (см. обстоятельный разбор эпизода «Вилла самоубийц»: [111, p. 111–123], с обширной библиографией; об изобразительных источниках картин на вилле: [118, p. 74–76]). После долгих скитаний Энколпий и Аскилт оказываются на «безлюдной» вилле, где находят трупы *pater familiae* и его супруги. Перед тем, как благородные хозяева покончили с собой, они отпустили на волю своих рабов, и большая вилла опустела. Однако приятели слышат чьи-то причитания и спускаются на нижний этаж здания. Суровые помещения с закругленными сводами, пустые и мрачные комнатухи — это спальни рабов**. Аскилт и Энколпий — один со светильником, второй

с дубиной в руках, — окликающая друг друга, следуют по узким анфиладам каменного «лабиринта» и там находят юную рабыню [*FS*, 01:16:30–01:17:20]. Вероятно, негритянка была приобретена римскими хозяевами незадолго до этих событий, поскольку она еще не знает латинского языка и бормочет что-то на языке, который непонятен ни нам, зрителям, ни обнаружившим ее двум молодым римлянам [111, p. 115, 119]. Всю ночь беспечные квази-Тесеи развлекаются в пустых комнатах виллы с этой квази-Ариадной, доставшейся им задарма в этом роскошном лабиринте.

В последнюю часть кинокартины включены сцены и образы, напрямую отсылающие к лабиринту — *тому самому*, критскому, созданному мифическим мастером Дедалом. Специалист по истории и археологии античного Рима Ф. Славацци определяет различные источники представленного у Феллини эклектического лабиринта и его рельефов: циклопические стены микенского Тиринфа, знаменитые пирамиды ацтеков и майя, сооружения Мальты, Египта, Европы бронзового века и других культур [118]***. Собираательные образы архитектуры и скульптуры в этой сцене, имеющие невероятно широкий пространственный и хронологический разбег, по мнению итальянского исследователя, служат тому, чтобы «показать мир вдали от Рима, как во времени, так и в пространстве» [118, p. 77].

Здесь герой фильма вступает в схватку с мощным атлетом, ряженным в образ зооантропоморфного существа. Правда, Энколпий это делает против своей воли, и все выходит с точностью наоборот, чем в известном античном мифе: страж лабиринта побеждает квази-Тесея. Поверженный наземь, он умоляет противника о милости, глядя на него снизу вверх:

«На этом месте должен был быть гладиатор, а не я, студент. Не будь жесток со мной, пощади!.. Я не знаю, почему надо мною так подшутили. Я не умею пользоваться мечом. Я недостойный тебя Тесея. Дорогой минотавр, я буду любить тебя, если ты сохранишь мне жизнь. Умоляю, жалься над Энколпием. Та ведь меня знаешь, верно? Так прости меня, что я так не ловок» [*FS*, 01:39:52–01:40:16].

В сцене поединка Энколпия с квази-Минотавром обнаруживается еще одна актуальная реминисценция. Она имеет отношение уже не к памятникам античной культуры, а к современному источнику — одному из самых влиятельных художников прошлого столетия. Речь идет о серии сюрреалистических полотен, созданных испанским мастером Пабло Пикассо с конца 1920-х, в 1930-е (основная часть) и в 1950-е гг., героем которых является могущественный получеловек-полубык: «Минотавромахия», «Минотавр с копьем», «Минотавр с кинжалом», «Герника», «Король минотавров», «Минотавр бегу-

* См.: “The script discloses the considerable art-historical awareness involved in Fellini’s working process, and the particular relevance of Bruegel’s idiom to the representation of imperial (or is it fascist?) Rome” [48, p. 92; ср. *ibidem*, p. 93].

** О топографии и художественных декорациях *La villa suicida* см. подробно: [111, p. 115 ss.]. Ф. Х. Сальвадор Вентура описывает здесь «три плана виллы» в фильмическом пространстве.

*** Об изображениях лабиринта в разные эпохи у разных народов см., например, у Д. В. Панченко: [17, с. 282 слл.].

щий», несколько рисунков головы минотавра, минотавра с женщинами, слепого минотавра и другие (о Ф. Феллини и минотаврографии П. Пикассо см., например: [35, р. 101–110 и 157, note 83; 48, р. 83, 100, 160] — в обеих книгах с библиографией по теме). Интерес к минотавру и античному мифу об этом монстре лабиринта был связан у Пикассо с сотрудничеством в сюрреалистическом журнале «Minotaure» с начала 1930-х гг., и с напряженной политической обстановкой, которая складывалась в эти годы в Европе, и с запутанными отношениями с женщинами (все «Ариадны», которых пленил испанский Минотавр, доставили художнику немало проблем и печалей, но также и немало удовольствий и творческого вдохновения).

Существо, терзаемое своей двусоставной природой, одновременно животное и человек, хищник и жертва, минотавр становится alter ego Пикассо, заточенного в лабиринте своих страстей и грёз*. В книге «Мифический и магический мир Пикассо» К. Рохас пишет о Пикассо-минотавре (глава «Минотавр»):

«Сюрреалисты видели в Минотавре олицетворение неуправляемой силы, которая, презрев все границы рационального, устремляется навстречу богам, и отождествляли его с собственным стремлением к абсолютной жестокости и абсолютной свободе. В своей книге “Встречи с Пикассо” Брассай замечает, что если сюрреалисты почитали это чудовище за то, что они видели в нем “противоестественного, сверхчеловеческого и сверхреального”, то Пикассо любил его за “человеческую, слишком человеческую натуру”» [21].

Для сюрреалистов образ Тесея символизировал рациональное начало, которое противостоит иррациональному, дикому, необузданному (в страстях, физической силе, сексе, прозорливости), разрушительному началу, воплощенному в образе человека-быка. Пикассо часто изображал самого себя в образе минотавра (начиная со второй половины 1930-х — с эпохи Доры Маар), примерял маски чудовища (сохранились фотографии Пабло Пикассо в масках монстра), но его минотавромания была многоаспектной, можно сказать, диалектической. К. Рохас приводит слова фотографа Брассая (Д. Халаш):

«<...> художнику, создавшему “Гернику”, это мифологическое чудовище, получеловек-полубык, казался родственником быка, в котором играют и бурлят темные силы, когда его выпускают на арену корриды, и, ощущая в глубине своего существа те же темные силы, Пикассо придавал им человеческий облик» [21].

Хотя в *FS* схватка с минотавром представлена в театрализованной форме, она связана с актом инициации героя [5, с. 76]. Однако Энколпий обна-

руживает свое полное бессилие и на арене (в поединке с «чудищем»), и на ложе (в объятиях поношенной квази-Ариадны). Атлет, исполнявший роль «Минотавра», торжествует победу (ср. картину Пикассо «Минотавр и раненая лошадь» / *Minotaure et cheval blessé*, 1935). Но победитель великодушно дарует Энколпию жизнь, заключает соперника в свои объятия и называет товарищем (радостный атлет: «Сегодня родилась новая дружба!»).

3.4. *Labyrinthus—III:*

сюрреалистическая «архитектоника» пира и композиция фильма в целом

Но не только улицы, здания, комнаты и рисунки в этой кинокартине Феллини имеют виды и свойства лабиринта. К «лабиринтовым» структурам можно отнести и пир Трималхиона, который поражает своими масштабами и сюрреалистической «архитектоникой» не меньше, чем циклопические небоскребы в начале *FS*. Этот пир *sui generis* дионисийско-приапическая мешанина яств, вин, стихов, вульгарных шуток, песен, эротических игр, утех, страстей, и снова яств, вин, стихов... Из огромной свиной туши (лабиринта), брюхо которой вспарывает удалом меча повар Трималхиона, вываливаются на блюдо «внутренности» приготовленного животного, их путь — через человеческий кишечник. И туша, и кишечник суть интернальные и экстернальные символы лабиринтов. На это архитектурно-физиологическое сравнение навела цитата из Батая, которую приводит в своей книге А. Карпера: «<...> his stomach is the labyrinth in which he has lost himself <...>» [48, р. 99]; и также: «<...> his entrails a labyrinth and a skull instead of the penis <...>» [48, р. 99; ср. 9, с. 119–120, 121].

О. Тимофеева в статье «Текст как воплощение плоти» пишет о «морфологических лабиринтах» у Ж. Батая:

«<...> лабиринт — не только форма выражения, которую выбирает автор, но и предмет его рефлексии. По Батаю, лабиринт — это композиция человеческого существования» [27, с. 92].

И саму композицию фильма можно сравнить с лабиринтом или, скорее, с руинами «древнего» лабиринта. На декоративную лабиринтовость *FS* ранее указывал А. Хаакман: «Вот лабиринт, который сам и есть иллюзия: в “Сатириконе”, описывающем спуск в подземный мир, Феллини использует для съемок лабиринт, который кажется бесконечным, но в действительности состоит не более чем из пяти стенок из папье-маше...» [33, с. 188]; и там же о лабиринтовости блужданий героев: «“Сатирикон” (Феллини. — А. С.) — история о прохождении лабиринта» [33, с. 291]. См. на эту тему у Джанотти [64, р. 577–578] и в монографии Ф. Пеццини [99].

Федерико Феллини, совершающий художественное путешествие во времени, вовлекает зрителя в фильмический лабиринт, созданный им же самим, где всякий спутник (= зритель) должен не-

* О многослойной историко-художественной символике минотавра см., например, в книге Альдуби: [35, р. 104 f.].

пременно запутаться и затеряться, даже если он, подобно Данте будет следовать за своим поводырем Вергилием (Феллини).

4. УМЫШЛЕННАЯ ПАЗЗЛОВОСТЬ И РАМОЧНАЯ ЦЕЛЬНОСТЬ КАРТИНЫ

4.1. Разорванность текста (обманый прием)

«Сатирикон» Феллини не имеет начала — оно будто бы «не сохранилось». Повествование охватывает лишь несколько событийно наполненных дней и представляет отрывок из истории о молодом авантюристе, выхваченный откуда-то из «середины» произведения (которое, как предполагается, когда-то было цельным). Автор сразу ввергает зрителя в действие. В первой сцене Энколпий стоит у огромной серой стены, вся нижняя часть которой испещрена латинской эпиграфикой и рисунками (такими примитивными граффити были «разукрашены» стены древнего Рима в гораздо большей мере, чем это мы наблюдаем сейчас на улицах наших городов*). Разгневанный красавец начинает свой страстный монолог:

«Не земля, не буйное море не смогли затащить меня в свои темные пучины. Я — Энколпий, нищий, изгнанный с родины. Я запятнал свои руки кровью, я бежал от правосудия. И теперь я одинок, забыт, брошен» [FS, 00:00:58–00:01:13].

Из слов протагониста зритель узнает о его предыдущих скитаниях и преступлениях, о предмете его нынешней страсти и причине гнева. Эпизоды FS по большей части являются изолированными, бессвязными и незавершенными — сознательно, по замыслу самого режиссера. А в конце фильм обрывается буквально на полупhrase:

«В эту же ночь мы отплыли с попутным ветром. Я стал членом команды. Наш якорь ложился на дно в незнакомых портах. <...> На одном острове, покрытом высокой сочной травой, я встретил грека, который рассказал мне, что спустя годы...» [FS, 02:01:04–02:01:25].

Тут-то зритель понимает, что все, что случилось прежде — это только затянувшийся пролог к будущей драме. Последние слова Энколпия обещают, что только теперь и начинается самое интересное, что истории о грядущих путешествиях превосходят все рассказанное им ранее о своих скитаниях. Аскилт умирает. Едва оплакав товарища, Энколпий узнает

и о смерти старика Эвмолпа**. Теперь его спутниками становятся бывшие слуги умершего богача Эвмолпа — пластичный негр, который скачет как кошка и непрестанно хохочет, и женоподобный красавчик в малиновой тунике, с рыжими волосами и коротко остриженной бородкой. Энколпий отправляется в дальнейшее путешествие со своими новыми приятелями, на поиски новых приключений. Зритель уже предвкушает, что «спустя годы...»

От романа Петрония остались фрагменты, осколки некогда цельного произведения. И в этой фрагментарности источника Феллини видел символичность, которая взволновала его как художника. Спустя годы он написал:

«“Сатирикон” — произведение загадочное прежде всего потому, что оно фрагментарно. Но фрагментарность эта в известном смысле символична. Она как бы символизирует фрагментарность самой античности, какой она представляется нам сегодня. Именно здесь я вижу подлинную привлекательность и произведения и показанного в нем мира. Он как незнакомый пейзаж за плотной пеленой тумана, которая, временами разрываясь, позволяет хоть мельком что-то увидеть» [32].

