

А. А. Сеницын\*

**ФЕЛЛИНИ И ГОМЕР: ПАРАЛЛЕЛИ И ПЕРЕСЕЧЕНИЯ**

Этот очерк является продолжением темы, начатой в предыдущих статьях, посвященных образу древнего и нового Рима в творчестве Федерико Феллини, где была предпринята попытка проанализировать некоторые гомеровские мотивы в *Fellini Satyricon*. Итальянский режиссер неоднократно говорил о том, что мечтал создать фильм по мотивам дилогии Гомера «Илиада» и «Одиссея» о героях Троянского цикла мифов. Предметом данного исследования являются разного рода совпадения в «Сатириконе» Феллини и поэмах Гомера. Умышленные? Случайные? Архетипические? Надуманные? Формулировка темы *Fellini Satyricon* как «Илиада» Феллини является провокационной. Здесь указываются и обсуждаются параллели и пересечения в произведениях двух великих мастеров, разделенных почти тремя тысячелетиями — древнегреческого гения и классика итальянского кинематографа.

**Ключевые слова:** Гомер, «Илиада», «Одиссея», Феллини, «Сатирикон Феллини», Ахилл, Одиссей, Патрокл, Энеид, Аскал, *ethos*, гнев героя, любовники/*frater*, Троянский цикл мифов, древний Рим, итальянский кинематограф, параллели, лейтмотивы, топосы, экскурсы, структура.

А. А. Sinitsyn

*FELLINI AND HOMER: PARALLELS AND INTERSECTIONS*

This essay is an outgrowth of the topic considered in the previous articles devoted to the image of ancient and modern Rome in Federico Fellini's films, in which an attempt to analyze several Homeric motifs in *Fellini Satyricon* was made. The Italian film director acknowledged that he had dreamed to make a film based on the European 'Book of Books', Homer's duology — the *Iliad* and the *Odyssey* — about the heroes of the Trojan cycle of myths. Other coincidences in Fellini and Homer constitute the object of this study. Deliberate? Fortuitous? Archetypic? Fanciful? The very wording of the topic — *Fellini Satyricon* as Fellini's 'Iliad' — is provocative. The article identifies and discusses the parallels and intersections in the works

---

\* Сеницын Александр Александрович, кандидат исторических наук, доцент, Русская христианская гуманитарная академия; Институт философии Санкт-Петербургского государственного университета; Российский государственный институт сценических искусств; aa.sinizin@mail.ru

of the two great masters — the Ancient Greek poet and the classic of Italian cinematograph, who lived almost three millennia apart.

**Keywords:** Homer, *Iliad*, *Odyssey*, Fellini, *Fellini Satyricon*, Achilles, Odysseus, Patroclus, Encolpius, Ascylos, *ethos*, the hero's wrath, lovers/*frater*, Trojan cycle of myths, Ancient Rome, Italian cinematograph, parallels, leitmotifs, *topoi*, *excursus*, structure.

## 1. ВСТУПЛЕНИЕ К ПРОДОЛЖЕНИЮ ИССЛЕДОВАНИЯ

Настоящий очерк является продолжением исследования образов древнего и нового Рима в творчестве Федерико Феллини, начатого в предыдущих публикациях [26; 28; 29]. В них была предпринята попытка проанализировать некоторые интертекстуальные параллели в поэмах «Илиада» и «Одиссея», созданных легендарным Гомером в начале архаической эпохи греческой истории, и кинокартиной «Сатирикон Феллини» (*Fellini Satyricon*; далее название дается сокращенно — *FS*). Этот «антиковедческий» фильм, снятый в 1968–1969 гг. по мотивам римского «Сатирикона» Петрония (I в. н.э.) и под влиянием многих других памятников античной литературы [40; 51; 52; 54; 64; 66; 71; 72; 73; 74], впервые был представлен в начале сентября 1969 г. на XXX Венецианском международном кинофестивале.

В ранее опубликованных работах основное внимание было уделено генеральным мотивам древнеримского и нового «Сатириконов»: странствия героев (Одиссей Гомера и Энколпий «Сатириконов» Петрония и Феллини), тема пира Трималхиона (у Петрония и Феллини), сопряженный с «уллисовыми» скитаниями мотив гнева богов (в эпосе Гомера и — дискуссионно — в романе Петрония), тема хитроумного героя, образ/ы лабиринта/лабиринтов (у Феллини), «пазловая» структура произведений (Феллини и Петрония) и другие [26; 28].

Предметом исследования в данной работе являются иные обнаруженные совпадения у Феллини и Гомера. Умышленные? Случайные? Правдоподобные? Архетипические? Надуманные (самим ли режиссером, а может быть, автором этих строк)? Здесь обращается внимание на параллели в произведениях двух великих творцов, разделенных почти тремя тысячелетиями: в эпосе древнегреческого гения и «историографическом» фильме классика итальянского кинематографа (об «историографическом» кино см. [29, с. 107–110]).

Несмотря на парадоксальность предпринятого здесь сопоставления современного кинофильма с эпосом Гомера, для такого подхода, на мой взгляд, имеются основания. Сошлюсь на пример аналитического сравнения, представленный в книге американских филологов-русистов и историков русской литературы Ф. Т. Гриффитса и С. Дж. Рабинович о классическом эпосе (Гомер и Вергилий) и русском романе (от Гоголя до Пастернака) [8]; особенно интересна глава «Толстой и Гомер» о романе «Война и мир» как «русской “Илиаде”» [8, с. 213–266]. Может показаться, что есть больше оснований для отыскания гомеровских влияний в великой русской эпопее Л. Н. Толстого о великой войне. Ведь *FS*, несмотря на масштабность кинокартины, — это не эпопея и не роман, фильм лишен героической патетики, это не романтическая любовная драма, не историческое повествование о «годах могучего Рима» или каком-то грандиозном мифическом/историческом событии, каковым является для Гомера Троянская война, а для Толстого — Отечественная война 1812 года. Но у Фел-

линии мы также встречаем «илиадовские» и «одиссейные» мотивы, сюжеты, приемы. Другое дело, являются ли они заимствованием, осознанным намеком или здесь имеет место неумышленное влияние?

Мартина М. Уинклера можно по праву назвать классиком в изучении гомеровских параллелей в современном кинематографе: несколько десятилетий ученый занимается аналогиями с мифологией и эпосом народов Евразии в американском (по преимуществу) кино и, пожалуй, больше, чем кто-либо другой посвятил этой теме статей и монографий [45; 76; 77; 78; 79; 80; 81]. Его опыт исследования архетипов героического нарратива (в основном на греко-римском материале) в визуальных формах повествования оказался весьма влиятельным. Хорошим образчиком истолкования американского вестерна как гомеровской эпопеи является работа Костаса Мирсиадеса 2007 года [63, р. 279–300] (перепечатана в сборнике 2009 г. под его редакцией [67]). Американский филолог обращается к анализу фильма «Стрелок» (*The Gunfighter*, 1950) режиссера Г. Кинга (с Грегори Пеком в роли легендарного Джимми Ринго). Вслед за М. М. Уинклером [78], К. Мирсиадес исследует κλέος (слава) гомеровских героев как параллель для понимания героизма в культурной традиции американского Запада. Он отыскивает для героев вестерна аналогии и с другими ценностями, за которые ратуют и погибают гомеровские герои в «Илиаде» (в большей степени) и в «Одиссее»: τιμή (честь; почет) и γέραс (дар; почести в виде награды герою) [63, р. 280 ff., с обзором литературы по теме]. В результате сравнения образа Ринго, «самого быстрого стрелка на Диком Западе», с гомеровским быстроногим Ахиллом, Мирсиадес приходит к выводу:

Исследуя тему ловкости героя, темы возвращения на родину и воссоединения [со своей семьей], [фильм] “Стрелок” можно прочесть как вестерн-“Одиссею”. Однако “Стрелка” также можно рассматривать как вестерн-“Илиаду”, делая упор на героя как воина, стремящегося стать “самой быстрой живой пушкой”, титул, который он приравнивает к чести и славе, что придаст смысл его жизни. Но, как и в гомеровском эпосе, через самораскрытие и самопознание герой заканчивает отказом от *time*, *kleos* и *geras*, тех ценностей, с помощью которых герой Гомера стремится стать *aristos Achaiōn* (лучшим из ахейцев) [63, р. 295].

В статьях, опубликованных в сборнике под ред. К. Мирсиадеса [67], исследователи Дж. Бёрджесс [41, р. 163–185, особ. 171 ff.] и Ч. Чейсон [43, р. 186–207] также обсуждают тему гомеровского героизма и κλέος воинов «Илиады» в связи с художественным фильмом В. Петерсена «Троя».

В работе «Косвенные или замаскированные Модиссиеси?» (2018) профессор Грегори Догерти попытался обобщить «одиссейные» мотивы в киноискусстве [47]. Исследователь показывает, что гомеровская поэма о странствовании и возвращении царя Итаки оказала колоссальное влияние на современную западную культуру, включая кино.

На протяжении почти всей истории кино она (“Одиссея” Гомера. — А. С.) обыгрывалась или в костюмированных эпопеях, или в адаптациях тем, сюжетов, героев или фольклорных форм современных историй о возвращении на родину или домой — *nostoi*. При том, что некоторые костюмированные эпопеи или пря-

мые адаптации гомеровских сюжетов только намекают на современные войны (например, на вторжение США в Ирак в “Трое” 2004), большинство косвенных адаптаций “Одиссеи” явно связываются с западными войнами, искажающими социально-экономические и даже политические конфликты. Многие из них стремятся установить связь с Гомером, используя очевидные средства <...> [47, p. 19].

Г. Н. Догерти отказывается от обсуждения разного рода попыток (удачных или зачастую менее удачных) экранизации «Одиссеи», которые появлялись на каждом этапе истории кинематографа как костюмные киноэпопеи (“costume epics” у Догерти) — многочисленные примеры пеплумов Старого и Нового Света, расцвет которых приходится на 1910-е и рубеж 1950–1960 гг. Исследователь обращается к современным художественным опытам адаптации гомеровских мотивов, сюжетов, приемов и фольклорных структур, которые присутствуют в фильмах и телесериалах о войне и возвращении героя/героев домой. Как считает Догерти, посредством считываемых кодов в кино-нарративных «ностах» (νόστος) прослеживаются связи с античным «первоисточником» — гомеровской «Одиссеей». Его внимание сосредоточено на тех картинах, где «одиссейные» элементы присутствуют завуалировано [47, p. 19–42]. На материале ряда произведений ученый анализирует такое явление как «Модиссея».

