

*А. А. Сеницын**

**ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ И АНТИЧНАЯ КЛАССИКА:
ВСТУПЛЕНИЕ. «ВЕЧНЫЕ ТЕМЫ» И ФИНАЛ
В ФИЛЬМЕ «ОГНИ ВАРЬЕТЕ»**

Вышедший в 1969 г. «Сатириконт Феллини» можно назвать шедевром художественного изображения древнеримской культуры в кинематографе. К обсуждению этой картины автор статьи уже обращался в публикациях 2018–2019 гг. Интересно рассмотреть античные реминисценции и в произведениях раннего периода творчества Федерико Феллини — до его «Сатириконт». Данный очерк является первым в серии исследований обозначенной темы. Автор акцентирует внимание на разного рода осознанных или рефлексивных мотивах, сюжетах и образах — скупых резонансах античного наследия в фильме «Огни варьете» (*Luci del varietà*), созданном А. Латтуада и Ф. Феллини в 1950 г.

Ключевые слова: Федерико Феллини, кино, режиссер, Римини, Рим, «Огни варьете», «Сатириконт Феллини», римская история, античная культура, актеры, путь, скиталец, Улисс, «одиссейные» мотивы, Пигмалион и Галатея, миф, эпос, рецепция.

A. A. Sinitsyn

*FEDERICO FELLINI AND THE ANCIENT CLASSICS: INTRODUCTION.
“ETERNAL TOPICS” AND FINALE OF THE FILM “VARIETY LIGHTS”*

“Fellini Satyricon” released in 1969 can be classed as a masterpiece of artistic representation of Ancient Roman culture in the cinematograph. In a series of his articles written in 2018–2019, the author kept recurring to the motives of this film. It is interesting to consider the antiquity reminiscences in Federico Fellini’s works before “Satyricon”. This article is the first in the ‘series’ of the research into the topic. The author highlights various

* 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

deliberate and reflective topics, motives, plots, images — meagre repercussions of the ancient culture in “Variety Lights” (*Luci del varietà*, 1950).

Keywords: Federico Fellini, cinema, director, Rimini, Rome, ‘Variety Lights’, ‘Fellini Satyricon’, Roman history, ancient culture, actors, road, wanderer, Ulysses, ‘Odyssey’ motives, Pygmalion and Galatea, myth, epic, reception.

Посвящаю другу Игорю Авраменко

Antiquam exquirite matrem

(«Отыщите древнюю мать»)

Verg. *Aen.* III, 96

I

Очерк начну с одного расхожего выражения: античность — колыбель европейской цивилизации. В этом определении-клише места и значения греко-римской классики, как основы, а европейской цивилизации, как ее восприемницы, содержится глубокий смысл. «Античное наследие на протяжении почти двух тысячелетий составляло атмосферу, почву и инвентарь европейской культуры», — отмечал российский антиковед Г. С. Кнабе [8, с. 11], который неоднократно обращался к исследованию разных аспектов отражений античной (преимущественно древнеримской) культуры в европейском культурном типе [9–11].

Античное наследие в той или иной форме и степени образует постоянный элемент европейской культуры и в западноевропейском, и в русском ее варианте. Неповторимая специфика европейского культурного типа состоит не только в христианстве, но и в постоянном переживании античного наследия, в их сочетании [8, с. 13].

Как и в века христианского Средневековья, Возрождения и Нового времени, ныне античные истоки просматриваются в европейской (шире — мировой) культуре сплошь и рядом. Да и в декларируемых порой отрицаниях классических принципов новоявленные модернисты отталкиваются от тех же первоначал. (О греко-римском наследии современной Европы см. коллективную монографию «Рим и Италия», подготовленную казанскими историками [20], исследования Е. А. Чиглинцева о рецепции античности [39; 41; 42]; из иностранной литературы укажу недавние «блэквелловские» справочки: [43; 44].)

Итальянская культура немыслима без античного наследия — осознанного или рефлексивного — в большей степени, чем любая иная европейская культура. Взгляд со стороны (при эллинофильстве автора этих строк) позволяет заключить, что для нынешней Италии влияние *antiquitas aeterna* более существенно, чем влияние эллинской классической культуры для современной Греции. Это наблюдение не только антиковеда и культуролога, но и путешественника, основанное на личном опыте знакомства с обеими странами в последние два десятилетия. Приведу замечание еще одного путешественника и писателя — Петра Вайля. В «Гении места», сравнивая Афины (Аристофана) и Рим (Петрония), он говорит о здоровой молодости и живой мудрости древних

эллинов, делится личными наблюдениями: «Такую мудрость среди нынешних народов являют итальянцы: именно они кажутся наследниками греков (античных. — А. С.) — не римлян, а греков. Римляне — скорее англичане» [4, с. 39]. Этот взгляд писателя может показаться парадоксальным, но он правдоподобен.