Умышленная фрагментарность сюжетов дает ощущение неполноты текста, по той причине, что многие куски FS, подобно античному наследию, которым мы располагаем, были «утрачены» — как тысячи тысяч античных артефактов и литературных произведений, как и сама древняя культура. См. у Дж. Пол: «Когда-то фильм (FS. — А. С.) был метко назван “научной фантастикой прошлого”, это предполагало, что для нас римляне являются такими же чуждыми и далекими, как марсиане» [98, p. 214]. И это сравнение римлян с марсианами имеет свои резоны: ушедшая в прошлое культура еще более далека от нас, чем иные галактики (см. у Р. Дж. Барроу: [39, p. 594–595]). Феллини так говорит о замысле FS:

«Хотелось бы, чтобы фильм позволил зрителю заглянуть в этот раскопанный мир, показал вещи, как бы еще присыпанные землей. Фильм должен быть по своей структуре неровным, разорванным: длинные, хорошо проработанные куски должны перемежаться эпизодами словно отдаленными, нерезкими, невозможными из-за их фрагментарности. Это будет не историческая, а научно-фантастическая картина. Рим Аскилта, Энколпия, Тримальхиона, еще более далекий и невероятный, чем неведомые планеты в комиксах о Флеше Гордоне» [32].

Языческий, дохристианский Рим далек от нас и нашего понимания, он сокрыт покрывалом много-

* Модное в современной массовой культуре во всем мире «уличное искусство» (*street art*) — граффити, бабл, спрей-арт, блокбастер, стенсил и другие формы урбанистического творчества — можно считать наследием древних времен; причем, как ныне, так и тогда это было зачастую с социальными и пошлыми коннотациями.

** Кажется странной характеристика С. А. Тугуши финала FS как хэппи-энд (*sic!*) [31, с. 269]. И дело здесь не только в том, что серия смертей «под занавес» (в том числе и главных действующих лиц — Аскилта и Эвмолпа) не позволяют назвать это произведение «со счастливым концом», но и в том, что режиссер умышленно делает фильм «неоконченным», так что в нем нет ни «хэппи», ни «энда».

вековой традиции христианства, «присыпан землей» столетий иной, европейской, культуры: Средневековье, Новое и Новейшее время. Поэтому и фильм об античном Риме должен быть иным, необычным, неясным, непонятым, несохранившимся и «разорванным». *FS* не имеет цельности — кинокартина будто бы тоже «сожрана временем» (А. Дж. Померой про «открытый финал “Сатирикона Феллини”» [103, р. 265]). И это умышленный обманный прием Феллини: рассказ с лакунами, без начала и конца, который (как кажется) обрывается на самом интересном месте...

4.2. Рамочные элементы произведения

Из отдельных элементов, как из магических паззлов — игрою красок, декораций, слов, жестов, цвета, света, моря, ветра (стихии у Феллини обычно тоже постановочные, искусственные, созданные в павильонах «Чинечитты») — режиссер конструирует картины древнеримской культуры. Автор заставляет зрителя поверить в то, что на этом игровом (или игрушечном) полотне недостает разных «кусочков-паззлов».

Однако в структурном плане этому произведению Феллини присуща цельность. Несмотря на «открытость» (будто бы из-за отсутствия начала и конца), искусственную «разорванность» текста (как было сказано выше, с умышленно недостающими «паззловыми» соединениями-эпизодами), картина в целом имеет замкнутую структуру. Есть по меньшей мере два момента, указывающие на наличие общей композиционной рамки.

В первых кадрах *FS* во весь экран представлено пустое полотно — серая внешняя стена здания с темными потеками; а в заключительных кадрах фильма показаны стены с цветными росписями (о стене-экране см. исследование Е. В. Сальниковой: [22, с. 147–155]). Фресковые изображения в конце украшают внутренние стены какого-то римского здания, от которого «сохранились» лишь руины, подобно дошедшим до нас античным фрескам из Помпей и Геркуланума. «Весьма обоснованно, — пишет Дж. П. Салливан, — что антигерои, Энколпий и Гитон, последний раз появляются перед зрителями в стоп-кадре потускневших фресок в Помпейских тонах» [123, р. 260]. И во фрагментах росписей à l'antique зритель узнает многих персонажей: Энколпия, Гитона, комедианта Верначчио, Аскилта, Трифену, Фортунату, Трималхиона, Эвмолпа и других. Фигуры, созданные безвестным (будто бы) римским художником — это все, что осталось нам от седой старины.

И еще одно наблюдение о структурной целостности этого «антиковедческого» фильма. Свой гневный монолог в первой сцене Энколпий начинает, обращенный лицом к бетонной стене, стоя спиной к зрителям; а в конце фильма крупным планом показано улыбающееся (или, скорее, с легкой усмешкой) лицо главного героя, обращенное в кинокамеру. Это обращение (поворот) протагониста и изображе-

ние стены/стен в первом и последнем эпизодах *FS* создают «рамку» кинокартины. Несомненно, стены-рамки представлены режиссером не случайно: в начале — цельная, но голая, серая, испачканная письменами и рисунками древнеримских уличных «брейгелей» и «пикассо», а в финале — фрагментарная, но с фресковыми портретами действующих лиц рассказанной истории о «делах давно минувших дней».

4.3. Лабиринты из паззлов:

сон разума автора и воображение зрителя

Лабиринтовость беспутных блужданий в *FS* напоминает сновидения. Нидерландский культуролог А. Хаакман, принимавший участие в работе над фильмом, восклицает: «Вот это были съемки! Никакой речи о фикшне, у Феллини все по-настоящему. Сбылось предсказание Петрония. Последний римский император, Феллини *претворял в жизнь сон разума* (курсив мой. — А. С.)» [33, с. 290].

По образу сновидений, каждый отдельный эпизод и каждая деталь здесь утрированы и абсурдны. В книге Б. Мерлино приводится цитата из интервью Феллини:

«Фильм, который нужно смотреть так, как сон: он должен гипнотизировать. Все бессвязно, фрагментарно. И в то же время поразительно однородно. Каждая деталь будет важна сама по себе — изолированная, увеличенная, абсурдная, чудовищная, как в сновидениях» [14, с. 215].

Позиция Феллини может показаться странной, дерзкой, антиисторичной. «Возможно, античного мира никогда и не было, — провокационно заявляет режиссер, — но несомненно, что мы видели его в своих снах. “Сатирикон”, как и сны, должен обладать загадочной прозрачностью, непостижимой чистотой <...>» [32]. Онейротическое содержание этого фильма специально обсуждает Ф. Сальвадор Вентура [111, р. 115 s.]; см. дополнительно: [36, р. 109–125, с библиографией: р. 125–127]. Ср. признание Ф. Феллини в беседе с А. Моравиа: [88, р. 26–27].

В интервью К. Константины Феллини поясняет: «“Сатирикон” — произведение фрагментарное, с лакунами, не очень ясное, которое именно давало пищу для моего воображения» [13, с. 87]; и далее: «Вполне возможно, что я перенес в этот фильм мои собственные фантазии, а почему бы и нет?..» [там же]. По замыслу художника бессвязность и фрагментарность изолированных сцен фильма должны будоражить и гипнотизировать зрителя своей ужасающей «гиперреальностью». По аналогии со сновидениями, каждый отдельный эпизод и каждая деталь *FS* утрированы и абсурдны (об «атмосфере странности» фильма см., например, у Р. Ланзани: [82]). Как считал Феллини, созданная им искусственно «плохая сохранность» эпизодов картины служит тому, чтобы разжигать воображение зрителя, побуждать его к созданию своих собственных вари-

антов исходного целого: додумывать, досочинять и вчитывать в текст разные версии своей собственной реконструкции.

«Сатирикон» Феллини подобен картине, собранной из паззлов или отдельных кусочков античной мозаики, но со многими недостающими элементами рисунка. Всякая «складная картинка» — это тоже своего рода *лабиринт*, игра-головоломка, по условиям которой игрок должен составить целое изображение из множества фрагментов заданного рисунка. Однако в случае с *FS* задача усложняется по причине того, что исходный рисунок неизвестен ни первичным собирателям-сочинителям (сценаристу и режиссеру), ни собирателям-реципиентам (зрителям). Да к тому же, многие из кусочков *того самого* изображения безвозвратно «исчезли»...

5. ОБ «АРХЕОЛОГИЧЕСКОМ» МЕТОДЕ РЕЖИССЕРА

Но складывание паззлов связано с детской игрой. А для «методологии» Феллини более верным будет иное сравнение: автор *FS* действует подобно археологу (ср. [54, р. 145–167]; об «археологии кинематографа» и «индексе подлинности» художественного историзма в кино см., например: [34]). Режиссер-археолог вскрывает пласты давно исчезнувшей культуры, отыскав материальные свидетельства той культуры, он воссоздает из разрозненных фрагментов цельный сосуд или скульптуру, а из рассыпавшихся камней древнего строения — здание. Феллини — археолог, который умело «склеивает» сохранившиеся кусочки прошлого, чтобы возродить артефакты и через них воплотить многогранный мир древнего Рима. О метафоре археологии у Феллини, позволяющей реконструировать историческое прошлое, говорит Дж. Пол:

«Поскольку Феллини весьма искусно использует фрагмент как визуальный и нарративный символ нынешнего состояния античности, то вполне уместно, что он использует археологию как метафору, которая поможет объяснить, как, посредством фильма, мы можем натолкнуться на фрагменты прошлого и попытаться реконструировать его» [98, р. 214; см. там же, р. 214–216].

Ср. разъяснения самого маэстро о манере своей «антиковедческой» работы: «<...> скорее, как археолог из нескольких черепков конструирует нечто, напоминающее форму амфоры или статуи. Наш фильм, используя повторяющиеся фрагменты эпизодов, должен воссоздать, не доводя до конца, образ исчезнувшего мира» [60, р. 45]. Обратим внимание на последнюю фразу в этой цитате: воссоздать исчезнувший образ, не доводя до конца «воссоздание». Во-первых, согласно Феллини (и здесь он прав), завершенность воссоздания невозможна в принципе, поскольку наши знания об ушедшей культуре ограничены, и древние римляне (а тем более древние

греки, египтяне, фракийцы, китайцы и др.) навсегда останутся для нас *terra incognita*, эдакими «историческими марсианами». А во-вторых, как уже было отмечено в предыдущем параграфе, такого рода фрагментарность текста, его «неоконченность», недоговоренность должны, по замыслу автора, настаивать и подталкивать зрителя к собственным трактовкам и вымыслам, к индивидуальной археологии и восстановлению.

В этом смысле уникальны кадры пересечения линий Рима нового и Рима античного в опыте «подземной археологии» при строительстве метро в фильме «Рим», который был создан через три года после «Сатирикона». Рабочие прокладывают современную транзитную линию сквозь культурный слой. Механический бур вгрызается в каменные недра, и внезапно стена рушится, и из тоннеля открывается проход в комнату. Рабочие и киносъёмочная группа попадают в богатый древнеримский дом. Феллини показывает, что произошло (будто бы) реальное перемещение во времени. На античной вилле сохранилось все, как и было много веков назад. Каменные лестницы, расписные стены и потолки помещений, на прежних своих местах в комнатах находятся скульптуры, бюсты и барельефы, полы украшены мозаикой... И вдруг открытые фрески начинают таять на глазах. «Фрески исчезают! Сюда проник кислород. Мишель, фрески исчезают! Снимай их скорее. Посмотрите, какой ужас! Что можно сделать? Сделайте хоть что-нибудь!» Но эти сокровища культуры не станут наследием — открытые на несколько минут, они исчезнут навеки, и ни строители, ни киношники, ни ученые специалисты не в силах их спасти [FR, 01:14:58–01:19:06].

Погребенные под землей, эти сокровища культуры были законсервированы и тем самым оставались сохраненными — в разных смыслах: и для вечности (но в безвестности), и от людских глаз. Однако открытие людьми памятника приводит к его гибели... В «Риме» Феллини ставит проблему «вечной» эволюции «вечного» города, он подчеркивает, что в эволюции и модернизации велика роль современных римлян, включая и его собственную роль, как художника и гражданина (ср.: [42, р. 292, 293 f.]). Помимо этого режиссер указывает и на еще одно опасение: присущие современной культуре — науке, философии, искусству — стремление познать и, таким образом, расконсервировать сокрытое может грозить гибелью сокрытого и потаенного. Без археологии наши знания о прошлом были бы скудными, но любое искусственное вмешательство приводит к нарушению сложившегося порядка (зачастую) к разрушению естественного состояния вещей.