Модернизированная “Одиссея” — которую часто называют “Модиссеей” (*the modernized ‘Odyssey’ — ‘Modyyssey’*) — является чуть ли не самостоятельным жанром. К “одиссейным” элементам обращаются для того, чтобы возвести современное странствие в ранг эпопеи и/или сделать акцент на их разительных отличиях [47, p. 20].

Прежде я уже предпринимал попытку выявления гомеровских приемов и мотивов в многосерийном фильме Т. М. Лиозновой «Семнадцать мгновений весны» [25, с. 334–367]. Тогда этот опыт показался интересным для истолкования феномена «Мгновений» через призму «гомеровских топосов» как советского мифа о «Троянском коне».

Как было сказано выше, «одиссейные» мотивы и приемы *FS*, используемые авторами сценария Ф. Феллини, Б. Дзаппони и Б. Ронди, мною были рассмотрены в других публикациях. Теперь же обратимся по преимуществу к аллюзиям на гомеровскую «Илиаду», которые содержатся (скрыто или явно) в кинокартине о Древнем Риме. Тем более, что у нас имеются и реальные основания для суждения о «пересечениях»: воспоминания и отзывы самого режиссера, его работа с филологами-классиками при создании *FS* (подробнее об этом: [28, с. 70 сл.]), рассказы современников маэстро о его творческих замыслах, но так и нереализованной идее.

## **2. «Я БЫЛ УЛИССОМ»: ГОДЫ ГОМЕРА И «БИТВ» В ГИМНАЗИИ ИМЕНИ ЮЛИЯ ЦЕЗАРЯ**

Федерико Феллини не раз признавался, что всю жизнь мечтал создать фильм по мотивам европейской «Книги книг» — дилогии «Илиада» и «Одиссея», рассказывающей о героях Троянской войны. Юный Федерико был вдохновлен гомеровским эпосом еще в гимназические годы в Римини. Тогда он учил наизусть песни из этих поэм и устраивал с приятелями игры в «илиадовских»

царей-полководцев, где мальчишки «на роли героев вводили себя». Позднее Феллини вспоминал о времени учебы в гимназии имени Джулио Цезаре (Юлия Цезаря) как о «годах Гомера». Каждый из друзей-одноклассников выбрал тогда для себя роль любимого эпического персонажа, назвался его именем (см. [33, с. 21 слл.]; ср. [2, с. 56]). И будущий режиссер стал Одиссеем. Во всяком случае, так он сам рассказывает в автобиографической книге «Делать фильм» (*Fare un film*, 1980):

Годы, проведенные в гимназии, были годами Гомера и “битв”. В классе мы читали и заучивали наизусть “Илиаду”: каждый из нас отождествлял себя с одним из персонажей Гомера. Я был Улиссом и потому во время чтения стоял в сторонке и смотрел вдаль. Титта, уже тогда парень тучный, был Аяксом, Марио Монтанари — Энеем, Луиджино Дольчи — Гектором, “коней укротителем”, а самый старший из нас, Стаккьотти, сидевший в каждом классе по три года, был “Быстроногим Ахиллом”.

После обеда мы отправлялись гурьбой на небольшую площадь — разыгрывать Троянскую войну, бои между троянцами и ахейцами. <...>

Все перипетии “Илиады” мы переживали и в классе, где видели уже не товарищей, а одних лишь героев Гомера: их приключения становились нашими собственными [33, с. 21–22].

Далее следуют примеры детских «реконструкций» гомеровских сюжетов: гнев Аякса (сосед Федерико по парте Луиджи Бенци по прозвищу «Титта»), смерть Луиджино-Гектора, которого волокли по земле вдоль стен Трои, щит Стаккьотти-Ахилла, которому Вулкан изготовил божественные доспехи, но у самого героя было слабое место — его пятка... А позже, когда Феллини там же рассказывает о доме своего товарища по гимназии Луиджино Дольчи (Гектора), он снова вспоминает: «“Илиаду” мы ставили сами» [33, с. 16].

В те «годы Гомера» у риминийских гимназистов был и свой Зевс. Именем владыки Олимпа они называли директора гимназии, который являлся обладателем длинной огненно-рыжей бороды и сурового нрава. Если, конечно, фантазер Феллини все это не придумал позднее. Ведь о его вымыслах и домыслах ходят легенды (см., например, главу «Я великий лжец» в монографии Б. Мерлино о Феллини [16, с. 14–19]).

Журналистам, расспрашивающим о его детстве, юности, обо всем, что могло способствовать появлению великого режиссера, Феллини часто отвечал откровенными выдумками, полуправдой или правдой, приукрашенной и пересмотренной в свете его фантазии [16, с. 14].

Далее Б. Мерлино приводит примеры «правдивых легенд», сочиненных Феллини о своей жизни. И «великий лжец», — это режиссер о себе самом [16, с. 19]. Ведь он признавался, что не хранит воспоминания, но «все поместил в свои фильмы» и «больше не в состоянии отличить то, что было на самом деле, от того, что придумал» [16, с. 18].

Но именно таким изображают директора «Зевса» авторы сценария фильма «Амаркорд» (*Amarcord*, 1973) Ф. Феллини и Т. Гуэрра: «В одном из окон директор гимназии Зевс и учительница математики синьорина Леонардис

со своим могучим, выдающимся далеко вперед бюстом» [34, с. 202]; «Директор гимназии Зевс, хлопая ладонями по своей длинной бороде, гасит залетевшую в нее искру» [34, с. 202]; «Директор гимназии Зевс, потрясая длинной, огненно-рыжей бородой, беседует с учителями, ожидающими, когда их пригласят фотографироваться» [34, с. 205] и проч., и проч. [34, главы 2, 3, 5, 7, 10 и др.]. Гневаясь, директор-«олимпиец» сыпал на гимназистов «громы и молнии». Феллини рассказывает:

Директор гимназии, прозванный Зевсом, был самым настоящим Манджафоко и своими ножищами — каждая величиной с малолитражку — старался пристукнуть кого-нибудь из детей. Одним пинком он мог перебить позвоночник. Стоит себе вроде неподвижно, а только подойди — так саданёт копытищем, что расплущишься словно таракан [33, с. 21].

О тех «зевесовых перунах» упоминает и друг детства Феллини, Луиджи Бенци, тот самый «Титта-Аякс»:

Директор, по прозвищу “Зевс”, этакий Карабас-Барабас, носил туфли размером с машину Фиат-600 <...>, которыми пытался убивать детей. Он раздавал такие пинки, что под ними ломались спины. [Директор] делал вид, что он полностью неподвижен; и вдруг ты получал такой удар лапшей, под которым ты чувствовал себя раздавленным тараканом [цит. по: 2, с. 56].

Современный Римини полон феллиниевских топосов: кинотеатр «Фульгор», Палаццина Дольчи, центральная Площадь Кавур, великолепный Гранд-отель («Старая синьора», как называет его повествователь в «Амаркорде»), гимназии, в которых учился будущий режиссер, железнодорожный вокзал и железная дорога рядом с городским кладбищем, древнеримские арки, Виа Клементини, Виа Бригенти, Виа Данте... (см., например, иллюстрированный буклет «Римини с Федерико Феллини» в серии изданий по туризму: [2, *passim*], мемуары режиссера [33, с. 14–40] и главу о Римини Феллини у Бенито Мерлино [16, с. 28–40]). Многие кинокартины Феллини — от «Маменькиных сынков» (*I Vitelloni*, 1953) до «Голоса луны» (*La voce della luna*, 1990) — плоды его воспоминаний и грез о далеком риминийском прошлом. В них присутствует обращение к личным воспоминаниям режиссера о детстве и отрочестве (см. [29, с. 107–108]), его мальчишеские фантазии, страхи, игры, первые влюбленности — в Бьянкину Сориани, в гомеровский эпос, в улицы и площади Римини, где «книжные дети» играли в героев Гомера, запахи и звуки родного города, киносеансы в «Фульгоре», «нужные книги»... Здесь в детстве были свои боги и богатыри: Зевс, Ахилл, Гектор, Аякс, Эней... и, конечно, хитроумный Одиссей — Федерико.

### 3. ЕЩЕ ОДИН «НЕСНЯТЫЙ СОН» ФЕЛЛИНИ

В статье «Неснятые сны Федерико Феллини» журналист Г. Давыдов акцентирует внимание на нереализованных замыслах маэстро:

Свидетельства об этих неснятых картинах в обилии рассыпаны по его мемуарам. То тут, то там Феллини рассказывает, как ему *не удалось* воплотить



задуманное. <...> Неснятых фильмов Федерико Феллини действительно едва ли не больше, чем снятых [9].

Все так, но Давыдов пишет лишь об одном из невоплощенных феллиниевских проектов — «Путешествие Дж. Масторны» (*Il viaggio di G. Mastorna*), к которому режиссер возвращался на протяжении двадцати лет, да так и не смог его осуществить [35, с. 330–332; 75]. Этот «неснятый сон» станет для Феллини поистине «кошмарным» (см. в книге Б. Мерлино главу «Кошмар: проклятый фильм» [16, с. 200–208], ср. там же [16, с. 211 сл., 258]). В итоге, лишь спустя четверть века с момента начала работы над «Путешествием», на рубеже 1980–1990 гг. этот неосуществленный замысел фильма режиссер воплотит в серии комиксов на тему мистического Масторны [16, с. 284 и 297; 71]. Однако Г. Давыдов не упоминает о другом нереализованном проекте (можно сказать, еще одном «навязчивом сне») Феллини — грандиозном намерении воплотить картину по мотивам гомеровского эпоса.

Автор новой монографии «Вечный Рим Феллини» (2018) Алессандро Каррера дает более широкий перечень «кино-снов» режиссера на темы европейской классической литературы и в скобках замечает, что про «Илиаду» Феллини тоже ходили слухи: «<...> “Божественная комедия” Феллини занимает место среди его повторяющихся снов (*recurring dreams*) вместе с «Илиадой» Феллини (о которой тоже ходили слухи) и “Дон Кихотом” Феллини <...>» [42, р. 9]. Известны признания режиссера в том, что «мечтой всей жизни было экранизировать “Дон Кихота”» [35, с. 330] и создать фантастичную кинокартину о скитаниях Данте по Италии XIII века [35, с. 329]. Феллини хотел поставить «Пиноккио» по книге Карло Коллоди [35, с. 327–328], экранизировать сказки Шарля Перо и Ганса Христиана Андерсона [35, с. 328], сюрреалистический роман Франца Кафки «Америка» [35, с. 330] и другую литературную классику.