В прошлом столетии к сюжетам классической древности обращались в своем творчестве многие итальянские художники, и в первую очередь кинематографисты (см. каталог Э. Дюмона [63]). Впрочем, надо отметить, что зачастую авторы «антиковедческих» фильмов просто эксплуатировали зрелищные аспекты темы, используя и культивируя сложившиеся в современной западной культуре стереотипы восприятия античности: греческая и римская скульптура, архитектура, вазы, мозаика, триеры и триремы, пентеры и квинкверемы, псевдогреческие / римские пеплосы и хитоны, туники и тоги, штандарты, рельефные панцири, сверкающие шлемы, щиты, мечи, сандалии и прочая бутафория; впечатляющие массовые сцены восстаний и сражений, триумфы полководцев, марширующие легионы, мифологические и исторические герои...

Во все времена режиссеры и продюсеры разными способами пытались изобразить на экране нескупную классику, дабы угодить массовому зрителю, жаждавшему развлечений. Требования масс в эпоху синема оставались, в сущности, те же, что были и у римского плебса в эпоху Империи — современников Сенеки, Петрония, Тацита, Светония и Ювенала: «Panem et circenses». (Требование ювеналовых современников «Circenses!» (букв. «цирковые зрелища», представления, которые устраивались в цирке — *circus*) — это гнома на все времена. Как тут не вспомнить, что один из классиков марксизма-ленинизма будто бы называл «важнейшими из искусств» «кино и цирк». Об этой Ленинской максиме см., напр.: [24, с. 3; 36, с. 18]. Циркам в древнем Риме посвящена капитальная монография Дж. Хамфри (1986), в которой представлены результаты исследований многих античных ипподромов и свидетельства о *ludi circenses* в источниках: [70]. О Феллини и цирке, и цирке в кинематографе Феллини см. работу Э. Стоддарт: [99, р. 47–64], с избранной литературой.) Исторические кинокартины развлекали публику XX в. и отвлекали от докучных повседневных проблем, давая возможность с помощью экранного искусства созерцать грандиозные «античные» зрелища. Так было и в эпоху немного кино, когда в годы Первой мировой войны прокатилась первая волна увлечения «историографическим» кино, получившим название «пеплум». Так повторилось в начале 1950-х гг., когда мир восстанавливался после потрясений Второй мировой войны и пришла новая волна «пеплумомании».

На рубеже 1950–1960 гг. в США и Европе (опять же, в первую очередь, в Италии) культивировалась мода на фильмы об истории и мифологии древних народов. П. Бонданелла и Ф. Паччони в «Истории итальянского кинематографа» указывают на то, что в Италии за несколько лет было создано около двухсот фильмов-пеплумов, и при этом авторы оговаривают, что они не учитывали кинокартины на библейские сюжеты и те приключенческие фильмы, действие которых относится к неопределенным историческим эпохам [54, р. 170]; а в другой главе они указывают, что с 1957 по 1970 г. производство пеплумов в Италии достигло 300 фильмов [54, р. 364]. Американская исследовательница М. Гюнсберг называет такое же количество кинолент в жанре пеплум, выпущен-

ных в Италии между 1957 и 1965 г. [67, р. 97] (ср. у А. Дж. Помероя со ссылкой на М. Гюнсберг — 300 пеплумов [91, р. 150]). Из всей «Ниагары» литературы о пеплумах выборочно укажу новые монографии и сборники: [59; 60; 63; 69; 71; 73; 77; 78; 82; 83; 90; 91; 93; 98; 104; 105; 106; 109; 110; 111].

В пору второй волны «пеплумомании» некоторые кинокомпании США и Европы сосредоточились на создании грандиозных проектов, заказывали ведущих сценаристов, режиссеров, актеров, композиторов и художников, которые работали над популяризацией величественных классических сюжетов и образов. Необычайно возрос спрос на маскулинную героику, древневосточные диковинки, римский пафос и этос, эллинскую мифологию с ее приключениями и превращениями, экзотикой и эротикой.

В основном это было кино о собирательной сказочной древности. В «золотой век» пеплумов американская и итальянская киноиндустрия мифологизировала древнюю историю, превращая ее в привлекательный глянец. Тысячи деятелей киноискусства культивировали моду на языческих и библейских богов и героев, царей и рабов, императоров и гладиаторов, язычников и христиан, народы исторические (египтяне, эллины, персы, галлы, германцы, фракийцы, карфагеняне, халдеи, иудеи) и вымышленные (амазонки, атланты, гиганты, циклопы и проч.). Еще раз повторю тезис, который высказал ранее в другой статье [25, с. 84]: с середины 1950-х до середины 1960-х гг. пеплумы служили созданию виртуального «колосса античного», образа седой древности — филь-мической, фантастической, идеальной.