«Живая археология» Феллини — на материале двух его «историографических» кинокартин, художественного *FS* и художественно-документального «Рима» — это фантазии на тему прошлого. Способ антиковедения, который предлагает режиссер, можно назвать прочтением-восстановлением древнеримской культуры. Феллини воплотил оригиналь-

ную абстракцию, наполняя *FS* символами и широко (или не очень) известными мифами (о «неомифологии» Феллини: [42, р. 292–302; 62, р. 78–98; 106, р. 45–58]). Такой созидательный просмотр можно считать шедевром художественной интерпретации литературного источника минувшей эпохи и самой эпохи через этот источник.

6. FELLINI SATYRICON И МНИМОЕ КРУШЕНИЕ ДРЕВНЕРИМСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ В ПЕРВОМ ВЕКЕ НОВОЙ ЭРЫ

Федерико Феллини не был «фанатом истории». Сам режиссер скромно оценивал собственные познания в этой области и признавался: «мой интерес к истории ограничен» (из интервью журналисту К. Константины [13, с. 87]; ср. [111, р. 118]). Впрочем, Феллини мог наговаривать на себя, зная склонность маэстро к вымыслам и мифологизации, особенно всего того, что было связанным с его биографией.

Незнание античной истории приводит к повторению общепринятых штампов о кризисе, упадке и гибели прогнившей Римской империи*, которые Феллини будто бы изобразил в своем *FS* — произведении, которое обычно называют «пародийным, сатирическим, обличительным». На это неоднократно указывается в диссертации доктора искусствоведения С. А. Тугуши (2016, научный консультант — К. Э. Разлогов), например: «В “Сатириконе-Феллини” (1969) Ф. Феллини в сумрачно-апокалипсических образах показал *крушение древнеримской цивилизации*, чтобы помнить об этом и не привести мир к гибели» [31, с. 281–282]; ср. там же (причем, со ссылкой на энциклопедию кино — *sic!*): «В картине “Сатирикон–Феллини” (1969) режиссер, используя мифический материал о Древнем Риме, “...показал *эпоху крушения древнеримской цивилизации* в экспрессивных, сумрачно-апокалиптических образах, призывая оглянуться назад, дабы не повторять ошибок ведущих к гибели”» [31, с. 149; ср. там же, с. 75], с цитатой из «Кино Европы»: [11, с. 162]. Или в статье П. Р. Гамзатовой: «В фильме “Сатирикон”, где зрители наблюдают *Римскую империю периода упадка и распада* <...>» [5, с. 76]. Сходным образом в книге Б. Мерлино: «Петроний изображает порочные нравы общества, в котором господствовали эгоизм, алчность и разврат, *в пери-*

* Одно дело, когда исторические неточности допускают художники, например, фрагмент стихотворения М. Ю. Лермонтова «Это случилось в последние годы могучего Рима...», в котором русский поэт обращается к древнеримской тематике, см. анализ: [16, с. 92–94]; здесь и топос о «последних годах» римской империи, и хронологическая ошибка про времена, когда «Царствовал грозный Тиверий и гнал христиан беспощадно», поскольку правление второго римского императора Тибериус относится к 14–37 гг. н. э., а гонения на христиан начались гораздо позднее. Но совсем иное, когда неточности встречаются в работах ученых, специально обращающихся к исследованию творчества художников.

од упадка Древнего Рима» [14, с. 213], а далее здесь же о *FS*: «В “Сатириконе” Феллини увлек нас в фантастический мир *Древнего Рима времен упадка* (во всех приведенных цитатах курсив мой. — А. С.)» [14, с. 229]. Примеры такого рода суждений избирательны, но на разных сайтах можно найти десятки сходных характеристик *FS*.

Конечно, Феллини всех увлекает по-разному, и различными могут быть толкования произведений художника. Однако, еще раз повторю, незнание азов истории не освобождает и искусствоведов от ответственности за трактовку источника. Если следовать традиции о Петронии Арбитре, то в античном «Сатириконе» показана первая половина 60-х гг., Рим эпохи Нерона — последнего представителя первой династии императоров. Резонно говорить о нравственном кризисе общества при правлении династии Юлиев-Клавдиев (впрочем, и здесь хотелось бы уклониться от шаблонного восприятия первого века римской истории как «аморального», сугубо через призму ужасного поведения Ливии Друзиллы, Калигулы, Мессалины, Нерона и им подобных), но не о гибели римской цивилизации *in toto*. Не было тогда «упадка и распада» Рима/Римской империи. Напротив, I в. н. э. — это только начало принципата, время утверждения римского могущества: и во внешней политике, и в культуре. Еще грядет «золотой век Антонинов», эпоха Константина Великого, пора утверждения христианской культуры. До гибели древнеримской цивилизации должно было пройти четыре с лишним столетия! И в эти столетия римской истории еще будут потери и новые завоевания, кризисы и взлеты...

Федерико Феллини даже при его (будто бы) ограниченном интересе к истории понимал, что I в. н. э. — время Сенеки, Федра, Марциала, Петрония, Лукана, Квинтилиана, Тацита и других римских писателей и мыслителей — не был закатом Римской империи. Рассказывая о скитаниях антигероев по лабиринтам вымышленного (самим же художником) Рима, он не предостерегал и не предвосхищал, не поучал, не обличал и не высмеивал.

7. «ЗОЛОТОЙ ВЕК» ИТАЛЬЯНСКИХ PEPLA И «КОЛОСС АНТИЧНЫЙ»

На 1950-е и 1960-е годы приходится расцвет жанра исторического костюмного кино, получившего название «меч и сандалия» (англ. *Sword & Sandal*; нем. *Sandalenfilm*), или порой его называют «бифкейк» (англ. *beefcake* — гора мускулов или «качок»), но чаще всего «пеплум» (лат. *peplum* — длинное платье, широкий плащ или роскошная одежда древнегреческого образца, *пéплос*; мн. ч. *pepla*). К фильмам этого жанра относят монументальные игровые произведения на античные и библейские сюжеты (хотя до сих пор ведутся споры о содержательном наполнении, казалось бы, давно устоявшегося, термина-понятия *пеплум*; см., напри-

мер: [44, p. 163 f., 170 f.; 74, p. 5; 84, S. 16–17, 190–221; 102, p. 145 ff.]). Мэгги Гюнсберг дает следующее определение этого жанра кино:

«Пеплум является жанром фантастики, прославляющим мускулистую мужественность в героических действиях в далеком доисторическом, доиндустриализованном прошлом и часто в неидентифицируемых странах» [68, p. 97].

Спрос на маскулинную героиню, римский пафос, массовые масштабные батальные сцены на экране, древнегреческую мифологию с ее приключениями, чудесами, экзотическими костюмами и пафосным финалом (чаще всего *happy end*) был тогда велик. А киноиндустрия — это еще и бизнес, глобальный рынок грёз, где, как известно, спрос рождает предложение. Запрос на пеплумы оказался необычайным (см., например: [102, p. 145–146]). Можно сказать, что 1950–1960 гг. были эпохой всемирной пеплумомании. Кинокомпании Старого и Нового Света создавали мощные проекты, заказывали ведущих режиссеров, сценаристов, актеров, композиторов и художников, которые работали над популяризацией величественных образов древнего мира. Напомню лишь некоторые из знаменитых фильмов «меча и сандалии» тех лет: «Камо грядеши» М. Лероя (*Quo vadis*, 1951), «Юлий Цезарь» Дж. Манкевича (1953), «Плащаница» Г. Костера (*The Robe*, 1953), «Странствия Одиссея» (*Ulisse*, 1954), «Аттила» / «Аттила, бич божий» (*Attila, il fragello di Dio*, 1954) П. Франчиши, его же «Подвиги Геракла» (*Le fatiche di Ercole*, 1958) и его следующий фильм в цикле о супергерое древнегреческих мифов — «Подвиги Геракла: Геракл и царица Лидии» (*Ercole e la regina di Lidia*, 1959), «Александр Великий» Р. Россена (1956), «Меч и крест» К. Л. Брагалья (*La spada e la croce*, 1958), «Ганнибал» К. Л. Брагалья и Э. Дж. Улмер (*Annibale*, 1959), «Бен-Гур» У. Уайлера (*Ben-Hur*, 1959), «Спартак» С. Кубрика (1960), «Легионы Клеопатры» В. Коттафави (*Le legioni di Cleopatra*, 1959) и его же «Мессалина» (*Messalina Venere imperatrice*, 1960), и его же «Геркулес покоряет Атлантиду» (*Ercole alla conquista di Atlantide*, 1961), «Амазонки Рима» К. Л. Брагалья и В. Коттафави (*Le vergini di Roma*, 1961), «Колосс Родосский» С. Леоне (*Il colosso di Rodi*, 1961), «Завоевание Коринфа» М. Коста (*Il conquistatore di Corinto / The Centurion*, 1961) и его же «Римский гладиатор» (*Il gladiatore di Roma*, 1962), «300 спартанцев» Р. Мате (*The 300 Spartans*, 1962), «Гнев Ахилла» М. Джиролами (*L'ira di Achille*, 1962), «Клеопатра» Дж. Манкевича (1963), «Падение Рима» А. Маргерити / Э. М. Доусон (*Il crollo di Roma*, 1963) и его же «Гиганты Рима» (*I giganti di Roma*, 1964), «Падение Римской империи» Э. Манна (*The Fall of the Roman Empire*, 1964) и сотни (!) других фильмов этого жанра, многие из которых стали, что называется, «культовыми».

Искусствовед Л. А. Алова замечает: «<...> мастеровитые итальянцы, сняли только в 1963–1964-м 8 неомифологических “пеплумов”, в названиях кото-

рых было слово “Рим” <...> (далее исследовательница называет «римские» кинокартины, созданные за эти два года итальянскими кинематографистами в жанре «меча и сандалии». — А. С.)» [1, с. 185]. Другой отечественный киновед и кинокритик М. С. Трофименков приводит следующую статистику:

«В 1959–1965 годах неистово, как все, что цветет на итальянской почве, расцвел жанр фильмов об античных героях: за семь лет на экраны вышло порядка 60 фильмов, в которых американские культуристы изображали условно античных героев <...>» [30].

М. С. Трофименков не поясняет, откуда он взял эти показатели и, разумеется, не ссылается на источники. Ф. Берк в статье об итальянских *pepla* отмечает: «За семилетний период в жанре пеплум было создано по меньшей мере 200 фильмов <...> (курсив мой. — А. С.)» [46, p. 17]. В «Истории итальянского кинематографа» П. Бонданеллы и Ф. Паччони (глава 6 о пеплумах, снятых в Италии: [44, p. 163–183 + литература, p. 668 f.] приводятся сходные данные: «в итоге до 180–200 фильмов, созданных менее чем за десятилетие», при этом авторы оговаривают, что ими не учитываются кинокартины на библейские сюжеты и те приключенческие фильмы, действие которых относится к разным или неопределенным историческим эпохам [44, p. 170]; ср. в словаре Дж. Молитерно: около 180 фильмов в Италии 1957–1965 гг. [87, p. 245, s. v. *Peplum*]. В другой главе Бонданелла и Паччони указывают, что производство *pepla* «в Италии в течение 1957–70 гг. достигло примерно трехсот фильмов <...>» [44, p. 364]. Американский киновед, профессор итальянского искусства в Манчестерском университете, М. Гюнсберг указывает, что между 1957 и 1965 г. только в Италии было снято около 300 картин в этом жанре [68, p. 97]; ср. у А. Дж. Помероя [102, p. 150]: «Не может быть никаких сомнений в том, что в Италии в период с 1958 по 1965 год было создано очень большое количество фильмов <...>» — со ссылкой на Гюнсберг: 300 кинокартин. В монографии П. Луканио «С огнем и мечом» (1994) перечислено около полтысячи (!) кинофильмов [85], однако часть из них — это просто приключенческие фильмы на историческую или псевдоисторическую тематику.

Литература о пеплумах колоссальна; назову новые монографии и сборники: [50; 55; 70; 72; 74; 83; 84; 91; 92; 101; 121; 127; 128; 132; 133]. Особый интерес представляет каталог итальянских пеплумов, созданных в 1908–1990 гг. [74]. Как указывают составители каталога Р. Киннард и Т. Крнкович, в небольшом томе они представили перечень избранных образчиков этого жанра, поскольку полная фильмография могла бы стать многотомной [74, p. 5]. Несмотря на то, что в эту мини-энциклопедию включены фильмы за более чем 80-летний период истории итальянского кино, здесь львиную долю (около 90%) составляет как раз описание итальянских пеплумов «золотого века» (1959–1965 гг.) [74, p. 15–196]. По-

следняя из известных мне обобщающих и проблемных работ по теме принадлежит Артуру Помероу — профессору Университета королевы Виктории в Веллингтоне (Новая Зеландия). Его статья с говорящим названием «Эра пеплума» была опубликована в прошлом году в “Blackwell Companion” в сборнике «Древняя Греция и Рим на экране» (2017), редактором которого выступил сам А. Дж. Померой [102, р. 145–159], здесь же помещена избранная библиография по теме [102, р. 158 f.].