Интересное рассуждение о «неснятом сне» режиссера содержится в книге писателя и публициста П. Л. Вайля «Гений места»:

Феллини не раз говорил, что хотел бы снять “Илиаду”, но не снял — и не случайно. Хотя мало в литературе книг более подходящих для экранизации. “Илиаду” можно — а современному человеку иначе и не удастся — читать как киносценарий, причем не литературный, а режиссерский, с подробным планом раскадровки. Локальная тема на широком историческом фоне, стремительный темп развития сюжета, смена батальных эпизодов и камерных психологических сцен, ритмичное чередование крупного (поединок), среднего (точка зрения автора или полководца) и общего (взгляд с Олимпа) планов — все это делает вещь, лежащую у истоков западной цивилизации, шедевром кинематографа [6, с. 418–419].

Это, как может показаться, парадоксальное (и даже провокационное) наблюдение о кино-«Илиаде», на мой взгляд, имеет свои резоны. Действительно, описание разного рода сцен у Гомера не просто наглядно, визуально, картинно, но оно удивительно сходно с фильмическим изображением.

В книге Д. В. Панченко (2016) о Гомеровских поэмах и Троянском цикле мифов одна из глав названа «“Кинематографическая” техника» [18, с. 46–49] — с примерами «киношных» приемов в поэмах Гомера. Подробнее об экранных образах и «кинематографической» технике в Гомеровском эпосе см. в новом

интересном исследовании Е. В. Сальниковой «Предыстория волшебства экранов. Мотивы “Илиады” и “Одиссеи”» [22, с. 120–157].

Описание Гомера визуально, динамично, напряженно, монтажно — кинематографично. И «кинематографическую» технику легендарного Поэта, несомненно, должен был ухватить Федерико Феллини: не Феллини-гимназист, заучивавший наизусть стихи из «Илиады» и «Одиссеи», разыгрывавший со своими друзьями в школе и на улицах Римини «троянские баталии», но зрелый мастер Феллини, «гениальный кинематографист в самом высоком и объемном значении этого слова» [1, с. 183], который познал все нюансы того, как *fare un film*.

Шарлотта Чандлер упоминает (со слов самого Феллини) о том, что продюсеры предлагали режиссеру экранизировать гомеровскую эпопею, и поясняет (его же словами), почему он не смог воплотить свою давнюю мечту.

Разумеется, ко мне обращались и в связи с экранизацией “Илиады”. В детстве мы читали и заучивали ее наизусть, а потом выскакивали на улицу и играли в греков и троянцев, подобно тому, как американские ребята играют в копов и гангстеров. Не знаю почему, но мне казалось нескромным снять что-нибудь вроде “Илиады Феллини” (курсив мой. — А. С.), а рабски следовать за сюжетом Гомера я все равно бы не смог. Кроме того, трудно найти убедительное образное воплощение произведения, так глубоко отложившегося в памяти целых поколений [35, с. 329–330].

Таким образом, по признанию маэстро, он будто бы из скромности отказался «сопоставиться» с великим старцем древности. Автор первых эпических поэм был не только основоположником всей античной и европейской литературы, но и, вероятно, создателем древнегреческого алфавита (см. на сей счет интересные суждения в статье И. Е. Сурикова «Неведомый благодетель» [32, особ. с. 19–22]). И если последнее предположение верно,

В таком случае Гомер оказывается уж и вовсе какой-то гигантской фигурой культурной истории человечества — не только человеком, фигурирующим в традиции как создатель двух первых (и сразу шедевральных) памятников европейской литературы, но еще и автором одного из величайших и полезнейших изобретений [32, с. 21].

Поистине, Гомер («условный Гомер» — создатель «Илиады» и «Одиссеи») был «наше всё» для всей эллинской, а позднее и римской культуры (см. заключительную главу «Гомер в веках» в новой книге И. Е. Сурикова о Гомере, опубликованной в научно-популярной серии «Жизнь замечательных людей» [31, с. 282–302]). Первопоэта, творца и мудреца Гомера с пиететом относилась не только вся античность; с эпохи Возрождения он почитался как «монарх поэтов» и в христианской Европе; см., например, в «Божественной комедии» Данте: «Почтите высочайшего поэта! (*l'altissimo poeta*)»; «Гомер, превысший (*sovrano*) из певцов всех стран», *Inferno*, IV, 79, 88 [10, с. 24]). И в пору забвения гомеровских текстов в первые столетия Средневековья, и в Новое время, когда поэмы Гомера зажили новой жизнью, Поэт был символом европейской культуры [31, с. 299–302]. Таким он остается и в XX веке.



В эпоху кино в Старом и Новом Свете гомеровский эпос является, пожалуй, самым экранизируемым (его превосходят разве что фильмы, созданные на библейские сюжеты). С самых первых лет кинематографа образы Гомера увлекали жрецов Десятой музы (наиболее полный список кино- и телефильмов до конца 2000-х гг., снятых по мотивам гомеровских поэм и Троянского цикла мифов можно найти в масштабном каталоге Эрве Дюмона «Античность в кино: правды, легенды и манипуляции» (2009) [49, р. 177–209]; см. упомянутое выше исследование Г. Н. Догерти о «Модиссее» в киноискусстве [47, с литературой]; из новых публикаций: [11; 30; 55; 58; 63; 72–81; 82, р. 155 ff., 192 ff., 210 ff. *et al.*]; укажу также коллективную монографию под ред. М. М. Уинклера «Классический миф и культура в кинематографе» [45] и недавний сборник «Чтение Гомера: фильм и текст» [62]; расширенный список литературы см. в моем обзоре: [27, с. 6–7, 13]). Хотя качество многочисленных экранизаций и «илиадовских», и «одиссейных» сюжетов оставляет желать лучшего, но это уже отдельная тема. Показательно, что и ныне Гомер востребован и — как всегда — актуален.

По мнению П. Л. Вайля, субъективные принципы киноискусства Феллини не позволили ему дерзнуть на экранизацию гомеровского эпоса:

<...> Феллини «Илиаду» не снял: потому, вероятно, что «Илиада» — это «мы», а Феллини — всегда и только «я». Оттого на его античном счету вместо этого порождения массового мифологического сознания — предельно субъективный «Сатирикон», который он сузил еще более, честно назвав «Сатирикон Феллини» [6, с. 419].

Противопоставление «мы» Гомера и «я» Феллини здесь выражено контрастно и образно. Такое противопоставление художественных принципов имеет свои резоны, однако оно радикально, схематично и, как концентрированное сравнение-противоположение, утрировано. У меня есть два замечания к этому «антиномичному» определению Вайлем подходов «объективного» автора/авторов европейской «Книги книг» и «предельно субъективного» феллиниевского «Сатирикона». Во-первых, вызывает возражение формула А. Ф. Лосева о «народе как творящем индивидууме и индивидууме как творящем народе» в связи с эпосом Гомера [15, с. 61–67]. В книге о Гомере (первое изд. — 1960) русский антиковед и философ пишет:

<...> С полным правом можно сказать, что греческий народ, взятый в своем единстве и цельности, и есть тот единственный и последний творческий индивидуум, который создал гомеровские поэмы, и что те творческие личности (одна или многие), которые создавали эти поэмы, были только проводниками общенародной воли, не привнося в это творчество ничего узко-субъективного и изолированно-личного [15, с. 62].

Такого рода суждения (ср. там же: «Подлинный имманентный автор гомеровских поэм есть <...> сам греческий народ <...> подлинный коллективный автор» [15, с. 64]; «всенародное творчество», «сам греческий народ» как один цельный творящий индивидуум [15, с. 65]) коррелируют с определением Вайлем «Илиады» как продукта «массового мифологического сознания»; критику

взглядов на «народность» гомеровского эпоса см., например, в статье И. М. Нахова «Мой Гомер» [17].

И второе замечание касается последнего тезиса Вайля в приведенной выше цитате — о «пределной субъективности» FS, отразившейся в «честно» суженном режиссером названии. Дело в том, что авторизация в названии этого фильма Феллини, как известно, была для создателей вынужденной. История забавная: по итогам судебного процесса с итальянским продюсером Альфредо Бини и режиссером Джаном Луиджи Полидиро, «Сатирикон» которого вышел в марте того же 1969 года, Ф. Феллини и его продюсер Альберто Гримальди вынуждены были уступить одноименное оригинальное (петрониевское) название своим «конкурентам». Но после этой проигранной тяжбы кинокартина Феллини по мотивам античного романа стала носить имя ее создателя — «Сатирикон Феллини» [16, с. 218; 28, с. 74, примеч. \*]; о «Сатириконе» Дж. Л. Полидиро [28, с. 74–75; 65; 71, р. 405 ff.].

Интересны сопоставления, которые П. Л. Вайль приводит далее:

Феллини замещает Спилберг, и это не смена одного мастера другим, а качественная перемена: понятие “феллини” — вполне определенное, понятие “спилберг” — какое угодно, в том числе и “феллини”. <...> Феллини так и не снял “Илиаду”, но вдруг ее поставит Спилберг: он может — ему “все равно”. Эпический, динозаврий размах позволяет ему снимать такие массовки и так отбирать типажи, что какой-нибудь маленькой стране пришлось бы занять в картине все население. Не говоря уж о бюджете. <...> И если герои “Сатирикона” (Петрония. — А. С.), а тем более “Сатирикона Феллини”, — современные, ни в чем не уверенные люди, то для “Илиады” понадобились бы тысячи доевангельских одномерных лиц, с глазами, не знающими сомнений [6, с. 423–424].

Тут и сравнение творческих принципов и масштабности итальянца Ф. Феллини и его американского коллеги С. Спилберга, и сравнение «Илиады» с древним и новым (феллиниевским) «Сатириконами». Возможно, эти субъективные замечания Вайля могут показаться резкими, но дело здесь, как я понимаю, не столько в упреках Спилбергу и ирония по поводу «спилберговщины» в искусстве. Всемогущий (и «всеядный») Стивен Спилберг — автор фантастических триллеров «Челюсти» (*Jaws*, 1975) и двух частей «Парка Юрского периода» (1993 и 1997), криминальной драмы «Шугарлендский экспресс» (*The Sugarland Express*, 1974), приключенческой сказки «Капитан Крюк» (*Hook*, 1991), драмы «Мюнхен» (2005), военно-исторических драм «Список Шиндлера» (*Schindler's List*, 1993) и «Спасение рядового Райана» (*Saving Private Ryan*, 1998), детективной драмы «Поймай меня, если сможешь» (*Catch me if you can*, 2002), историографического байопика «Линкольн» (2012), фантастического триллера «Особое мнение» (*Minority Report*, 2002), приключенческой тетралогии про Индиану Джонса (недавно в Интернете появилась сообщение о том, что американский кинорежиссер работает над пятой частью этого приключенческого сериала) и десятки других успешных проектов. Каких только жанров нет в его продуктивном кинобизнесе. Действительно, Спилберг может снять все! «Он может — ему “все равно”», — замечает Вайль. Но главный пафос приведенной выше цитаты в том, что «Феллини так и не снял “Илиаду”...»