В «золотой век» *pepla* американская и итальянская киноиндустрия мифологизировала древнюю историю, превращая *antiquitas aeterna* в привлекательный глянец. Тысячи мастеров киноискусства культивировали моду на языческих и библейских богов и героев, царей и рабов, императоров и гладиаторов, эллинов, персов, галлов, германцев, халдеев, иудеев и проч. Пеплумы тогда «пеклись как блины» и служили созданию «колосса античного» — некоего абстрактного образа седой древности — киношной, фантастической, священной и почти идеальной.

8. АНТИПЕПЛУМ ФЕЛЛИНИ

8.1. Пародии Феллини на пеплумы — I: античный супергерой Геркулес в «Искушении доктора Антонио»

Федерико Феллини и жанр «меч и сандалия» — это отдельная тема, которая требует специального обсуждения. Исследователи творчества режиссера уже отмечали «антипеплумовскую» направленность «Сатирикона» (например: [53, р. 33 s.; 98; 105, р. 178 f.; 123; 131]); о *FS* даже называют пародией на *pepla**. И в предыдущих фильмах Феллини, созданных на рубеже 1950–1960 гг. — в пору пеплумомании в Италии, — можно найти моменты, где режиссер с юмором говорит об этом увлечении своих коллег-соотечественников. Проиллюстрирую это на двух примерах.

Киноновелла «Искушение доктора Антонио» (вторая часть комедийно-эротической тетралогии «Боккаччо-70») — это своеобразный энкомий (*cum grano salis*, конечно), созданный Феллини во славу «вечного города» и вечной любви в этом Городе (см.: [48, 118, 119]). Новелла начинается словами хулиганчика Амура — бога любви в древнеримской мифологии, малыша с писклявым голосочком (за кадром):

«Как мне нравится Рим, ребята! Как тут хорошо!.. Как приятно работать здесь. Как весело!.. Тише! Тут снимают фильм. В Риме это видишь каждый день повсюду <...>» [*Le tentazioni*, 00:45:54–00:46:16].

И вот на съемочной площадке под открытым небом аккуратно причесанный силач тащит над головой громадный «камень» (изготовленный из пе-

нопласта или какого-то другого легкого материала, причем с «обтесанными» сторонами в виде квадрата). Сандалии на ногах, металлические наручи и широченный ремень на поясе — все это должно свидетельствовать о том, что на экране показан античный герой. Итальянский «шваценеггер» легко скачет по площадке со своей ношей, швыряет «каменюку», и кто-то из супостатов валится наземь (вернее, на асфальт), а другие разбегаются или бросаются супергерою в ноги. «Геркулес! Он убьет меня!» — кричит пышнотелая красавица в экзотическом костюме, от ужаса обхватив свою голову руками. Тут в кадре возникает еще один нелепый персонаж в шапке и штанах — сущий варвар, который метит в царевну-девицу копьем. Но он, конечно, не успевает его запустить, поскольку в нужный момент появляется Геркулес. «Не волнуйся, я все сделаю!» — кричит он испугавшейся девушке, а варвар в штанах ждет, пока тот «все сделает». Античный силач подхватывает другой снаряд, оказавшийся кстати под рукой (этот «пенопластовый камень» поменьше, но тоже правильной формы), и запускает его в копейщика. Тот валится на асфальт, а супергерою, подхватив на плечи, как мешок, спасенную им царевну, поспешно выносит ее с площадки на полусогнутых ногах. Что и говорить, эта живая ноша потяжелее бутафорских глыб! Уже за камерой «Геркулес» кричит на бегу кому-то из технического персонала: «Держи ее! Я больше не могу!» Пышную даму перехватывают и тем самым освобождают спасителя от тяжести.

Венчает этот забавный эпизод сцена с режиссером: дряхлого старичка в бейсболке и с мегафоном в руках провозят по съемочной площадке в инвалидной коляске, камера схватывает его крупным планом, и этот мастер эпических пеплумов произносит: «Стоп! Хорошо, хорошо».

8.2. Пародии Феллини на пеплумы — II: Термы Каракаллы, «сатирикова» борода и «невероятный римлянин» в «Сладкой жизни»

Еще один случай с отсылкой к пеплумам встречается в «Сладкой жизни», созданной за два года до «Искушения» (над *Vita* Феллини работал с середины марта до середины августа 1959 г., а премьерный показ фильма состоялся в начале февраля 1960 г.). В конце 1950-х гг. индустрия итальянских пеплумов только набирала обороты. В карнавальном Риме — расчетливый и сумасшедший, живой и искусственный. Тогда на улицах Города часто можно было встретить киношных «Геркулесов» и прочих «античных» героев. В те годы американские продюсеры, режиссеры и актеры наводнили итальянскую столицу и «штамповали» здесь свои костюмные эпосы. В том же 1959 г. прославленный американский режиссер У. Уайлера снимал эпический фильм «Бен-Гур» в павильонах римской киностудии «Чинечитта». Премьера уайлеровского пеплума на библейский мотив состоялась в ноябре 1959 г.,

* См., например, в «Новом путеводителе по итальянскому кино»: [49, р. 103].

а в 1960 г. этот фильм получил 11 премий «Оскар» (впервые в истории кинематографа).

Одна из сцен «Сладкой жизни» представляет вечеринку в Термах императора Каракаллы [DI, 00:36:16–00:43:45]. «Чудо! И это всего лишь императорские бани!» — восхищается американка. В этот день в исторических термах собрался весь кинобонд, чтобы существовать голливудскую кинозвезду Сильвию (А. Экберг), прилетевшую утром в Рим на съемки фильма: киношники и журналисты, аристократы и музыканты (рок-н-ролл для американской гостьи исполняет Адриано Челентано). Главный герой фильма Марчелло Рубини (М. Мastroяни) танцует с Сильвией и признается в любви сексапильной кинодиве... Но тут к танцующим присоединяется Фрэнки Стаут (А. Дижон): «Божественный актер», — как его характеризует один из присутствующих. И здесь у Феллини проявляется костюмный (фальшивый) языческий Рим из модных пеплумов. Фрэнки, давний знакомый Сильвии, снимается в Италии в каком-то очередном историческом голливудском фильме. «Эй ты, дурачок, что ты тут делаешь? <...> Что ты делаешь в Риме?» — ласково, по-приятельски, обращается к нему Сильвия. «Я приехал на съемки», — отвечает актер, показывая руками на свою накладную бороду: грим. «Ну и видок у тебя!» — восклицает Сильвия. И Фрэнки в ответ: «Тебе не нравится моя сексуальная бородка?» Когда оргия закончилась, актер подходит к столу, за которым сидят Марчелло, Сильвия и ее подвыпивший муж Роберт; последний узнает Фрэнки и шутя похлопывает его по приклеенной «сатировой» бороде: «Хорош, хорош!» Фрэнки Стаут оказался на вечеринке после съемочного дня, он даже не успел снять грим — накладной светлый парик и бороду, напоминающую то ли Гермеса/Меркурия, то ли Вакха, то ли Сатира (ср. замечание А. Каррера: “his blond wig and satyr beard” [48, p. 40]). Американский мачо с сигарой в зубах, в облике античного божества (?) или какого-то исторического героя* заказывает оркестру танец. В термах императора Каракаллы звучит зажигательный «Каракас». Сильвия сбрасывает с ног туфли и пускается танцевать босиком. Во время этой «дикой» оргиастической пляски Фрэнки подхватывает красавицу на плечо и несет ее на себе по площадке ресторана под всеобщие аплодисменты. Музыка звучит крещендо и переходит в марш. Почти все присутствующие в зале собрались поглазеть на захватывающую вакханалию, которую устроили американские актеры.

В этой сцене в термах есть еще одна отсылка к фальшивой костюмной эклектике. К столу, за которым сидят Роберт, Марчелло и другие гости, подходит невысокий мужичок в странном «древнеримском» одеянии — по-видимому, это служащий ресторана. Он подобрал туфли, брошенные Сильви-

ей, и принес их ее мужу Роберту. Данный эпизод (несколько секунд) показателен для всей этой сцены. Услужливый мужчина в «древнеримском» костюме, в очках, с прилизанными волосами (залысиной, напоминающей тонзуру католического священника) и тонкими усиками-ниточками, вовсе не похож на классического римлянина. И Феллини акцентирует на этом внимание: пьяный сноб Роберт останавливает служащего и произносит: «Я думаю, странный костюм... Какая-то помесь римлянина и финикийца» (позже Роберт о нем же: «невероятный римлянин, который вернул ботинки»).

Феллини неоднократно указывает на то, что здесь все *как бы под* античность, но не вразуму: и накладная борода Фрэнки, и нелепый «римско-финикийский» (и то, и другое — псевдо) костюм служащего, и факелы (газовые) на стенах, и рок-н-ролл под Элвиса Пресли в исполнении итальянца Челентано, который подражает манерам «Короля рок-н-ролла». Здесь есть и жалкие остатки античных времен: римские колонны, верхняя часть огромной головы статуи (императора Константина Великого?), будто бы на половину вросшая в землю — по самые уши; на одном постаменте стоит колоссальная ступня какого-то разрушенного каменного великана, на другом — другая ступня и прочий «археологический» антураж.

В карнавальном, вакхическом сцене в знаменитых римских Термах Каракаллы Феллини сделал несколько «намёков» на исторические пеплумы. Режиссер выразил отношение не только к костюмам и костюмным фильмам (до 1959 г. — в основном американским), но и к услужливости гостеприимных римлян, готовых рядиться в (псевдо)исторические одежды и спекулирующих на своем давнем, некогда великом, историческом и мифологическом прошлом.

Отсылки к фильмам жанра «меч и сандалия» встречаются и в более поздних кинокартинах Феллини — «Рим», «Амаркорд», «Интервью», причем всегда в ироническом и ностальгическом ключе. Последнее, скорее всего, связано с детскими воспоминаниями маэстро о тех фильмах, что он смотрел в детские и юношеские годы в кинотеатре «Фульгор» в Римини.

8.3. Виселица и крест: «фигура умолчания» режиссера

Автор *FS* далек от какой-либо дидактики, от развенчания язычества и заигрывания с христианством (к чему, напомним, в 1950–1960 гг. прибегали многие создатели пеплумов на тему гибели античных богов и великого Рима). Феллини не показывает зрителям, как на ниве античной культуры вызревает семя религии спасения. Примечательно в этом смысле и то, что в эпизоде о матроне из Эфеса режиссер заменил форму наказания преступника [*FS*, 00:45:50–00:49:35]. Вместо распятия на кресте (как в античном «Сатириконе») он показал повешение. На первый взгляд, казалось бы, это ничего не говорящая «техническая деталь», однако она

* Накладные курчавые волосы и бородка Фрэнки отдаленно напоминают молодого Каракаллу — римского императора рубежа II–III вв., облик которого хорошо известен по многочисленным сохранившимся бюстам.

могла иметь существенное значение для режиссера в его подходе к изображению языческой античности.

Правдивую историю о войне и хитроумной вдовушке в «Сатириконе» Петрония (СХ–СХІІ) Эвмолп рассказывает на корабле своим спутникам («один факт, который свершился на его памяти», СХ). Античный автор неоднократно указывает здесь на *crux* и *сгисіаgіus* (в plural., ибо в романе говорится о нескольких крестах и повешенных); например: «<...> правитель той области приказал <...> распять нескольких разбойников. А чтобы кто-нибудь не стянул разбойничьих тел, <...> возле крестов поставили на стражу одного солдата» (Petr. Sat. СХІ) [18, с. 113]. О распятых на крестах, похищении родственниками одного из преступников с креста и предложении сострадательной вдовушки пригвоздить к кресту (*cruci affigi*), который «освободился», тело своего покойного супруга — рассказывается в следующей главе «Сатирикона» (СХІІ). Вставная новелла Петрония о матроне Эфесской была очень популярна в христианской Европе в Средние века и Новое время (см. новую монографию: [80, *passim*]; ср. также: [86, р. 313–336]).