Известный итальянский латинист, специалист по Петронию Лука Канали, который был научным консультантом *FS* и по его собственному признанию «целый год провел на съемочной площадке» (съемки фильма проходили с ноября 1968 г. по май 1969 г.), рассказывая в интервью Н. Паче о работе с Феллини [65], не упоминает ни о Гомере, ни о гомеровских мотивах. Быть может ученый ничего не говорит о гомеровских совпадениях и влияниях именно потому, что интервьюер задает ему вопросы сугубо о латинском языке, романе Петрония и римской литературе (Л. Канали отвечал за подготовку диалогов на латыни для феллиниевского «Сатириконе» [51, р. 568 ss.; 65, р. 44 ss.]? Канали мог и забыть некоторые аспекты, ибо прошло почти 40 лет со времени работы над *FS* (беседа с филологом-классиком состоялась в Риме в начале 2007 г.). А может быть, режиссер тогда не раскрывал (из скромности? как указывает Ш. Чандлер; см. выше) своих «хюбристичных» намерений создать личную «Илиаду»?

Но в *FS* мы находим и прямые отсылки к гомеровским поэмам [28, с. 71–75]. Феллини включает аллюзии и реминисценции «Илиады» и «Одиссеи». Вероятно, какие-то из приведенных ниже совпадений могут показаться натянутыми, какие-то случайными, но я попытаюсь их определить и кратко прокомментировать.

#### 4. ВСЁ НАЧИНАЕТСЯ С ГНЕВА ГЕРОЯ

Основная тема «Илиады» — гнев главного героя. В первом стихе первой песни Гомер указывает на гнев Ахилла Пелида, принесший неисчислимые беды всему греческому войску под Троей. Со слова «гнев» (μῆνις) начинается поэма. Μῆνιν ἄειδε, θεά, — зывает поэт к богине, чтобы та помогла ему рассказать обо всем, что произошло с ахейцами после того, как они лишились ратника Ахилла:

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,  
Грозный, который ахейнам тысячи бедствий соделал:  
Многие души могучие славных героев низринул  
В мрачный Аид <...> (Ном. II. I. 1–4) [7, с. 5].

Со страстного монолога Энколпия (исполнитель роли — Мартин Поттер) начинается действие кинокартины Феллини [*FS*, 00:00:58 ff.].

<...> И кто обрек меня на это одиночество? — Мразь, на которой отпечатались все пороки человека, дерьмо, которое, по его же словам, следовало бы раздавить, — Аскилт! Он ищет свободу в разврате. Делайте с ним, что пожелаете. Он продается всем, как какая-то девка, ублюдок! А этот негодяй, Питон! Чтобы помочиться, он приседает как женщина. Он носит юбку, словно не был рожден мужчиной. Юнец, который был шлюхой в тюрьме, задирает свой плащ и поворачивался к стенке перед каждым. Какой позор! Какой стыд! Но хуже всего то, что он стал таким, после того, что я для него сделал... А теперь они проводят ночь в объятиях друг друга, потешаются надо мной [*FS*, 00:01:14–00:02:01].

Обратим внимание на то, что такого «зачина», как у Феллини, нет в «Сатириконе» Петрония. Роман, в том виде, в каком он до нас дошел, открывается «литературно-искусствоведческим» прологом, где говорится о поэтах, ораторах и живописцах прошлого в сравнении с современными, где упоминаются имена

греческих и римских классиков: Пиндар, Софокл, Еврипид, Фукидид, Платон, Демосфен, Люцилий, Цицерон. Заканчивается это своеобразное *prooemium* стихотворной импровизацией «в духе Люцилия» (Petr. Sat. I–V). А монолог Эноклпия “Ergo me non ruina terra potuit haurire?..” — с обыгрывания которого начинается *FS* — у Петрония содержится в середине романа (Petr. Sat. LXXXI). В античном «Сатириконе» говорится об обиде героя (ibidem): «Я принесу их (Аскилта и Гитона. — А. С.) в жертву своей обиде — или не буду мужем и свободным человеком! (*Nam aut vir ego liberque non sum, aut noxio sanguine parentabo iniuriae meae*)» [19, с. 86]. У Петрония *iniuria* («обида, оскорбление, несправедливость, наказание») встречается дюжину раз, но лишь в нескольких случаях это связано с главным героем: Petr. Sat. X (*in memoriam revocatus iniuriae*); Petr. Sat. LXXXI (loc. cit.); Petr. Sat. XCI (*Dignus hac iniuria fui?*); Petr. Sat. CXXXI.

У Феллини Эноклпий сыпет ругательства, использует обценные сравнения, но в начале никто из героев его не слышит. Его неистовые слова обращены в камеру — к зрителям. Цель вводной сцены «гнев Эноклпия» заключается в том, чтобы представить аудитории протагониста. Однако, в отличие от «Илиады», гнев героя не является главной темой *FS*. Заполучив обратно свое (вернув себе на одну ночь Гитона), Эноклпий тут же забывает и обиду. Так же он ведет себя на следующее утро, после дележки молодыми товарищами совместно нажитого добра и вторичного увода Гитона Аскилтом. Но «зачин» кинокартины Феллини схож с «илиадовским»: в безумном гнев Эноклпий сулит «тысячи бедствий» всем своим обидчикам, а обидчиками его являются его же сотоварищи.

На кого и за что гневается Ахилл, бросивший ахейское войско и желающий отмстить своим соратникам? — На «царя царей» Агамемнона, избранного главнокомандующим всеми греками под Троей. Тот отобрал деву, которая принадлежала Пелиду. При всем войсковом собрании Агамемнон Атрид нанес обиду виднейшему вождю ахейского войска. Ярость Ахилла велика настолько, что достигает Олимпа (с помощью его матери Фетиды) и усугубляет конфликт богов. А повод — как говорится, *cherchez la femme*, «ищите женщину». Агамемнон взамен своей наложницы Хрисеиды, которую он вынужден возвратить ее отцу, жрецу Хрису, лишает гордого Ахилла его наложницы Брисеиды: Ном. II. I. 182 sqq.; и там же: 322 sqq., 336 sqq. (Ахилл отдает Брисеиду и произносит свою клятву), 391 sqq. (герой рассказывает матери о случившемся и молит ее об отмщении), II. 688–690, 694:

В стане, при черных судах, возлежал Ахиллес быстроногий,  
 Гневный за дочь Брисееву, пышноволоосу деву,  
 Деву, которую взял, по жестоких трудах, из Лирнесса <...>  
 Грустен по ней, возлежал он; но скоро воспрянет, могучий [7, с. 33–34].

Также и гнев протагониста *FS* в начале фильма имеет конкретного обидчика. Эноклпий зол на своего спутника Аскилта, который увел у него юного красавчика Гитона. Но достается при этом, как мы видели, обоим приятелям. И у Гомера и у Феллини причиной гнева является объект страсти главного героя:  $\mu\eta\nu\varsigma$  Ахилла — из-за наложницы Брисеиды, *ira* и *odium* Эноклпия — из-за женоподобного Гитона.

## 5. ЗАМЕЧАНИЯ О КОМИЧЕСКИХ И ЭРОТИЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЯХ

Главные герои FS — студенты, скорее, бывшие студенты, или же «вечные студенты». В сцене дележа нажитого совместно скудного имущества Энколпии произносит, обращаясь к Аскилту: «мы оба собирались стать литераторами... Но вместо этого сами становимся с тобой притчей во языцех» [FS, 00:18:40–00:18:53]. Оба беспутных приятеля хорошо знакомы с античной литературой, в том числе и греческой. Показателен в этом смысле один эпизод на «вилле самоубийц». (В своем вольном переложении романа Петрония Феллини легко отказывался от оригинальных «Сатириконовских» эпизодов и вставлял новые; сцена «Вилла самоубийц» отсутствует у Петрония; обсуждение [28, с. 77]; подробный анализ этой сцены: [70, р. 111 ss.]). Когда герои входят в пустой дом, они видят стоящие на столике *imagines majorum* — восковые скульптурные портреты и маски предков [FS, 01:15:58–01:16:20]. Аскилт насмехается: «Предки хозяев!.. Однако сколько сторожей!» Он тут же хватает одну из этих масок, цепляет ее на себя и, размахивая палкой, ернически декламирует строки из Архилоха про низкорослого да кривоногого, но мощного духом воина, который лучше пышнокудрого щеголя-стратега: οὐ φίλέω μέγαν στρατηγὸν οὐδὲ διαπλελιμένον / οὐδὲ βωστρύχοισι γαῦρον οὐδ' ὑπεξυρμένον <...> (Archil. fr. 114 West; в пер. Г. Церетели: «Мне не мил стратег высокий, с гордой поступью стратег, / С дивно-пышными кудрями, с гладко выбритым лицом! <...>»).

В этой яркой цитате из древнегреческих классиков можно усмотреть косвенную отсылку к автору «Илиады». Показательно, что режиссер вкладывает в уста несостоявшегося литератора Аскилта не какие-то строки из этой героической поэмы о великой войне и славных воинах (где в избытке воинский пафос), а, напротив, дает фрагмент стихотворения того автора архаической эпохи, который очень мало позаимствовал из этоса Гомера [58, р. 402]. Архилох, скорее, демонстрирует отсутствие интереса к прежней героической системе ценностей (вспомним хотя бы его стих о брошенном щите, что достался противнику-саийцу, но поэт хвастается, что он сам смог «налегке» спастись бегством с поля брани: Archil. fr. 5 West). Как заметил Дж. С. Кёрк, «Здесь (у Архилоха. — А. С.) нет ничего, или практически ничего, от старой героической идеологии, основанной на славе и чести» [58, р. 403]. Так вот, юмор Феллини заключается в том, что в этом вставном эпизоде FS данная цитация из Архилоха служит тому, чтобы высветить в этическом смысле антигероическую и, вероятно, антигомеровскую суть главных героев фильма. И таким образом этот топос тоже можно считать интертекстуальной параллелью к эпосу и этосу Гомера — эдакая комическая аллюзия в духе Феллини. А если, зная этос Аскилта, воспринимать οὐ φίλέω буквально: «не люблю я», то в шутовской сцене со священными *imagines majorum* в этой фразе устах прыгающего по комнате героя можно усмотреть и эротический подтекст.

Разного рода «гомеризмы» комического характера встречаются в сцене грандиозного пира в доме Трималхиона, где Феллини во многом обыгрывает знаменитую *сена* в романе Петрония [28, с. 71–73]. Здесь и нелепые «цитаты» из классиков, которыми сыпет вульгарный богач-хозяин, и его сравнение себя самого с хитроумным Улиссом, и обращение к одному из гостей: «<...> Ты лучше почитай нам что-то из Гомера. Начни же!.. О как приятно слушать

греков за едой» [FS, 00:32:20–00:32:28]. Можно указать и другие примеры натурализма и комизма, которые встречаются в фильме Феллини (что не требует пояснений) и в поэмах Гомера, причем не только в приключенческой «Одиссее», но и в суровой героической «Илиаде» (обсуждение можно найти у А. Ф. Лосева: [15, с. 234–239, особ. 237 слл.]).

У Петрония любовники часто называют друг друга «братом» (*frater*) и «сестрой» (*soror*): IX; XI; XIII; XXV, *etc.*; особенно показателен эпизод с Киркеей, в сети к которой попадает несчастный Энколпий (еще одна параллель к гомеровской паре Одиссеей и волшебница Киркея/Цирцея): CXXVI–CXXX. Подобное обращение мы встречаем и у других римских авторов: Катулл (100), Марциала (II. 4; III. 88; IV. 16; VIII. 81 *et al. loc.*) и проч.; см. об этом, например: [38, р. 77–90 («Любовники и братья»), особ. р. 79 f., 85 ff.].

В античном «Сатириконе» есть пассаж (CXXIX. 1), где Энколпий сравнивает себя с Ахиллом (точнее, анти-Ахиллом, который не способен на «подвиг»): «Поверь мне, брат: я сам не считаю, не чувствую себя мужчиной. Похоронена часть моего тела, некогда уподоблявшая меня Ахиллу (*Funerata est illa pars corporis, qua quondam Achilles eram*)» [19, с. 134]. Мифический Ахилл, герой Троянского цикла, — «муж войны», его оружие — меч. У Петрония же речь идет совсем о другом «орудии». Герой признается своему любовнику Гитону, что прежде, когда его «меч» был крепок, он считал себя «Ахиллом»... в эротическом искусстве. Об утрате своего «оружия» Энколпий/Полиэн признается и в письме к матроне Киркее (Petr. Sat. CXXX): «Не забывай только, что не я пред тобою провинился, а мое орудие. Готовый к бою, я оказался без меча (*Paratus miles arma non habui*). Не знаю, кто мне его испортил. <...> Вот ты велишь мне остерегаться паралича. Точно может быть паралич сильнее того, который отнял у меня орудие для обладания тобою» [19, с. 135].

В фильме Феллини похожее сравнение отчаявшийся Энколпий использует в разговоре с «братцем» Аскилтом. Герой жалуется: «Аскилт, мой меч затупился» [FS, 01:45:03]. Понятно, что и в данном случае речь идет не о холодном оружии, но о *pars corporis*. В FS такая обценная отсылка к главному герою Гомеровой «Илиады» весьма близка духу романа Петрония. О постигшей Энколпия-Ахилла сексуальной немощи через сравнение с испорченным мечом в FS говорится неоднократно: «[Энколпий:] Я солдат с затупившимся мечом»; «[Эвмолп в Саду наслаждений:] Я привел друга. Его меч, которым он так гордился, теперь пришел в негодность».

Если Энколпий — аллюзия на меченосца Ахилла (либо опять же анти-Ахилла: *quondam Achilles eram*), то фелиниевская пара Энколпий и Аскилт — это параллель к гомеровской паре Ахилл и Патрокл. Последние были неразлучны и привязаны друг к другу с детства. Правда, в «Илиаде» они показаны как товарищи, а если и «братья», то только по оружию (военному, разумеется). Прямые указания на любовные отношения двух этих героев у Гомера отсутствуют, хотя тут мнения исследователей расходятся: [5; 38; 44; 48; 53; 60; 75a]. Ц. Уорвик в статье о постгомеровской репрезентации отношений Ахилла и Патрокла в классической греческой литературе пишет: «То, что Ахилл и Патрокл чувствуют друг к другу в “Илиаде”, является чем-то совершенно необыкновенным, любовь, выходящая за пределы обычных человеческих от-



ношений» [75а, р. 1]; но «Илиада» не характеризует Ахилла и Патрокла как педерастических любовников <...>» [75а, р. 2]. Ср. суждение Томаса Хаббарта в статье, опубликованной в новом «Blackwell Companions to the Ancient World» по греческой и римской сексуальности (2014):

В эпических поэмах Гомера не содержится явной ссылки на гомосексуальные желания или действия между ними (Ахиллом и Патроком. — А. С.) <...> Эпическая традиция, как правило, скрывает однополую любовь, потому что, как бы ни было в это время на Крите или в Спарте, ей не хватало достаточного панэллинского статуса, чтобы быть признанной в стихах, которые предназначались для всех греков. Таким образом, гомосексуализм остается возможным прочтением для публики, которая к нему склонна, но он нигде не навязывается [53, р. 142].

Более поздняя античная традиция, которую представляют Эсхил (*Myrm.* fr. 135–137 TGF 3, Radt), Пиндар (*Olymp.* X. 16–19), Софокл (*Achill. am.* fr. 149, 153, 157 TGF 4, Radt) (?), Ксенофонт (*Sym.* VIII. 31), Платон (*Sym.* 179e–180b и 208d), Эсхин (*Contra Timarch.* 133, 141–150), эллинистические и римские авторы, указывает на интимный контекст взаимоотношений Ахилла с Патроком. Приведу цитату из эротического диалога Платона «Пир» (179e–180a):

<...> узнав от матери, что он умрет, если убьет Гектора, а если не убьет, то вернется домой и доживет до старости, Ахилл смело предпочел прийти на помощь Патроку и, отомстив за своего поклонника, принять смерть не только за него, но и вслед за ним. И за то, что он был так предан влюбленному в него, безмерно восхищенные боги почтили Ахилла особым отличием. Эсхил говорит вздор, утверждая, будто Ахилл был влюблен в Патрокла: ведь Ахилл был не только красивей Патрокла, как, впрочем, и вообще всех героев, но, по словам Гомера, и гораздо моложе, так что у него даже борода еще не росла [20, с. 88–89].

О союзе Ахилла и Патрокла в античной традиции имеется значительная литература; здесь сошлюсь на некоторые работы: [5, с. 13–16; 23; 24, с. 397–399; 38, р. 81, 84–85; 44, р. 381–396; 48, р. 255–284; 50, р. 246, 254; 53, р. 142; 56, р. 207, 252; 60, р. 103, 112, 115 f.]. В послегомеровское время эти герои Троянского цикла мифов часто представлялись образцом верности воинов-любовников (см. обсуждение: [75а, 3–14, с библиографией]).

Популярность педерастических отношений в классических Афинах и других частях Греции способствовала тому, что некоторые постгомеровские авторы стремились изображать Ахилла и Патрокла как любовников. Ахилл и Патрокл неоднократно упоминаются в качестве примера мужской преданности, так как их отношения являются одной из самых известных связей между мужскими персонажами в греческой литературе, независимо от того, интерпретируется ли их привязанность как сексуальная или несексуальная. Для авторов, желающих включить героический прецедент в свое толкование классической педерастии, Ахилл и Патрокл были очевидным выбором [75а, р. 14].

В первой части романа Петроний изображает эротический любовный треугольник: Энколпий—Гитон—Аскилт. Далее Гитон остается с главным героем, а Аскилт выпадает из истории: приняв совет Эвмолпа (*Petr. Sat.* ХСVIII–ХСIX), Энколпий на корабле вместе с Гитоном, избавившись от соперника Аскилта.

В античном «Сатириконе» не описываются сцены любовных отношений Энколпия и Аскилта (см. замечания А. Дж. Л. Бланчарда: [39, р. 267–268, 270]).

А в фильме делается акцент на гомоэротической теме. Энколпий и Аскилт — ровесники, любовники («братья»), партнеры, подельники, но в первую очередь, они соперники [68, р. 489–490]. У Феллини женоподобный Гитон — это гендерный суррогат любовницы и Энколпия, и Аскилта, которые через обладание юным красавчиком стремятся выяснить свои личные отношения.

Показывая на экране историю странствий древнеримских «маменькиных сынков» [35, с. 193], Феллини транслирует послегомеровскую традицию, представлявшую верными любовниками пару Ахилл—Патрокл *par excellence*. В *FS* о сексуальных отношениях не только говорят сами герои, в картине есть эпизоды, которые демонстрируют их интимную близость. Например, сцена на покинутой вилле, где приятели, увлеченные друг другом, забывают о привлекательной негритянке. В первой части фильма герои спорят из-за Гитона, но далее этот юный красавчик исчезает из истории, а оба «брatца» остаются до конца верными друг другу.

### 6. О СМЕРТИ В ФИНАЛЕ

Подобно Ахиллу и Патроклу «Илиады», главные герои *FS* (в отличие, опять же, от романа Петрония) остаются вместе до смерти одного из них. Гомеровский Патрокл погибает от руки Гектора (Hom. *Il.* XVI. 818–863), и феллиниевский «Патрокл» гибнет в финале фильма. Никакой героики здесь, разумеется, нет. Убийцей Аскилта стал случайный перевозчик, позарившийся на кошель с деньгами, которым приятели неосторожно хвастаются на пароме на пути к колдунье Энотее. В схватке на берегу убогий паромщик закалывает Аскилта мечом. Как и в начале фильма Энколпий зовет своего «брата», но находит его убитым в траве на берегу реки и оплакивает несчастного [*FS*, 01:56:44–01:57:33]. «Ахилл» Феллини не устраивает тризны по «Патроклу» и не мстит за погибшего друга; *FS* не является произведением героическим, но, напротив, антигероическим (об этом фильме как анти-пеплуме см.: [28, с. 84–88, с библиографией по теме]).

Для сравнения: у Петрония Аскилт не погибает, он просто выпадает из истории. Последний раз Аскилт появляется в гостинице, где ищет удравшего от него мальчика Гитона (XCVII). Потом Энколпий скрывается от него, и друзья-соперники больше уже никогда не встречаются (во всяком случае, в рамках сохранившегося текста античного памятника). В последней трети «Сатирикона» (XCVIII–CXLI) Аскилт вовсе отсутствует, а место «брата» в романе теперь занимает исключительно Гитон. Лишь однажды (но не по причине тоски, а из-за ревности и неприязни) главный герой вспоминает о своем старом дружке-приятеле: в *Petr. Sat.* CXXXIII Энколпий спрашивает Гитона о той ночи, когда Аскилт увел его с собой.