Феллини подает эту легенду несколько иначе. Экстравагантный рассказчик развлекает разношерстную публику, собравшуюся на репетиции похорон Трималхиона: «<...> Случилось так, что неподалеку был вздернут на виселицу вор, и охранять повешенного остался красивый солдатик». В следующей сцене показано, как на *П*-образной перекладине болтается повешенный преступник (в фильме один казненный), а возле виселицы стоит стражник. Во время отсутствия воина-охранника родственники казненного, перерезав веревку, снимают и уносят тело, чтобы его похоронить. А в финале этой вставной новеллы — та же хитрость матроны (только с учетом феллиниевского нюанса с заменой распятого на повешенного) и знаменитая сентенция: «Лучше повесить мертвого мужа, чем потерять живого возлюбленного». Нет никакого намека на распятие на кресте, которое, как (по-видимому) считал Феллини, могло бы напоминать зрителю о новозаветной истории с распятием.

Здесь опять же будет интересно сравнение с фильмом-агонистом 1969 года. В «Сатириконе» Дж. Л. Поллидоро Энколпий видит нескольких преступников, распятых на тау-крестах (*crux commissa*, крест *T*-образной формы); среди них он находит и своего несчастного товарища. Умиравший Аскилт уже не отзывается на призывные крики Энколпия [*Satyricon*, 01:34:50–01:35:48]. Поллидоро вводит эту сцену (в романе Петрония ее нет) для того, чтобы показать, что жизнелюбивый и беспутный Аскилт окончил свой путь, как опасный преступник — мучительная и позорная казнь на кресте. Конечно, картина с распятием одного из приятелей-*degenerates* не имеет отношения к христианским мотивам. Однако для современного зрителя крестные муки связаны, в первую очередь, с Христом, Голгофой, воскресением и *тем самым* крестом, что является

устойчивым символом христианской религии. Поллидоро не мог не учитывать этот аспект двухтысячелетнего наследия европейской культуры.

Феллини не допускает в *FS* прямых или косвенных, исторических или метафорических отсылок к новой христианской эре. Он показывает языческий мир, дохристианский Рим, который еще не воспринял весть о появлении Мессии, поклонялся своим суровым и аморальным богам, божкам и императорам (культ императора складывается в Риме со времени правления Октавиана Августа).

8.4. *Fellini Satyricon*

и музыкальные новации Нино Рота

Уже неоднократно отмечалось, что и музыкальное сопровождение *FS* также носит антиеплюмовский характер [98; 110; 130]. Музыка к фильму была написана Нино Рота, который был бессменным автором саундтреков ко всем произведениям Феллини, начиная с «Белого шейха». Подробно о музыке *FS* см. у Э. Сала: [110, р. 93–108]. В романе Петрония постоянно присутствуют указания на звуки, ритмы, музыку, музыкальные инструменты и проч.

Музыка «Сатирикона Феллини» монотонна и умышленно немелодична (ср. [104, р. 40–41, note 16] — “non-melodic”), что, надо сказать, было нехарактерно для Н. Рота. Тревожное звуковое пространство кинокартины усиливается за счет музыкальных эпизодов. Многие сцены сопровождают диссонансирующие звуки, присутствуют смешение стилей и полифония инструментов (ср. [130, note 294], с литературой). Лейтмотивы *FS* выглядят «рваными», тоже будто бы «фрагментарными», как и нарратив фильма в целом. Использование Феллини и Рота экзотических инструментов было попыткой «воссоздать» древнюю музыку, причем не только европейскую, но и восточную, в частности, африканскую, как отмечает Дж. Пол [98, р. 213]. По мнению Дж. Соломона,

“[Rota] evoke an ancient world by creating different sounds sights and gestures. He replaced the traditional Hollywood musical score with ethnic recordings (курсив мой. — А. С.), stereo typical neo-Latin British accents with a polyglottal Babel, and the shining Alexandria palace with the gloomy, distasteful suburra” [120, p. 116].

Мелодии арфы и флейты, музыкальные инструменты, выполненные под античность (лира, рог, тарелки на пиру Трималхиона) — все указывает на хаотичную атмосферу «Сатирикона», дополняет общее восприятие «фрагментарности» произведения. Музыка Рота полностью порывает с установившейся голливудской традицией помпезных финалов: она больше не отображает привычную коду эпических пеплумов [130, р. 36–43]. Как заметил Дж. Соломон, ко второй половине 1960-х гг. зрительская аудитория «сильно устала от помпезных фанфар и блестящих мраморных колонн» [120, р. 116]. Опыт Феллини–Рота следует рассматривать как попытку режиссера подчеркнуть с помощью музыки композитора, что

в фильме на античный сюжет зритель не находится в привычном для него мире пеплумов.

8.5. *Феллини contra пеплум: сходство технических приемов и победа над суперменом*

Помимо рассмотренной «фигуры умолчания» в фильме Феллини о древнеримской культуре есть и другие отсылки к *pepla*. Ф. Славацци [118, р. 84–85] обратил внимание на такую параллель: в финале *FS* использован тот же технический прием с преобразованием, который встречается в «Клеопатре» Дж. Л. Манкевича (этот киноэпос был создан на студии «Чинечитта» в 1961–1962 гг. — за 6 лет до «Сатириконе»). Фильм Манкевича оказался очень влиятельным (упомяну известную статью Дж. Соломона «После Клеопатры: древний мир в кино с 1963 года» [120, р. 113–140] и монографию Ф. Т. Ройстер [109], с примерами и литературой. Суть упомянутого приема с преобразованием в следующем: кинокамера останавливается на определенной сцене (у Феллини это лицо Энколпия, у Манкевича — серия заставок с историческими картинками к разным разделам), фотографическое изображение преобразуется в художественный рисунок, наподобие античной фрески, как бы поврежденной временем. Совпадение очевидное, хотя я не берусь утверждать о заимствовании Феллини именно у Манкевича.

Федерико Феллини всегда относился к пеплумам с иронией. В одном из интервью он признался, что всегда старается держаться подальше от кино такого рода. Но в своих картинах Феллини не обходит его вниманием. Отсылку к итальянским «мечам и сандалиям» в *FS* можно усмотреть и в выборе на роль громилы-грабителя известного американского культуриста с суровым лицом Гордона Митчелла*. С начала 1960-х гг. Митчелл работал в Европе, где сыграл во многих исторических костюмных кинофильмах**. В середине 1960-х, когда мода на пеплумы прошла, бодибилдеры, игравшие в них богов и героев, переключились на роли суперменов, шпионов и киллеров в других жанрах европейского кино, которые стали популярными с конца 1960-х и особенно в 1970–1980 гг.: боевики, фильмы ужасов, шпионские детективы и комедии (в основном криминального характера)***.

* Ср. у Ф. Славацци: «В «Сатириконе Феллини» связь с жанром (т. е. «пеплумом». — А. С.) представлена выбором Гордона Митчелла» [118, р. 84].

** Укажу выборочно: «Сердце гиганта» У. Скарпелли (*Il gigante di Metropolis*, 1961), «Завоевание Коринфа», «Юлий Цезарь против пиратов» С. Греко (*Giulio Cesare contro i pirati*, 1962), «Бренн, враг Рима» Дж. Джентиломо (*Brenno, il nemico di Roma*, 1963), «Самые сильные рабы в мире» М. Лупо (*Gli schiavi più forti del mondo*, 1964) и др. Наибольшую известность Г. Митчеллу принесли главные роли в пеплумах «Гнев Ахилла» и «Магистр на земле циклопов» А. Леонвиола (*Maciste nella terra dei ciclopi*, 1961).

*** Наиболее известным фильмом с участием Г. Митчелла стала французская криминальная комедия «Укол зонтиком»

Как замечают П. Бонданелла и Ф. Паччони, перед сменой жанров «Митчеллу даже удалось получить интересную роль в «Сатириконе Феллини» <...>» [44, р. 169]. Это был интересный ход Феллини. Во время скитаний Аскилт и Энколпий оказываются в священном месте, где они знакомятся с разбойником. Тот подбивает приятелей-бродяг выкрасть гермафродита, обладающего даром исцеления. Одна из римлянок, которые сопровождает свою психически нездоровую госпожу, пересказывает байки про волшебные свойства ребенка Гермеса и Афродиты.

«Завтра мы отвеем хозяйку к оракулу — к гермафродиту. Он дитя богов, он мальчик и девочка сразу. Он творит всякие чудеса. Он излечивает людей от чумы, предсказывает будущее. <...> Однажды один город обидел его, и он в наказание превратил этот город в курятник, и все люди там теперь кудахчут как куры... Может быть, он вылечит мою госпожу» [*FS*, 01:24:48–01:25:41].

В храме Энколпий и Аскилт видят, как толпы страждущих просителей приносят чудо-ребенку всяческие дары, не жалеют и сокровищ. В сговоре с разбойником приятели решают пожить в храме, но тот умирает от жажды во время перехода через пустыню.

Выбор Митчелла на эту эпизодическую роль был не только точен, но, как представляется, имел дополнительные интертекстуальные корреляции. В европейском культурном контексте тех лет такой прием Феллини в подборе актера амплуа супермена был говорящей отсылкой к отжившим свой век пеплумам с их демонстрацией физической силы, духовной мощи, несгибаемой воли героев (ср. [118, р. 84]). Символичен финал эпизода с Митчеллом. Возле повозки с телом гермафродита разгневанный разбойник бросается на сообщников с кинжалом: «Он умер из-за вас... Я вас убью обоих. Я убью вас!». Между похитителями возникает драка, в ходе которой слабосильным Энколпию и Аскилту удается справиться с мощным соперником: спасая товарища, Аскилт закалывает громилу деревянной палкой.

Таким образом, желание злодеев пожить в храме приводит к гибели чудесного античного существа — то ли бога, то ли монстра (в фильме его неоднократно называют «полубог» — *semidio*). После того как они становятся виновниками смерти гермафродита, «антигерои» феллиниевского фильма одолевают «пеплумовского» супермена. В этом акте победы, по-видимому, присутствует пародийный момент: можно сказать, что таков был последний аккорд Феллини, которым он иносказательно выразил свое отношение к *pepla*, с их примитивными бифкейками, псевдопатетикой, погоне за массовым зрителем и кассовостью кинопродуктов.

(*Le coup du parapluie*, 1980), где актер исполнил роль наемного убийцы.

9. ОПЫТ ДЕМИСТИФИКАЦИИ АНТИЧНОЙ ИСТОРИИ

В опубликованном новом (2016) учебно-методическом пособии для студентов, специализирующихся по античной истории, профессор СПбГУ О. Ю. Климов поместил списки обязательной и дополнительной литературы по истории древней Греции и древнего Рима. В списках указаны адреса интернет-ресурсов, источники и популярная литература, в том числе и рекомендуемые студентам для просмотра кинокартины (что, надо признать, необычно для методичек, которые обычно готовят «строгие классики», и можно только приветствовать это начинание). Здесь в рубрике «Художественные фильмы в жанре пеплум, снятые на сюжеты из истории древнего Рима» [12, с. 40] перечислено более двух десятков фильмов на тему римской истории. Но не все произведения из этого списка правильно отнести к жанру пеплум, равно как и фильмы, созданные на сюжеты из *истории* древней Греции (точнее — древнегреческой *литературы* и *культуры*, поскольку в основном они сняты по мотивам эпоса и драмы эллинов), которые названы там же на с. 39. К рекомендуемым пеплумах О. Ю. Климов относит, например, «Царя Эдипа» (*Edipo re*, 1967) и «Медео» (1969)* Пьера Паоло Пазолини [12, с. 39, №№ 9, 10]. Однако их неверно причислять к историко-эпическим *pepla* — коммерческим, костюмным фильмам, ориентированным на массового зрителя. Напротив, эти шедевры Пазолини считают классикой артхауса, о них говорят как об авторском интеллектуальном кино [65]. В этом пособии в список «пеплумовских» фильмов попал и «Сатирикон Феллини» [12, с. 40, № 6]. Но названные произведения Пазолини и Феллини, созданные по мотивам античной литературы (древнегреческие трагедии Софокла и Еврипида и древнеримский роман Петрония), являются по сути «антипеплумовскими». Ср. суждение Ф. Ройстер (со ссылкой на Дж. Соломона):

“Italian filmmakers like Pasolini and Fellini made films set in ancient Rome but changed the treatment of history — getting away from the extravaganza, toward more socially reflective, ‘metahistorical’ or poetic themes” [109, p. 229, note 43].

«Антиковедческий» фильм Федерико Феллини побуждает зрителя по-иному взглянуть на историю. Возвеличиванию римских правителей и полководцев, прославлению героев, миф о которых утверждали американские и итальянские пеплумы, здесь противопоставлены «антигерои», их порочность и пустота, бессилие и бесшабашность. Великолепию и мощи города-империи автор противопоставляет грязь городских улиц и площадей, распушенность нравов

* Прославленная оперная певица греческого происхождения Мария Каллас, сыгравшая Медео в одноименном фильме П. П. Пазолини, в пособии О. Ю. Климова ошибочно названа исполнительницей главной роли в «Царе Эдипе». Женские роли в «Эдипе» исполнили две выдающиеся итальянские актрисы: Сильвана Мангано (Июкаста) и Алида Валли (Меропа).