К концу романа Петроний будто бы «забывает» о девтерагонисте Аскилте. А у Феллини он является одним из главных — вторым по значимости — действующих лиц, начиная со сцены в римских термах и до предпоследней сцены на берегу перед финальным эпизодом с пожиранием трупа Эвмолпа. На протяжении всей второй части *FS* Аскилт сопровождает своего товарища по «ла-

биринтам» Древнего Рима (обсуждение: [28, с. 76–78]). Смерть девτεραгониста в фильме — рубеж в истории героя-повествователя. Именно после смерти Аскилта в финале для Эноклпия начинается новый этап его приключений (о которых зритель так никогда и не узнает).

### **7. ЕДИНСТВО ДЕЙСТВИЯ, ПРОТЯЖЕННОСТЬ, ОБЪЕМНОСТЬ, ФРАГМЕНТАРНОСТЬ, РАМОЧНАЯ ЦЕЛЬНОСТЬ И ЭКСКУРСЫ**

В начальных главах Аристотелевой «Поэтики», где говорится о подражании действию, античный философ отмечает (*Poet.* VIII. 1451a):

Сказание бывает едино не тогда, как иные думают, когда оно сосредоточено вокруг одного лица, потому что с одним лицом может происходить бесконечное множество событий, из которых иные никакого единства не имеют; точно так же и действия одного лица многочисленны и никак не складываются в единое действие. <...> А Гомер <...> сложил “Одиссею” равно как и “Илиаду”, вокруг одного действия в том смысле, как мы говорим. Следовательно, подобно тому как в других подражательных искусствах единое подражание есть подражание одному предмету, так и сказание, будучи подражанием действию, должно быть [подражанием действию] единому и целому <...> [4, с. 654–655].

Действительно, Гомер в совершенстве продемонстрировал «единое действие» (μία πράξις) своих сказаний (μῦθοι) и «единое подражание» (μία μιμήσις) такому действию. В военно-героической поэме «Илиада» поэт не описывает все 10 лет войны греков за Троию и возвращение домой всех оставшихся в живых ахейских царей-полководцев, а в приключенческо-ностальгической поэме «Одиссея» он не излагает весь жизненный путь героя. В той и другой поэмах присутствует центральный повествовательный стержень: гнев Ахилла («Илиада»); возвращение домой царя Одиссея / ожидание и верность его супруги Пенелопы («Одиссея»). В поэме о войне нет ни последовательного изложения причин конфликта ахейцев с троянцами, ни сватовства женихов к Елене, ни яблока раздора, ни сбора греческих героев в поход, ни описания событий первых девяти лет той войны... Не рассказывает аэд и о героическом и трагическом конце событий под Илионом. Ахилл, Аякс, Приам, Гекуба, Парис... — в рамках «Илиады» все они живы. Хотя до падения обреченного города остались считанные недели или месяцы, но Одиссеем еще не предложен хитрую уловку с деревянным конем — *Danaum donum*. Троя еще стоит целохонькая и неприступная. А в поэме про итакийского царя нет ни сказания о рождении героя, ни о его юных годах и ранении во время охоты, ни о том, как хитроумный Лаэртид прикинулся безумным, когда цари-женихи готовились к походу на Троию, нет и гибели Одиссея от руки своего сына Телегона... Все это оказывается лишним для сказания с «единым действием». «Одиссея» — не биография мифического героя, но поэма сугубо о возвращении и ожидании.

В «Илиаде» представлен один эпизод десятого года войны. Как известно, события в этой поэме охватывают всего лишь несколько дней. В книге о Гомере А. Ф. Лосев проводит подсчет количества описываемых и событийно наполненных дней в «Илиаде» [15, с. 15–17; ср. там же, с. 159–162] и в «Одиссее» [15, с. 17–21] и приходит к следующим выводам: 1) «<...> время действия

в “Илиаде” охватывает 51 день», но «изображаются главным образом только 9 дней из последнего года войны» [15, с. 17]; 2) «...» итог распределения действия в “Одиссее” по дням <...> из 40 дней <...> только 9 дней наполнены более или менее важными событиями <...> Из 10 лет странствования Одиссея наша поэма изображает только последние дни перед Итакой и несколько дней на Итаке» [15, с. 21]. На общую хронологическую протяженность событий «Илиады» в 51 день А. Ф. Лосев указывает и в другом месте: [14, с. 35].

В книге И. Е. Сурикова «Гомер» общее число дней в обеих поэмах («Илиада» — 50, «Одиссея» — 40 [31, с. 20]) — дано со ссылкой на учебник по истории античной литературы Н. А. Чистяковой и Н. В. Вулих (1963 г.) [31, с. 304]; ср.: «Если все рассказываемое в “Илиаде” происходит в течение пятидесяти дней, то события “Одиссеи” <...> укладываются в сорок дней» [36, с. 33]. Ранее у С. И. Радцига (1940): «<...> все действие [“Илиады”] занимает только пятьдесят дней из десятилетней осады Трои ахейцами <...> Все действие [“Одиссеи”] приурочено к последним сорока дням его (Одиссея. — А. С.) странствий <...>» [21, с. 57]; также в академическом издании «Истории греческой литературы» (Т. 1, 1946 г.), где § 10 главы V также подготовлен Радцигом: [12, с. 107–108]. И ср. в упоминавшейся выше американской монографии о русском романе: «Все, что требуется сообщить о Троянской войне, в “Илиаде” сообщается в пределах рассказа о сорока днях последнего года осады» [8, с. 216] — здесь указано «заниженное» число дней в военно-героической поэме. Обсуждение упоминаний чисел у Гомера и анализ событийно наполненных дней см. в «Анатомии “Илиады”» Л. С. Клейна: [13, с. 218–259 и 351–356]. По Лосеву, описанных поэтом событийных дней в поэмах — по 9. Замечания см. в моей статье: [25, с. 347–349 и 364–365]. Повествование «Илиады» и «Одиссеи» плотно, цельно, объемно и сконцентрировано на одной теме.

Содержание FS также представляет «вырезку» из истории Энколпия — некую «срединную» часть его приключений. Единство действия этого произведения определяет история отношений главного героя с Аскилтом. Таким образом, умышленно-«пазловый» фильм Феллини оказывается более цельным, чем фрагментарный роман Петрония. Он тоже охватывает лишь несколько событийно наполненных дней (общий подсчет здесь вряд ли возможен, да это и не важно). Кинокартина не имеет начала (будто бы оно «не сохранилось») — автор сразу погружает зрителя в действие. В первой сцене Энколпий начинает свой монолог, в котором он бранит и проклинает своих соперников. Но из этих гневных слов зритель узнает о самом герое: он скиталец, изгнанный с родины, убийца, бежавший от правосудия... [FS, 00:00:58–00:01:13]. В конце феллиниевский «Сатирикон» обрывается на полуфразе: «На одном острове, покрытом высокой сочной травой, я встретил грека, который рассказал мне, что спустя годы...» [FS, 02:01:04–02:01:25].

Последние слова рассказчика (историю излагает протагонист Энколпий) позволяют думать, что только теперь и начинается самое интересное, что его грядущие путешествия превосходят все рассказанное им ранее о своих скитаниях. Герой отправляется в дальнейшее путешествие со своими новыми приятелями, на поиски новых приключений. Но подобно фрагментарно дошедшим до нас античным текстам или останкам артефактов,

фильм Феллини не имеет конца — он будто бы «сожран временем». Режиссер фантазировал:

Мне представляется, как в далеком 4000 году наши потомки наткнутся на некий склеп, где будут храниться давно забытый фильм из двадцатого столетия и проектор для его просмотра. “Какая жалость!” — вздохнет археолог, просмотрев нечто под названием “Сатирикон Феллини”. — В фильме нет начала, середины и конца. Как странно! [35, с. 192].

В обоих произведениях — «Илиаде» и *FS* — текст определяет рамочная композиция. Гомер начинает поэму с гнева Ахилла и его ссоры с Агамемноном, а замыкает сценой выкупа царем Трои Приамом тела убитого сына Гектора и смирением гнева главного героя. Кольцевую композицию «Илиады» создает эволюция нрава протагониста. «Ахилл не столько воплощает определенный этос, сколько знаменует перемену в этосе, пусть только событием своей личной перемены — от непримиримости и жестокости к снисходительности и милосердию» [3, с. 164; ср. там же, с. 190 слл.]. В монографии «Нравоперемена Ахилла» Р. Г. Апресян отмечает:

Последняя книга «Илиады» (т. е. песнь XXIV. — А. С.), в которой описывается встреча Приама и Ахилла, представляет собой кульминацию героически-эпической поэмы, в финальном эпизоде которой утверждаются ценности примиренности, сострадания и милосердия [3, с. 130] (см. в этой книге главу 4 «Милосердие» [3, с. 130–160]).

В структурном плане кольцевая композиция присуща и «антиковедческому» произведению Феллини. Несмотря на «открытость» (будто бы из-за отсутствия начала и конца), искусственную «разорванность» текста с умышленно недостающими соединениями-эпизодами, эта картина в целом имеет замкнутую структуру [28, с. 79–81]. В первых кадрах *FS* во весь экран представлено пустое полотно — серая внешняя стена здания с темными потеками; а в заключительных кадрах фильма показаны стены, украшенные цветными росписями (о стене-экране и стене в «Илиаде» как «праэкранный образ» см. подробно у Е. В. Сальниковой: [22, с. 147–155]). Эти фресковые изображения в финале *FS* украшают внутренние стены римского здания, от которого «сохранились» лишь руины, подобно дошедшим до нас античным фрескам из Помпей и Геркуланума. «Весьма обоснованно, — замечает Дж. П. Салливан, — что антигерои, Энколпий и Гитон, последний раз появляются перед зрителями в стоп-кадре потускневших фресок в Помпейских тонах» [73, р. 260]. Во фрагментах этих росписей зритель узнает многих персонажей феллиниевского «Сатирикона», будто бы созданных каким-то древнеримским художником [37]. Как поясняет Феллини: «В конце все эти люди, чьи жизни были такими реальными для них, — всего лишь обломки фресок» [35, с. 195].

И отмечу еще один момент, на который уже указывал в другой статье [28, с. 80], здесь же только повторюсь. В первой сцене *FS* свой гневный монолог Энколпий начинает стоя спиной к зрителям, будучи обращенным лицом к бетонной стене. А в конце фильма крупным планом показано улыбающееся спокойное лицо главного героя, обращенное в кинокамеру. Как мне представ-

ляется, это обращение — поворот — протагониста и изображение стены/стен здания в первом и последнем эпизодах — цельной, но голой стены в начале и фрагментарной, но с фресковыми портретами в финале, — композиционно создают «рамку» кинокартины.

В «Илиаде» и «Одиссее» содержатся многочисленные краткие и обширные отступления от основной темы, которые отсылают к более ранним событиям или предсказывают грядущие. Вставные эпизоды в эпосе Гомера разного характера: иллюстративные, сопоставительные, разъяснительные. Экскурсы содержатся и в *FS*, хотя их немного. Например, включение рассказа о матроне из Эфеса [*FS*, 00:45:50–00:49:35] и рассказ зрителя Сада наслаждений о магическом огне Энотеи [*FS*, 01:48:10–01:51:00].