римлян [119; 120]. В *FS* нет ни императоров, ни дворцов, ни полководцев, ни легионов. Феллини исключает богов и божественный гнев — упоминания о богах редки и всегда попусту, они не имеют никакого отношения к развитию сюжета (см. выше, §§ 2.2 и 2.3). Взамен сцен массовых сражений и зрелищных поединков могучих героев показаны в термах грязная стычка приятелей Энколпия и Аскилта из-за юного любовника Гитона (§ 3.2); схватка уродливого паромщика с Аскилтом, которая заканчивается смертью последнего; состязание-игра на арене «лабиринта» завершается поражением квази-Тесея квази-Минотавром (§ 3.3), а в драке с грабителем Энколпию и Аскилту вдвоем едва удается расправиться с сильным противником (§ 8.5). В *FS* нет ни верности, ни искренней любви, ни целомудренных жен (имя легендарной матроны Лукреции, прославившейся своей добродетелью, Аскилт упоминает лишь в общенном смысле, рассказывая о том, как он провел ночь с Гитоном: «<...> но я поднял меч и, угрожая им, сказал ему: “Если ты Лукреция, то я твой Тарквиний”»). Феллини умышленно избегает каких-либо указаний на предвосхищение эры христианства; как было сказано выше (§ 8.3), он устранил/заменяет даже те «технические» детали, которые могли стать косвенными намеками на какие-либо мотивы, связанные с христианскими сюжетами.

«Сатирикон» Феллини лишен пафосности, которая была свойственна мировым пеплумах, к тому времени уже более полувека (с 1910-х гг.) задававшим тон в способах подачи истории и которые сформировали «штампы» в восприятии римской (и не только) древности. Своим опытом художественной трактовки древнеримской истории Феллини старался не столько развенчать историческое костюмное кино, которое доминировало в мировой кинорецепции в начале второй половины XX в., но итальянский художник предпринял попытку демистифицировать тот образ истории, что сложился в массовом сознании во многом благодаря «сандальным» кинокартинам. Отказываясь от привычного — школьного, расхожего, хрестоматийного — восприятия античности, Феллини обнажает в зрителе, по сути, незнание истории древнего Рима. Режиссер предлагает увидеть «вечный город» не через призму ложной патетики — «пеплумовского глянца», но выявляет иные стороны древнеримской культуры — мрачные, демонические, сатирические, карнавальные.

10. ОДИНОЧНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ В АНТИЧНОСТЬ (ВМЕСТО ЭПИЛОГА)

Рассказанная главным героем история его жизни (точнее, та часть, что «сохранилась») — это скитания квази-Улисса (или квази-Энея), который не ведает ни предсказания, ни исцеления, ни пункта назначения, ни смысла самих скитаний. Проводя своих героев по римским лабиринтам, Феллини во-

плотил свое видение античной культуры. И подобно мифическому Одиссею, режиссер сам совершил «нейротическое» путешествие, но не в пространстве, а во времени — переместившись в художественное историческое прошлое.

Как уже было сказано (§ 2.3), в художественной (ре)конструкции Феллини исключено влияние богов — Юпитера, Юноны, Минервы, Приапа и вообще вышних сил. Автор сохраняет только мотивы скитаний и лабиринтов. Пробелы-пропуски — основной объем несохранившихся частей петрониевского «Сатирикона» — служили источником вдохновения для Феллини и дали ему возможность включить дополнительные сцены в повествование (на свой вкус). Тем самым режиссер деконструировал стереотипные (или просто знакомые) темы, встречавшиеся в фильмах на сюжеты из истории древнего Рима. Он умышленно изображает не центральные площади и парадные фасады столицы, а городские задворки и пустыни, не захватывающие зрелища гладиаторских схваток и сражений римских легионеров, а предательство, ложь, разврат, убийства, обжорство и т. п. Аморальный облик Рима порождает в зрителе предчувствие катастрофы *Pax Romana*, хотя, как было сказано, до гибели римской империи еще должны пройти столетия.

Несмотря на «погружение в античность», что заняло у Феллини несколько месяцев (см. выше, § 1.1), и роман Петрония, и древнеримская история были для режиссера лишь каркасом, чтобы создать *свое* «историографическое» кинополотно — плод собственных художественных фантазий на тему императорского Рима. Этот фильм об античности Феллини назвал «опытом научно-фантастического путешествия в прошлое» [13, с. 87] (см. эпиграф, взятый к данному очерку [32]; ср. в работах Дж. Пол: [97, р. 109–110; 98, р. 214–215]).

«Сатирикон» стал для Феллини интеллектуальным путешествием в прошлое. И здесь представляется интересной одна интертекстуальная параллель. За год до *FS*, весной 1968 г. вышел научно-фантастический фильм С. Кубрика «Космическая одиссея 2001 года» (*2001: A Space Odyssey*), в котором автор изобразил путешествие в будущее — в двадцать первый век. Масштабная «Одиссея» Кубрика стала не просто культовой картиной, своим путешествием во времени автор совершил прыжок в будущее — его фильм был вехой в развитии кинофантастики. Феллиниевская «одиссея» в первый век нашей эры стала его колумбовским открытием древности. Это были два разнополюсных открытия, только американский и итальянский режиссеры весьма разминувшись во времени. Феллини создал свою художественную античность, свой «Сатирикон», свой проект древнего Рима и по сути свой рецепт историографического кинематографа. Для него это был первый опыт погружения в прошлое; потом появятся «Рим», «Казанова», «А корабль плывет» и др.

Красочный, сюрреалистичный, открытый, можно сказать, физиологический фильм Феллини по мотивам одноименного древнеримского романа

воссоздавал колорит римского быта (дом богатого торговца, загородная вилла римского аристократа, термы, храмы, атмосфера театра, обстановка на корабле и проч.). Однако знаменитый мастер реализма все равно снял фильм о современной ему жизни и о современном обществе. Стереотипное, ходульное представление античности или идеализированное ее восприятие, заложенное в школе и подогреваемое пеплумами, выхолащивало самое сокровенное в инаковой культуре, делало ее как бы более понятной, но оттого мертвой, невоскресимой. Такой подход к истории угнетал Феллини, возмущал его как художника-интерпретатора. Его «историографический» опыт был именно ударом по фальшивым стереотипам, сложившимся в первой половине прошлого столетия.

В своем «антипеплуме» художник XX века выразил иное отношение не только к древности, но и к современному искусству — против идеализации так называемого «античного духа» и романтизации римских нравов, против «пеплумовского» причисывания и возвеличивания прошлого. В *FS* мы не встретим никаких нравоучений ни в начале, ни в конце фильма*. Нет никакого торжественного или трагического финала, фильм как бы вообще лишен концовки, ведь повествование Энколпия-«Улисса» обрывается на полуслове...

В *FS* при (вос)создании фрагментов истории на экране, Феллини продемонстрировал авторскую трактовку античного Рима и своим опытом «исторической реконструкции» произвел поистине революцию в способе изображения классической древности. Феллини создал новую, *свою собственную*, картину прошлого — живую и актуальную «античность». Это нетрадиционное изображение древнего Рима взламывало давно сложившиеся к тому времени стереотипы восприятия *antiquitas aeterna*. В *FS* — произведении по существу и по стилю революционном для истории кино — Феллини показал, что (если перефразировать известный афоризм Сенеки–Ницше) *cinematographia facta est, quae philologia fuit*. Впрочем, надо признать, что феллиниевская кинорецепция античного Рима не была воспринята и продолжена. По большому счету она так и осталась опытом одиночки**.

* После посещения жрицы Энотеи, где Энколпий прошел «сакральное» (сексуальное) очищение и восстановил свои физиологические способности, он снова счастлив и жаждет поскорее возвратиться к привычной «сладкой жизни»: «Прощай, Энотея, щедрая мать. Теперь будем веселиться. Я хочу наверстать упущенное время. Цветок молодости увядает быстро» [*FS*, 02:00:50–02:01:02].

** В основе этой статьи лежит доклад, который был представлен на заседании антропологического семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем–VII» (РХГА, 14 декабря 2018 г.), посвященном полувековому юбилею событий в Европе 1968 года. Благодарю участников семинара за вопросы и дискуссию по теме. Также признателен своим друзьям И. Н. Авраменко (Саратов/Энгельс) и А. В. Мосолкину (МГУ, Москва) за обсуждение текста статьи и высказанные замечания. Вся ответственность за возможные ошибки и спорные выводы лежит, разумеется, только на авторе текста.



ЛИТЕРАТУРА

1. Алова Л. А. Roma — cinema // Города в кино. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. С. 175–194.
2. Баух Э. «Перстами руки человеческой...»: Феллини — Венеция — Фуко. Книга-Сэфер, 2018. URL: https://books.google.ru/books/about/Перстами_руки_человеческой?id=jJhGDWAAQBAJ&redir_esc=y (дата обращения: 21.12.2018).
3. Белова Д. А. Эволюция образа женщины в итальянском кино. 1930–1980-е годы. СПб.: Алетей, 2018. — 142 с.
4. Вайль П. Гений места. М.: АСТ, 2013. — 448 с.
5. Гамзатова П. Р. Лиминальность как архетип в творчестве Ф. Феллини // Обсерватория культуры. 2015. Вып. 3. С. 70–78.
6. Гринцер Н. П. Гомер на рубеже эпох // ШАГИ / Steps. 2015. Т. 1. № 2. С. 23–53.
7. Гуделева Е. М. Экранизация как миромоделирование (по фильму Федерико Феллини «Тоби Даммит») // Литература в кино — в поисках общего языка: материалы всероссийской научно-практической конференции, 25–26 сентября 2014 г., г. Владимир. Владимир: Изд-во ВлГУ, 2015. С. 43–51.
8. Дзюмин Д. Экранизация как текстопорождение: художественная мифология Эдгара По в фильме Федерико Феллини «Тоби Даммит» // Flickr: сборник киноведческих работ / ред.-сост. Е. П. Барановская. Омск: Вариант-Омск, 2009. URL: <http://flicker.org.ru/f1/dammit.htm> и <http://flicker.org.ru/f1/dammit.htm> (дата обращения: 24.09.2018).
9. Зенкин С. Н. Конструирование пустоты: миф об Ацефале // Предельный Батай: Сб. стат. / отв. ред. Д. Ю. Дорофеев. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006. С. 118–131.
10. Иванов Д. «Быть проклятым» Федерико Феллини // Artifex. 2018. Вып. 38. Май. URL: <https://artifex.ru/кино/тоби-даммит> (дата обращения: 19.11.2018).
11. Кино Европы. Режиссерская энциклопедия / сост. М. М. Черненко; Науч.-исслед. ин-т киноискусства. М.: Материк, 2002. — 204 с.
12. Климов О. Ю. Античная цивилизация. Учебно-методическое пособие. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2016. — 40 с.
13. Константины К. Федерико Феллини / науч. ред. и примеч. А. Б. Махова; пер. с фр. М. Н. Малороссияновой, С. В. Сурковой [Жизнь замечательных людей]. М.: Молодая гвардия, 2009. — 271 с.
14. Мерлино Б. Феллини / пер. с фр. Л. Ф. Матяш [Жизнь замечательных людей]. М.: Молодая гвардия, 2015. — 309 [11] с.
15. Мосолкин А. В. Какого роста был Одиссей? // ПЕНТИ-КОНТАЕТИА: Исследования по античной истории и культуре. Сборник, посвященный юбилею Игоря Евгеньевича Сурикова / под ред. О. Л. Габелко, А. В. Махлаюка, А. А. Сидницына. М.; СПб.: Изд-во РХГА, 2018. С. 37–43.
16. Нилова А. Ю. Лермонтовский фрагмент «Это случилось в последние годы могучего Рима...»: особенности формы и проблема источников // УЗПетрГУ. 2015. Ноябрь. № 7. С. 92–94.
17. Панченко Д. В. Гомер, «Илиада», Троя. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2016. — 304 с.
18. Петроний Арбитр. Сатирикон / пер. с лат. под ред. Б. Ярхо // Петроний Арбитр. Апулей. [Сатирикон. Метаморфозы] / сост. и вступ. ст. И. П. Стрельниковой [Биб-ка «Огонек»]. М.: Изд-во «Правда», 1991. С. 23–152.
19. Подосинов А. В. Куда плывал Одиссей? О географических представлениях греков в связи с путешествиями аргонавтов, Геракла и Одиссея // Аристей. 2012. Вып. 5. С. 72–113.
20. Подосинов А. В. Куда плывал Одиссей? О географических представлениях греков архаической эпохи. М.: Языки славянских культур, 2015. — 200 с.
21. Рохас К. Мифический и магический мир Пикассо. М.: Республика, 1999. — 271 с.