Особенно показателен в *FS* экскурс о эфесской вдовушке. Эта новелла является, пожалуй, самым известным пассажем в «Сатириконе» Петрония (она была весьма популярна в Средние века и Новое время; см. [57; 62]). Однако Феллини «модернизировал» легенду, чтобы избежать «лишних» аллюзий на христианское распятие [28, с. 85–86]. У Петрония интригующую историю о безутешной вдовушке и сочувствующем ей воине, как реальный пример женского хитроумия, рассказывает поэт Эвмолп на корабле своим спутниками (*Petr. Sat.* CXI–CXII), чтобы потешить компанию прибаутками и создать веселое настроение (*Petr. Sat.* CX). А в фильме ее неожиданно излагает один из гостей Трималхиона в усыпальнице нувориша. В *FS* новелла не мотивированна сюжетно, она является вставным эпизодом. И авторы картины используют следующую связку для перехода к этой истории: после репетиции похорон Трималхиона и оплакивания «усопшего» богача, экстравагантный повествователь, увенчанный венком, начинает так: «Ни от кого еще не удавалось узнать, каково в царстве мертвых. А как нам нравится в царстве живых — все мы прекрасно знаем. Кому неведома история матроны из Эфеса? <...>» [*FS*, 00:45:40–00:45:53].

По-видимому, экранизируя известную «сатириконовскую» притчу, автор собственного фантастического «Сатирикона» использовал прием включения в основное повествование вставного эпизода ради самого принципа экскурса.

## 8. ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: К ДИСКУССИИ

Феллини так и не снял свою «Илиаду». Но, как мне представляется, проблема была не только в нехватке лиц «с глазами, не знающими сомнений» (из цитаты П. Вайля, приведенной в начале очерка). В своем «предельно субъективном» творчестве великий итальянский мастер не раз обращался к литературным источникам: новелла Эдгара Алана По (короткометражный фильм «Тоби Даммит», 1968), мемуары Джакомо Казановы «История моей жизни» (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976), роман «Поэма о лунатиках» Эрманно Кавазони (последний художественный фильм Феллини «Голос луны»). Но на «античном счете» Феллини только одна картина — это его «Сатирикон», ставший уникальным опытом погружения художника в римскую древность (см. [28, с. 81 сл., 88 сл.; 35, с. 191 сл.; 72, р. 59 ff.]). А вот Гомер — это, как говорится, особый случай... И сомнения крылись, скорее всего, в самом Феллини, в его отношении к гомеровскому источнику, в воспоминаниях о детском восприятии этих классических памятников, особом чувстве ритма эпических



поэм, и, быть может, в священном трепете режиссера перед первым Поэтом европейской культуры.

Но рассмотренные здесь совпадения — прямые и косвенные, явные и скрытые — свидетельствуют об интертекстуальных пересечениях «историко-фантастического» фильма Феллини с эталонным античным эпосом. Вероятно, следует говорить о первостепенном влиянии Петрония и других античных романистов и опосредованно — через того и других — о влиянии Гомера. Однако в ряде случаев Феллини отступает от римского первоисточника и при этом становится ближе к древнегреческому сказителю. Речь не идет об эпичности *FS*, с присущими эпосу героизмом, энциклопедизмом и величием (и в смысле масштабности, и в пафосном смысле).

Впрочем, обнаруженные совпадения (в ряде случаев с оговорками, что они косвенные), быть может, являются устойчивыми литературными топосами, поскольку уже было замечено, что «любая история — это либо “Илиада”, либо “Одиссея”» [61, р. 1]. И все же в некоторых моментах, как представляется, итальянский режиссер ориентировался на Гомера, обыгрывая его темы, мотивы, художественные принципы. Мы можем сказать, что в своем «антиковедческом» произведении Феллини отчасти удалось реализовать один из «навязчивых снов», воплотив в своем «Сатириконе» детскую мечту-игру в гомеровских героев.

Признаю, что в отношении *FS* такая постановка вопроса — не «Илиада» и Феллини, а «Илиада» Феллини — является провокационной. Различий у Гомера и Феллини, бесспорно, больше, чем совпадений, причем последние фактически не доказуемы, и они улавливаются лишь интуитивно. Но описанные здесь параллели могут представлять интерес для дальнейшей дискуссии о художественном творчестве итальянского мастера.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алова Л. А. Roma — cinema // Города в кино. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. С. 175–194.
2. Амаркорд. Римини с Федерико Феллини / тексты Р. Джаннини; Ривьера Римини. Путевые заметки. Серия изданий по туризму. Rimini: La Pieve Poligrafica Editore, Villa Verucchio (RN), 2014. — 226 с.
3. Апресян Р. Г. Нравоперемена Ахилла. Истоки морали в архаическом обществе (на материале гомеровского эпоса). М.: Альфа-М, 2013. — 224 с.
4. Аристотель. Поэтика / пер. М. Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения: В 4-х т. Т. 4 / под общ. ред. А. И. Доватура. М.: Мысль, 1983. С. 645–680.
5. Баруткин Д. Н. Эволюция представлений о воинских союзах в системе общественного развития Древней Греции (Ахилл и Патрокл в «Илиаде» Гомера) // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия История. Политология. Экономика. Информатика. 2014. Вып. 30. № 8. С. 13–16.
6. Вайль П. Гений места / послесл. Л. Лосева. М.: Изд-во КоЛибри, 2007. — 488 с.
7. Гомер. Илиада / пер. Н. И. Гнедич; изд. подгот. А. И. Зайцев; отв. ред. Я. М. Боровский. 2-е изд., стереотип. СПб.: Наука, 2008. — 572 с.

8. Гриффитс Ф. Т., Рабинович С. Дж. Третий Рим. Классический эпос и русский роман (от Гоголя до Пастернака) / пер. с англ. Е. Г. Рабинович. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. — 336 с.

9. Давыдов Г. Неснятые сны Федерико Феллини // Частный корреспондент. 2010. 20 января. URL: [http://www.chaskor.ru/article/nesnyatye\\_sny\\_federiko\\_fellini\\_14339](http://www.chaskor.ru/article/nesnyatye_sny_federiko_fellini_14339) (дата обращения: 23.09.2018).

10. Данте Алигьери. Божественная комедия / пер. М. Лозинского; изд. подгот. И. Н. Голенищев-Кутузов. М.: Наука, 1967. — 628 с.

11. Иванова А. В. Античность в первые годы кинематографа: от первых экспериментов до прихода звука // Античное наследие в последующие эпохи: рецепция или трансформация? Российско-германский международный научно-образовательный симпозиум (Казань, 18–20 октября 2018 г.) / сост. и отв. ред. Э. В. Рунг, Е. А. Чиглинцев. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2018. С. 110–114.

12. История греческой литературы / под ред. С. И. Соболевского, Б. В. Горнунга, З. Г. Гринберга, Ф. А. Петровского, С. И. Радцига. Т. 1: Эпос, лирика, драма классического пер-да. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1946. — 488 с.

13. Клейн Л. С. Анатомия «Илиады». СПб.: Изд-во СПбГУ, 1998. — 560 с.

14. Лосев А. Ф. Античная литература. Учебник для высшей школы / под ред. А. А. Тахо-Годи. 6-е изд., исправл. М.: ЧеРо; Мн.: ООО «Асар», 2001. — 543 с.

15. Лосев А. Ф. Гомер / предисл. А. А. Тахо-Годи. 2-е изд., испр. М.: Молодая гвардия, 2006. — 400 с.: ил.

16. Мерлино Б. Феллини / пер. с фр. Л. Ф. Матяш. М.: Молодая гвардия, 2015. — 309 [11] с.

17. Нахов И. М. Мой Гомер. Субъективные заметки об «объективности» гомеровского эпоса // Вопросы классической филологии. Вып. XII. ΣΤΡΩΜΑΤΕΙΣ= Тексты: Сб. стат. в честь Азы Алибековны Тахо-Годи. М.: Изд-во МГУ, 2002. С. 3–38.

18. Панченко Д. В. Гомер, «Илиада», Троя. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2016. — 304 с.

19. Петроний Арбитр. Сатирикон / пер. с лат. под ред. Б. Ярхо // Петроний Арбитр. Апулей. [Сатирикон. Метаморфозы] / сост. и вступ.ст. И. П. Стрельниковой. М.: Изд-во «Правда», 1991. С. 23–152.

20. Платон. Пир / пер. С. К. Апта // Платон. Собр. соч. в 4 т. Т. 2 / общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи; примеч. А. Ф. Лосева и А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. С. 81–134.

21. Радциг С. И. История древнегреческой литературы. 5-е изд. М.: Высшая школа, 1982. — 487 с.

22. Сальникова Е. В. Предыстория волшебства экранов. Мотивы «Илиады» и «Одиссеи» // Наука телевидения. 2018. № 14 (1). С. 80–157.

23. Синицын А. А. Свежо предание..., или Историографический миф о близости двух античных писателей-современников (замечания к «Софокловой» эпиграмме из Плутарховых «Моралий») // Ложь права?: Теоретический альманах «Res cogitans». М.: Книжное обозрение, 2008. Вып. 4. С. 122–159.

24. Синицын А. А. Plut. Mor. 785b: критические замечания о достоверности источника // Мнемон. Исследования и публикации по истории античного мира. 2008. Вып. 7. С. 377–418.

25. Синицын А. А. Двенадцать тезисов о Штирлице, или Советский миф о «Троянском коне» // Казус: Индивидуальное и уникальное в истории — 2007–2009. Вып. 9. М.: РГГУ, 2012. С. 334–367.