22. Сальникова Е. В. Предыстория волшебства экранов. Мотивы «Илиады» и «Одиссея» // Наука телевидения. 2018. № 14. № 1. С. 80–157.
23. Светлов Р. В. «Все повидавшие». Тема странствия в образе античного мудреца // ААе. Вып. 5 (в печати).
24. Сеницын А. А. Греки и монстры: Об античной мифологии как занимательной этногеографии (эскиз на тему путешествий и открытий) // БИ. 2015. Вып. XXXI. С. 186–213.
25. Сеницын А. А. Рецепт Ф. Феллини в изображении древнего Рима // АН. С. 114–123.
26. Суриков И. Е. Гомер [Жизнь замечательных людей]. М.: Молодая гвардия, 2017. — 319[1] с.
27. Тимофеева О. Текст как воплощение плоти: к морфологии опыта Ж. Батая // НЛО. 2005. № 71. С. 89–102. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/71/tim4.html> (дата обращения: 22.11.2018).
28. Тимофеевский А. А. Весна Средневековья. 2-е изд., испр. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2017. — 344 с.
29. Тронский И. М. История античной литературы. 2-е изд. Л.: Учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, Ленингр. отд., 1951. — 508 с.
30. Трофименков М. Боги в прокате // Коммерсантъ. Власть. 2011. № 44. 7 ноября. С. 50. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1797728> (дата обращения: 24.12.2018).
31. Тугуши С. А. Иносказание в художественной структуре авторского фильма (На материале киноискусства второй половины XX века). Дис. ... док. искусствоведения. Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова. М.: [Б. и.], 2016. — 320 с.
32. Феллини Ф. Делать фильм / пер. с ит. и коммент. Ф. М. Двин. М.: Искусство, 1984. — 287 с. URL: <https://libking.ru/books/nonf/nonf-biography/183123-federiko-fellini-delat-film.html> (дата обращения: 20.11.2018).
33. Хаакман А. По ту сторону зеркала. Кино и вымысел / пер. с нидерл. И. Лесковской под ред. Б. Филановского. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — 392 с.
34. Ямпольский М. Кино как художественная археология // Сеанс. 2007. № 33/34. С. 240–251.
35. Aldouby H. Federico Fellini. Painting in Film, Painting on Film. Toronto; Buffalo, London: University of Toronto Press, 2013. — 186 p.
36. Armstrong R. Eating Eumolpus: *Fellini Satyricon* and Dreaming Tradition // Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern / ed. by J. Parker and T. Mathews. Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 109–127.
37. Baldwin V. Ira Priapi // CPh. 1973. Vol. 68. № 4. P. 294–296.
38. Baldwin V. Gareth and Me: A Petronian Pilgrimage // Authors, Authority, and Interpreters in the Ancient Novel: Essays in Honor of Gareth L. Schmeling / ed. by S. N. Byrne, E. P. Cueva, and J. Alvares. Groningen: Barkhuis; Groningen University Library, 2006. P. 34–46.
- 38a. Bannon C. J. The Brothers of Romulus: Fraternal *Pietas* in Roman Law, Literature, and Society. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997. — XI, 234.
39. Barrow R. J. The Myth of Pompeii: Fragments, Frescos, and the Visual Imagination // A Companion to Roman Art / ed. by B. E. Borg. Malden, MA: Wiley Blackwell, 2015. P. 587–601.
40. Beck R. Some Observations on the Narrative Technique of Petronius // Phoenix. 1973. Vol. 27. № 1. P. 42–61.
41. Bitel A. [Rev.] Gottskålk Jensson, The Recollections of Encolpius: The *Satyricon* of Petronius as Milesian Fiction. Ancient Narrative, Supplementum 2. Groningen: Barkhuis Publishing and Groningen University Library, 2004. Pp. XII, 327 // BMCRC. 2006.01.33. URL: <http://bmcrc.brynmawr.edu/2006/2006-01-33.html> (дата обращения: 12.10.2018).
42. Boccuzzi E. E. Rome: City and Myth in Fellini's *Roma* and Jarmusch's *Night on Earth* // Built Environment. 2000. Vol. 26. № 4. P. 292–302.
43. Bodel J. The *Cena Trimalchionis* // Latin Fiction: The Latin Novel in Context / ed. by H. Hofmann. London; New York: Routledge, 1999. P. 38–51.
44. Bondanella P., Pacchioni F. A History of Italian Cinema. 2nd ed. New York et al.: Bloomsbury Academic, 2017. — 752 p.
45. Brunet E. “Tramandare-tradire”: storiografia e senso dell'antico nel Fellini *Satyricon*. Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale. 2006. Vol. 49. URL: http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2575 (дата обращения: 14.09.2018).
46. Burke F. The Italian Sword-and-Sandal Film from *Fabiola* to *Hercules and the captive women*: Texts and Contexts // Popular Italian cinema: Culture and Politics in a Postwar Society / ed. by F. Brizio-Skov. London; New York: I. B. Tauris, 2011. P. 17–51.
47. Cameron A. M. Myth and Meaning in Petronius: Some Modern Comparisons // Latomus. 1970. T. 29. № 2. P. 397–425.
48. Carrera A. Fellini's Eternal Rome: Paganism and Christianity in the Films of Federico Fellini. London et al.: Bloomsbury Academic, 2018. — 200 p.
49. Celli C., Cottino-Jones M. A New Guide to Italian Cinema. New York: Palgrave Macmillan, 2007. — XIV, 234 p.
50. Classics on Screen: Ancient Greece and Rome on Film / ed. by A. J. L. Blanshard, K. Shahabudin. London: Bristol Classical Press, 2011. — VIII, 264 p.
51. Coffey M. Roman Satire. London: Methuen & Co, 1976. — XVI, 289 p.
52. Courtney E. A Companion to Petronius. Oxford: Oxford University Press, 2001. — XXII, 238 p.
53. Curchod O. Le sourire et la fresque: la représentation de l'Antiquité dans Fellini-Satyricon // Positif. 1984. № 276. Février. P. 30–37.
54. Dick B. F. Adaptation as Archaeology: *Fellini-Satyricon* 1969, from the “Novel” by Petronius // Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation / ed. by A. S. Horton and J. Magretta. New York: Frederick Ungar, 1981. P. 145–167.
55. Dumont H. L'Antiquité au cinéma: Vérités, légendes et manipulations / Préface de J. Tulard. Paris; Lausanne: Nouveau Monde Éditions; Cinémathèque suisse, 2009. — 648 p.
56. Dusi N. M. La marionetta intermediale. Pinocchio e Il Casanova di Federico Fellini // Arabeschi 2017. № 10. URL: <http://www.arabeschi.it/32-la-marionetta-intermediale-pinocchio-e-il-casanova-di-federico-fellini/> (дата обращения: 24.11.2018).
57. Eisenhauer R. After Romanticism. New York et al.: Peter Lang, 2008.
58. Fava C. G., Viganò A. I film di Federico Fellini. 4 ed. Roma: Gremese, 1995. — 198 p.
59. Fabbri P. Fellinerie. Incursioni semiotiche nell'immaginario di Federico Fellini. 2 ed. Rimini: Guaraldi, 2016. — 158 p.
60. Fellini F. Preface // Fellini's *Satyricon* / ed. by D. Zanelli; trans. E. Walter and J. Matthews. New York: Ballantine Books, 1970. P. 43–46.
61. Flanagan K. M. Rethinking Fellini's Poe: Nonplaces, Media Industries, and the Manic Celebrity // Adapting Poe: Re-Imaginations in Popular Culture / ed. by D. R. Perry, C. H. Sederholm. New York: Palgrave Macmillan, 2012. P. 59–69.
62. Foreman W. C. Fellini's Cinematic City: Roma and Myths of Foundation // Forum Italicum. 1980. Vol. 14. № 1. P. 78–98.
63. Fronzi G. L'altro Casanova. Le memorie nell'immaginario cinematografico di Federico Fellini // Segni e comprensione. 2011. Vol. 74. P. 56–76.
64. Gianotti G. F. Petronio e gli altri nel *Satyricon* di Federico Fellini // Lexis. 2012. Vol. 30. P. 565–583.
65. Glass L. 300 and *Fellini-Satyricon*: Film Theory in the Tertiary Classroom // Dialogue: The Interdisciplinary Journal of Popular Culture and Pedagogy. 2014. Vol. 1 (1). URL: <http://journaldialogue.org/issues/issue-1/300-and-fellini-satyricon-film-theory-in-the-tertiary-classroom/> (дата обращения: 17.09.2018).

66. Goldman M. [Rev.:] *G. Jenson: The Recollections of Encolpius. The Satyrica of Petronius as Milesian Fiction* // AN. 2005. Vol. 4. P. 181–186.
67. Grossardt P. Heimkehr, Traum und Wiedererkennung. Zur Rezeption der *Odyssee* in Petrons *Satyrica* // Hermes. 2007. Bd. 135. № 1. S. 80–97.
- 67a. Grossardt P. Die *Cena Trimalchionis* gelesen als Parodie auf die *Ilias* // Hermes. 2009. Bd. 137. № 3. S. 335–355.
- 67b. Grossardt P. Der Trojanische Krieg in der Darstellung des Trimalchio (Petron, *Sat.* 59,4–5) // RhM. 2012. Bd. 155. № 3/4. S. 310–363.
68. Günsberg M. Italian Cinema: Gender and Genre. New York: Palgrave Macmillan, 2005. — IX, 243 p.
69. Harrison S. J. Dividing the Dinner: Book Divisions in Petronius' *Cena Trimalchionis* // CQ. 1998. Vol. 48. № 2. P. 580–585.
70. Hellas on Screen: Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth / ed. by I. Berti and M. Garcia Morcillo. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2008. — 266 p.
71. Highet G. Whose *Satyricon* — Petronius' or Fellini's? // Horizon. 1970. Vol. 12. № 4. P. 42–47.
72. Imagining Ancient Cities in Film: From Babylon to Cinecittà / ed. by M. García Morcillo, P. Hanesworth, Ó. Lapeña Marchena. New York; London: Routledge, 2015. — VI, 329 p.
73. Iridon C., Presadă D. Petronius' *Satyricon* and its Cinematographic Transposition // Language and Literature — European Landmarks of Identity. 2015. Vol. 16. P. 246–252 (= Diacronia bibliometric database [BBD], Universitatea din Pitești. URL: <http://www.diacronia.ro/en/indexing/details/A24529> [дата обращения: 23.09.2018]).
74. Italian Sword and Sandal Films, 1908–1990 / ed. by R. Kinnard, T. Crnkovich. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2017. — 256 p.
75. Jenson G. The *Satyrica* of Petronius as a Roman Palimpsest // AN. 2002. Vol. 2. P. 86–122.
76. Jenson G. The Recollections of Encolpius: The *Satyrica* of Petronius as Milesian Fiction. Groningen: Barkhuis; Groningen University Library, 2004. — XII, 329 p.
77. Jenson G. Sailing from Massalia, or Mapping Out the Significance of Encolpius' Travels in the *Satyrica* // Cultural Crossroads in the Ancient Novel / ed. by M. P. Futre Pinheiro, D. Konstan, and B. D. MacQueen. Berlin; Boston: De Gruyter, 2018. P. 7–15.
78. Kezich T. Federico Fellini. His Life and Work / trans. by M. Proctor, V. Mazza. New York: Faber & Faber, 2006. — 444 p.
79. Konstan D. Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994. — XIII, 270 p.
80. Karaman E. H. Ephesian Women in Greco-Roman and Early Christian Perspective. Tübingen: Mohr Siebeck, 2018. — XIII, 193 p.
81. Kovács S. Fellini's 'Toby Dammit': A Study of Characteristic Themes and Techniques // JAAC. 1972. Vol. 31. № 2. P. 255–261.
82. Lanzani R. Objets portables, prothèses et mise en scène: l'expérience du corps. Maîtrise en arts visuels. Thèses et mémoires. Québec: Université Laval, 2017. URL: <http://hdl.handle.net/20.500.11794/27739> (дата обращения: 27.09.2018).
83. Le péplum. L'antiquité au cinéma / dir. par C. Aziza (CinemAction). Condé-sur-Noireau; Paris: Corlet; Télérama, 1998. — 183 p.
84. Lindner M. Rom und seine Kaiser im Historienfilm. Frankfurt am Main: Verlag Antike, 2007. — 332 S.
85. Lucanio P. With Fire and Sword: Italian Spectacles on American Screens, 1958–1968. Metuchen, NJ: The Scarecrow Press, 1994. — 542 p.
86. McGlathery D. B. Petronius' Tale of the Woman of Ephesus and Bakhtin's Material Bodily Lower Stratum // Arethusa. 1998. Vol. 31. № 3. P. 313–336.
87. Moliterno G. The A to Z of Italian Cinema [The A to Z Guide Series]. Lanham; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2009. — LIV, 449 p.
88. Moravia A. Documentary of a Dream: A Dialogue between Alberto Moravia and Federico Fellini // Fellini's *Satyricon* / ed. by D. Zanelli; trans. E. Walter and J. Matthews. New York: Ballantine Books, 1970. P. 23–30.
89. Molyviati Ou. Growing Backwards: The *Cena Trimalchionis* and Plato's Aesthetics of Mimesis // Philosophy and the Ancient Novel / ed. by M. P. Futre Pinheiro and S. Montiglio. Groningen: Barkhuis; Groningen University Library, 2015. P. 1–18.
90. Nethercut W. R. Petronius, Epicurean and Moralizer // CB. 1967. Vol. 43. P. 53–55.
- 90a. Nethercut W. R. Fellini and the Colosseum: Philosophy, Morality and the *Satyricon* // CB. 1971. Vol. 47. P. 53–59.
91. Nisbet G. Ancient Greece in Film and Popular Culture. 2nd ed. Exeter: Bristol Phoenix Press, 2008. — XIV, 188 p.
92. Of Muscles and Men: Essays on the Sword and Sandal Film / ed. by M. G. Cornelius. Jefferson, NC; London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011. — VI, 212 p.
93. Pacchioni F. Inspiring Fellini. Literary Collaborations behind the Scenes. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2014. — XII, 237 p.
94. Pace N. Colloquio con Luca Canali su *Fellini-Satyricon* // *Fellini Satyricon: L'immaginario dell'antico*. Scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle arti contemporanee: I Giornata di studio. Milano, 6 marzo 2007 / a cura di R. De Berti, E. Gaggi, F. Slavazzi [Quaderni di Acme]. Milano: Cisalpino, 2009. P. 43–58.
95. Panayotakis C. *Theatrum Arbitri: Theatrical Elements in the Satyrica of Petronius*. Leiden; New York; Köln: Brill, 1995. — XXV, 225 p.
96. Pasticci S. La presenza del *Satyricon* sulla scena culturale degli anni Settanta, da Maderna a Pasolini // *Musica/Realtà*. 2010. Vol. 91. № 1. Marzo. P. 77–126.
97. Paul J. Rome Ruined and Fragmented: The Cinematic City in *Fellini-Satyricon* and *Roma* // *Cinematic Rome* / ed. by R. Wrigley. Leicester, UK: Troubador, 2008. P. 109–120.
98. Paul J. *Fellini-Satyricon: Petronius and the Film* // *Petronius: A Handbook* / ed. by J. R. W. Prag and I. D. Repath. Chichester, UK; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009. P. 198–217.
99. Pezzini F. L'odissea di Encolpio. Sesso, licantropi & labirinti nel *Satyricon* di Petronio. Bologna: Odoya, 2017. — 319 p.
100. *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis* / ed. by M. S. Smith. Oxford: Clarendon Press, 1975. — XXXVI, 233 p.
101. Pomeroy A. J. Then it was Destroyed by the Volcano: The Ancient World in Film and on Television. London: Gerald Duckworth, 2008. — VIII, 152 p.
102. Pomeroy A. J. The Peplum Era // *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen* / ed. by A. J. Pomeroy. Malden, MA: Wiley Blackwell, 2017. P. 145–159.
103. Pomeroy A. J. Franco Rossi's Adaptations of the Classics // *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen* / ed. by A. J. Pomeroy. Malden, MA: Wiley Blackwell, 2017. P. 253–270.
104. Praet D. Modernism and postmodernism in Antiquity, and the (post-)modernist reception of the Classical: from the *Satyrica*-novel by Petronius to the *Satyricon*-opera by Bruno Maderna // *Receptions of Antiquity* / ed. by J. Nelis. Gent: Academia Press, 2011. P. 33–55.
105. Prieto Arciniega A. "Rome Is No Longer in Rome": In Search of the Eternal City in Cinema // *Imagining Ancient Cities in Film: From Babylon to Cinecittà* / ed. by M. García Morcillo, P. Hanesworth, Ó. Lapeña Marchena. New York; London: Routledge, 2015. P. 163–183.
106. Prats A. The Individual, the World, and the Life of Myth in *Fellini Satyricon* // *South Atlantic Bulletin*. 1979. Vol. 44. № 2. P. 45–58.
107. Raith O. Petronius, ein Epikureer. Nürnberg: Verlag Hans Carl, 1963. — VI, 83 S.
108. Rotondi A. Polidoro *Satyricon*: per una rivalutazione del *Satyricon* di Polidoro-Bini // *Studi Urbinati*. B. Scienze umane e sociali. 2008–2009. Vol. LXXXVIII–LXXXIX. P. 273–281.

109. Royster F. T. *Becoming Cleopatra: The Shifting Image of an Icon*. New York; London: Palgrave Macmillan, 2003. — XIII, 258 p.
110. Sala E. “Qualcosa di arcaico e di modernissimo al tempo stesso”. Primi appunti sulle musiche di Nino Rota per il *Fellini-Satyricon* // *Fellini Satyricon: L'immaginario dell'antico*. Scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle arti contemporanee: I Giornata di studio. Milano, 6 marzo 2007 / a cura di R. De Berti, E. Galletti, F. Slavazzi. Milano: Cisalpino, 2009. P. 93–108.
111. Salvador Ventura F. J. La villa de los suicidas: una lección felliniana de cultura clásica // *Cine y representación: Reproducciones de mundos en re-construcciones filmicas* / ed. F. J. Salvador Ventura. Paris: Université Paris-Sud, 2014. P. 111–123.
112. Sampino G. Il *Satyricon* come “ipertesto multiplo”. Forme e funzioni dell'intertestualità nel romanzo di Petronio. Diss. ... Università degli studi di Palermo. Palermo, 2017. — VI, 447 p. URL: <https://biblio.ugent.be/publication/8556713/file/8556715.pdf> (дата обращения: 16.10.2018).
113. Schmeling G. Petronius: Satirist, Moralist, Epicurean, Artist // *CB*. 1969. Vol. 45. P. 49–50, 64.
114. Segal E. *Arbitrary Satyricon: Petronius & Fellini* // *Diacritics*. 1971. Vol. 1. № 1. P. 54–57.
115. Sharrett Chr. *Tobi Dammit*, Intertext, and the End of Humanism // *Federico Fellini: Contemporary Perspectives* / ed. by F. Burke and M. R. Waller. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2002. P. 121–136.
116. Sinitsyn A. A. ‘Know thyself’ through the dialogue with the Others: Formation of the ancient cultural dichotomy ‘Hellenes — Barbarians’ // *Judaica Petropolitana*. 2017. Vol. 8. P. 48–82.
117. Slater N. W. From *Harena* to *Cena*: Trimalchio's *Capis* (Sat. 52. 1–3) // *CQ*. 1994. Vol. 44. № 2. P. 549–551.
118. Slavazzi F. L'immagine dell'antico nel *Fellini-Satyricon* // *Fellini Satyricon: L'immaginario dell'antico*. Scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle arti contemporanee: I Giornata di studio. Milano, 6 marzo 2007 / a cura di R. De Berti, E. Galletti, F. Slavazzi [Quaderni di Acme]. Milano: Cisalpino, 2009. P. 59–92.
119. Slavazzi F. Scene di Roma antica: da Fellini a Villa Adriana // *L'antico al cinema*. Miti, personaggi, storie, conoscenza / a cura di P. Iaccio, M. Menichetti. Atti del convegno (Salerno, 2008). Napoli, Liguori, 2009. P. 135–150.
120. Solomon J. In the Wake of Cleopatra: The Ancient World in the Cinema Since 1963 // *CJ*. 1996. Vol. 91. № 2. P. 113–140.
121. Solomon J. *The Ancient World in the Cinema*. Rev. ed. New Haven; London: Yale University Press, 2001. — XIX, 364 p.
122. Sullivan J. P. *The Satyricon of Petronius: A Literary Study*. London: Faber & Faber, 1968. — 302 p.
123. Sullivan J. P. The Social Ambience of Petronius' *Satyricon* and Fellini *Satyricon* // *Classical Myth and Culture in the Cinema* / ed. by M. M. Winkler. Oxford: Oxford University Press, 2001. P. 258–271.
124. Surliuga V. Simulation and Ekphrasis: Zanzotto's Poetry in Fellini's *Casanova* // *Literature/Film Quarterly*. 2009. Vol. 37. № 3. P. 224–233.
125. Sütterlin A. Petronius Arbiter und Federico Fellini: Ein strukturanalytischer Vergleich [Studien zur klassischen Philologie]. Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 1996. — 239 S.
126. Tagliani G. Twentieth and Twenty-first centuries: Literature, Film, Theory, Culture [Rev.: Hava Aldouby. Federico Fellini. Painting in Film, Painting on Film. Toronto: University of Toronto Press, 2013. Pp. 186] // *Annali d'italianistica*. 2014. Vol. 32. P. 651–653. URL: https://www.academia.edu/10048814/Review_Federico_Fellini_Painting_in_Film_Painting_on_Film (дата обращения: 10.08.2018).
127. *The Ancient World in Silent Cinema* / ed. by P. Michelakis, M. Wyke. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2013 (repr. 2015). — XXI, 379 p.
128. *The New Peplum: Essays on Sword and Sandal Films and Television Programs Since the 1990s* / ed. by N. Diak, Foreword by D. R. Coon, Afterword by St. L. Sears. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2018. — 242 p.
129. Thomas G. Sexual Confusion, the Attractions of Moral Chaos, and the Contrarities of Personality: Navigating the Vagaries of Fellini *Satyricon* (1969) // *BLFJ*. 2015. May 21. URL: <https://brightlightsfilm.com/sexual-confusion-the-attractions-of-moral-chaos-and-the-contrarities-of-personality-navigating-the-vagaries-of-fellini-satyricon-1969/#.XKhz5LiRSK8> (дата обращения: 12.08.2018).
130. Vendries Chr. La musique de la Rome antique dans le péplum hollywoodien (1951–1963). Entre reconstitution et réinvention // *MEFRA*. 2015. Vol. 127. № 1. P. 259–304. URL: <https://journals.openedition.org/mefra/2791> (дата обращения: 19.08.2018).
131. Vicentini S. Petronio-Fellini Nell'odissea del “*Satyricon*” // *Bresciaoggi*. Cultura. 26.03.2018. URL: <http://www.bresciaoggi.it/home/cultura/petronio-fellini-nell-odissea-del-satyricon-1.6389177> (дата обращения: 16.09.2018).
132. [Winkler M. M.] *Classical Myth and Culture in the Cinema* / ed. by M. M. Winkler. Oxford: Oxford University Press, 2001. — IX, 350 p.
133. Winkler M. M. *Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. — XI, 347 p.

Сокращенные обозначения кинофильмов

(цитируются по русским версиям, опубликованным на электронном ресурсе в свободном доступе; во всех случаях автор перевода не указан)

- [DV] — *La dolce vita* (1960). К/ф «Сладкая жизнь» (реж. Ф. Феллини): URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wKvcimiz5OBk> (дата последнего обращения: 14.11.2018).
- [FR] — *Fellini Roma* (1972). К/ф «Рим» (реж. Ф. Феллини): URL: <https://ok.ru/video/231108512363> (дата последнего обращения: 30.10.2018).
- [FS] — *Fellini Satyricon* (1969). К/ф «Сатириконт Феллини» (реж. Ф. Феллини): URL: <https://www.hdkino.cc/fantasy/21483-satirikont.html> (дата последнего обращения: 12.12.2018).
- [*Le tentazioni*] — *Le tentazioni del dottor Antonio* (1962). К/ф «Боккаччо-70» (вторая новелла «Искушение доктора Антонио», реж. Ф. Феллини) — фильм озвучен по заказу клуба «Другое кино»: URL: <http://www.onlinelife.club/5513-bokkachcho-70-1962.html> (дата последнего обращения: 29.10.2018).
- [*Satyricon*] — *Satyricon* (1969). К/ф «Сатириконт» (реж. Дж. Л. Полидори) — сокращенная версия фильма: URL: <http://kino-history.net/satyricon-1968> (дата последнего обращения: 16.11.2018).