26. Синицын А. А. Рецепт Ф. Феллини в изображении древнего Рима // Античное наследие в последующие эпохи: рецепция или трансформация? Российско-германский международный научно-образовательный симпозиум (Казань, 18–20 октября 2018 г.) / сост. и отв. ред. Э. В. Рунг, Е. А. Чиглинецв. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2018. С. 114–123.
27. Синицын А. А. Различные аспекты синема: предисловие редактора спецвыпуска «Acta eruditorum», посвященного истории и теории кино // *Acta eruditorum*. 2018. Вып. 29. С. 3–13.
28. Синицын А. А. Опыт (ре)конструкции истории Федерико Феллини: О мотивах и новаторских принципах в “*Fellini Satyricon*” (К 50-летию создания кинокартины) // *Acta eruditorum*. 2018. Вып. 29. С. 69–93.
29. Синицын А. А. Историографическое кино Федерико Феллини и киномифология Рима // *Terra aestheticae*. 2019. № 1 (3). С. 106–130.
30. Соловьева А. С. «Странствия Одиссея»: исторический анализ кинофильма // *Acta eruditorum*. 2018. Вып. 29. С. 51–55.
31. Суриков И. Е. Гомер. М.: Молодая гвардия, 2017. — 319[1] с.
32. Суриков И. Е. «Неведомый благодетель»? (Некоторые проблемы происхождения греческого алфавита) // Мнемон. Исследования и публикации по истории античного мира. 2019. Вып. 19. № 1. С. 7–26.
33. Феллини Ф. Делать фильм / пер. с ит. и коммент. Ф. М. Двин; послесл. К. М. Долгова. М.: Искусство, 1984. — 287 с., 32 л. ил.
34. Феллини Ф., Гуэрра Т. Амаркорд / пер. с ит. Г. Богемского // *Киносценарии: Литературно-художественный иллюстрированный журнал*. 2005. № 5–6. С. 198–261.
35. Феллини Ф., Чандлер Ш. Я вспоминаю... / пер. с ит. В. Бернацкой, Н. Пальцева. М.: Вагриус, 2002. — 445 с.
36. Чистякова Н. А., Вулих Н. В. История античной литературы. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Высшая школа, 1971. — 456 с.
37. Aldouby H. *Federico Fellini. Painting in Film, Painting on Film*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2013. — 186 p.
38. Bannon C. J. *The Brothers of Romulus: Fraternal Pietas in Roman Law, Literature, and Society*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997. — XI, 234.
39. Blanshard A. J. L. *The Erotic Eye: Cinema, Classicism, and the Sexual Subject // Ancient Rome and the Construction of Modern Homosexual Identities* / ed. by J. Ingleheart. Oxford: Oxford University Press, 2015. P. 252–270.
40. 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](http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2575) (дата обращения: 14.09.2018).
41. Burgess J. S. *Achilles’ Heel: The Historicism of the Film Troy* // *Reading Homer: Film and Text* / ed. by K. Myrsiades. Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2009. P. 163–186.
42. Carrera A. *Fellini’s Eternal Rome: Paganism and Christianity in the Films of Federico Fellini*. London; New York; Oxford; New Delhi; Sydney: Bloomsbury Academic, 2018. — 200 p.
43. Chiasson Ch. C. *Redefining Homeric Heroism in Wolfgang Petersen’s Troy* // *Reading Homer: Film and Text* / ed. by K. Myrsiades. Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2009. P. 186–207.
44. Clarke W. M. *Achilles and Patroclus in Love* // *Hermes*. 1978. Bd. 106. Hft. 3. P. 381–396.
45. *Classical Myth and Culture in the Cinema* / ed. by M. M. Winkler. Oxford: Oxford University Press, 2001. — IX, 350 p.

46. Curchod O. Le sourire et la fresque: la représentation de l'Antiquité dans Fellini-Satyricon // *Positif*. 1984. № 276. Février. P. 30–37.
47. Daugherty G. N. Indirect or Masked Modyseys? Establishing a Working Set of Criteria // *Locating Classical Reception on Screen. Masks, Echoes, Shadows* / ed. by R. Apostol, A. Bakogianni. Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018. P. 19–42.
48. Davidson J. *The Greeks and Greek Love: A Radical Reappraisal of Homosexuality in Ancient Greece*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2007. — XXII, 634 p.
49. Dumont H. *L'Antiquité au cinéma: Vérités, légendes et manipulations* / Préface de J. Tulard. Paris; Lausanne: Nouveau Monde Éditions; Cinémathèque suisse, 2009. — 648 p.
50. Fisher N. *Athletics and Sexuality // A Companion to Greek and Roman Sexualities* / ed. by Th. K. Hubbard. Malden, MA; Oxford; Chichester: Wiley-Blackwell, 2014. P. 244–264.
51. Gianotti G. F. Petronio e gli altri nel Satyricon di Federico Fellini // *Lexis*. 2012. Vol. 30. P. 565–583.
52. Highet G. Whose Satyricon — Petronius' or Fellini's? // *Horizon*. 1970. Vol. 12. № 4. P. 42–47.
53. Hubbard Th. K. *Peer Homosexuality // A Companion to Greek and Roman Sexualities* / ed. by Th. K. Hubbard. Malden, MA; Oxford; Chichester: Wiley-Blackwell, 2014. P. 128–149.
54. Iridon C., Presadă D. Petronius' Satyricon and its Cinematographic Transposition // *Language and Literature — European Landmarks of Identity*. 2015. Vol. 16. P. 246–252.
55. *Italian Sword and Sandal Films, 1908–1990* / ed. by R. Kinnard, T. Crnkovich. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2017. — 256 p.
56. Kapparis K. *Prostitution in the Ancient Greek World*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2018. — VIII, 501 p.
57. Karaman E. H. *Ephesian Women in Greco-Roman and Early Christian Perspective*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2018. — XIII, 193 p.
58. Kirk G. S. The development of ideas, 750 to 500 B.C. // *The Cambridge Ancient History*. 2nd ed. Vol. IV: Persia, Greece and the Western Mediterranean c. 525–479 B.C. / ed. by J. Boardman, N G. L. Hammond, D. M. Lewis, M. Ostwald. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. P. 389–413.
59. *Le péplum. L'antiquité au cinéma* / dir. par C. Aziza (CinemAction). Condé-sur-Noireau; Paris: Corlet; Télérama, 1998. — 183 p.
60. Lear F. *Ancient Pederasty: An Introduction // A Companion to Greek and Roman Sexualities* / ed. by Th. K. Hubbard. Malden, MA; Oxford; Chichester: Wiley-Blackwell, 2014. P. 102–127.
61. Manguel A. *Homer's The Iliad and The Odyssey: A Biography*. New York: Atlantic Monthly Press, 2007. — X, 285 p.
62. McGlathery D. B. Petronius' Tale of the Woman of Ephesus and Bakhtin's Material Bodily Lower Stratum // *Arethusa*. 1998. Vol. 31. № 3. 313–336.
63. Myrsiades K. Reading "The Gunfighter" as Homeric epic // *College Literature*. 2007. Vol. 34 (2). P. 279–300 (= *Reading Homer: Film and Text* / ed. by K. Myrsiades. Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2009. P. 229–252).
64. Nethercut W. R. Fellini and the Colosseum: Philosophy, Morality and the Satyricon // *The Classical Bulletin*. 1971. Vol. 47. P. 53–59.
65. 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. Galletti, F. Slavazzi. Milano: Cisalpino, 2009. P. 43–58.

66. Paul J. Fellini–Satyricon: Petronius and the Film // *Petronius: A Handbook* / ed. by J. R. W. Prag, I. D. Repath. Chichester, UK; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009. P. 198–217.
67. *Reading Homer: Film and Text* / ed. by K. Myrsiades. Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2009. — 258 p.
68. Richardson T. W. *Paths of Love: Age and Gender Dynamics in the Erotic Novel // A Companion to Greek and Roman Sexualities* / ed. by Th. K. Hubbard. Malden, MA; Oxford; Chichester: Wiley-Blackwell, 2014. P. 479–492.
69. Rotondi A. *Polidoro Satyricon: per una rivalutazione del Satyricon di Polidoro–Bini* // *Studi Urbinati. B. Scienze umane e sociali. 2008–2009. Vol. LXXVIII–LXXIX*. P. 273–281.
70. Salvador Ventura F. J. *La villa de los suicidas: una lección felliniana de cultura clásica // Cine y representación: Re-producciones de mundos en re-construcciones filmicas* / ed. F. J. Salvador Ventura. Paris: Université Paris-Sud, 2014. P. 111–123.
71. 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: 14.09.2019).
72. 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. Milano: Cisalpino, 2009. P. 59–92.
73. 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.
74. Sütterlin A. *Petronius Arbiter und Federico Fellini: ein Strukturanalytischer Vergleich*. Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 1996. — 239 S.
75. *The Journey of G. Mastorna. The Film Fellini didn’t make / F. Fellini with the collaboration of D. Buzzati, B. Rondi, and B. Zapponi; trans. with a comment. by M. Perryman*. New York; Oxford: Berghahn, 2013. — 228 p.
- 75a. Warwick C. *The chaste consecration of the thighs: post-Homeric representations of Achilles and Patroclus in Classical Greek Literature* // *The UC Davis Undergraduate Research Journal*. 2013. Vol. 15. P. 1–15. URL: [https://explorations.ucdavis.edu/docs/2013/WARWICK\\_CELSIANA.pdf](https://explorations.ucdavis.edu/docs/2013/WARWICK_CELSIANA.pdf) (дата обращения: 03.10.2019).
76. Winkler M. M. *Classical Mythology and the Western Film // Comparative Literature Studies*. 1985. Vol. 22. № 4. P. 516–540.
77. Winkler M. M. *Mythologische Motive im amerikanischen Western-Film // Mittelalter-Rezeption III. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions “Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen”* / hrsg. von Jü. Kühnel, H. Mück, Ursula Müller, Ulrich Müller. Göttingen: Kümmerle Verlag, 1988. S. 563–578.
78. Winkler M. M. *Homeric kleos and the Western Film // Syllecta Classica*. 1996. Vol. 7. P. 43–54.
79. Winkler M. M. *Homer’s Iliad and John Ford’s The Searchers // Gaia: Revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*. 2003. № 7. P. 593–599 (= *The Searchers: Essays and Reflections on John Ford’s Classic Western* / ed. by A. M. Eckstein, P. Lehman. Detroit: Wayne State University Press, 2004. P. 145–170).
80. Winkler M. M. *The Iliad and the Cinema // Troy: From Homer’s Iliad to Hollywood Epic*. Oxford: Blackwell, 2006. P. 43–67.
81. Winkler M. M. *Cinema and Classical Texts: Apollo’s New Light*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. — XI, 347 p.

*FS — Fellini Satyricon*. К/ф «Сатирикон Феллини»; авторы сценария Ф. Феллини, Б. Дзаппони, при участии Б. Ронди; режиссер Ф. Феллини; продюсер А. Гримальди; оператор Дж. Ротунно; композитор Н. Рота и др.; в ролях М. Поттер (Энколпий), Х. Келлер (Аскилт), М. Борн (Гитон), М. Романьоли (Трималхион), С. Рандоне (Эвмолп), Магали Ноэль (Фортуната) и др. Италия–Франция: Les Productions Artistes Associés, Produzioni Europee Associati, 1969. — 129 мин. Текст фильма цитируются по русской версии, опубликованной на электронном ресурсе в свободном доступе; автор перевода не указан. URL: <https://www.hdkino.cc/fantasy/21483-satirikon.html> (дата последнего обращения: 15.10.2019).