II

С 1950 по 1969 г. Феллини выпустил дюжину фильмов — игровых короткометражных («Брачное агентство», «Искушение доктора Антонио», «Тоби Даммит» — все три вышли в тематических киноантологиях), полнометражных (даже гигантских, как «Сладкая жизнь», «Джульетта и духи») и документальный «Дневник режиссера» (*Block-notes di un regista*, 1969). Как я уже отмечал в другой статье, творчество Феллини обращено к современности. «Несмотря на фееричность, фантазмагоричность, синкопичность и сюрреалистичность его кинокартин, они всегда актуальны и современны» [26, с. 107]. При этом произведения Феллини не столько злободневны, нацелены на обличение социальной действительности, сколько гротескно-сатирически препарируют саму действительность. Это можно сказать и о первых работах режиссера («Огни варьете», «Белый шейх»), и о постановках позднего периода творчества («Джинджер и Фред», «Голос луны»).

В своих «досатириконовских» фильмах Феллини не обращался к историческим сюжетам. В ранних его картинах почти нет экскурсов в недавнее прошлое Италии — в период правления дуче. С начала 1970-х гг. уродливые лики фашизма из детских и юношеских воспоминаний режиссера станут проявляться во многих его произведениях в сатирических тонах: в «Клоунах», «Риме», «Амаркорде» и др. После «Сатирикона» (*Fellini Satyricon*; далее сокращенно: *FS*) он создаст несколько «историографических» фильмов: «Рим», «Казанова Федерико Феллини», «И корабль плывет», а в ностальгическое «Интервью» режиссер включит эпизод из своей римской молодости: в 1940 г. начинающий

репортер Серджи Рубини (= Феллини) впервые отправился на новую студию «Чинечитта», чтобы взять интервью у известной кинодивы 1930-х гг.

В фильмах Феллини встречаются эпизоды воспоминаний Гвидо Ансельми в «Восемь с половиной»: о доме, родителях, детских играх героя («ASA NISI MASA»), учебе в католической школе и эротической румбе проститутки Сарагины. Эпизоды-реминисценции включены в психологическую драму «Джульетта и духи»: грезы и воспоминания главной героини о школе, цирке, праздничной постановке истории из жизни христианки-великомученицы (ее играла девочка Джульетта, которую сжигали на костре римские солдаты), о красавице-матери и выходах чудаковатого дедушки-профессора... Но все это флэшбеки о личных переживаниях современных героев. Даже в «Тоби Даммите» от мрачной «сказки с моралью» классика американского романтизма XIX в. Эдгара Аллана По останутся лишь имя главного героя, мост, сделка с дьяволом (но у По это старичок, а у Феллини — девочка с лукавой улыбкой) и финал с отсеченной головой бедняги Даммита. В фильмическом «Даммите» не осталось и духа девятнадцатого столетия, все только про современную режиссеру Европу шестидесятых (о «модернизации» этой новеллы см., напр.: [5–7; 25, с. 76; 26, с. 113–117, с обсуждением литературы о кинофильме «Тоби Даммит»; 46, р. 52–84, с библиографией; 65; 76, S. 169–175; 85, 85–92; 96, р. 121–136]).

В серии предыдущих статей я уже обращался к обсуждению античных мотивов *FS* [23; 25–28]; теперь же намерен рассмотреть ранние работы режиссера, акцентируя внимание на двух моментах: 1) определить и прокомментировать греко-римские реминисценции, встречающиеся в «досатириконовских» произведениях Феллини; 2) выявить те мотивы, изобразительные приемы и образы, которые впоследствии нашли отражение в «историографическом» «Сатириконе».

Резонансы античного наследия присутствуют во всех фильмах Феллини. В них мелькают древнеримские памятники и звучат имена, отсылающие к историческим и мифологическим героям древности, имеют значение эпические мотивы и образы. Иногда автор включает их в картину осознанно, а в некоторых случаях, надо полагать, рефлексивно. В его «досатириконовских» кинокартинах греко-римских «цитат» немного. Но и тут есть, что обсудить. Более того, в ограниченных рамках статьи нельзя разом раскрыть тему «Феллини и античность», поэтому материал условно поделен на несколько «серий», в которых феллиниевские фильмы рассматриваются в хронологическом порядке. Эти части составляют единое целое, и общие выводы будут даны в финале исследования.

Настоящий очерк — первый в предполагаемой серии публикаций по теме. Здесь собраны ссылки режиссера на греческую и римскую классику, связанные с риминийским детством Федерико Феллини (что нашло отражение в его более поздних фильмах-воспоминаниях), и его римским взрослением — работа журналистом, карикатуристом и писателем (III–V). Во второй части статьи (VI–IX) обсуждаются античные реминисценции и «вечные» темы в дебютном фильме Феллини-режиссера, показаны некоторые параллели с его будущим шедевральной «Сатириконом».

III

Феллини — «пасынок» capitoлийской волчицы. Великолепный и величественный Рим был для него «мачехой» — близкой, любимой, но не родной *Mamma Roma*. В столицу юный художник переехал в 1938 г. из Римини. В этом провинциальном городке, расположенном на северо-восточной стороне Апеннинского «сапога», на берегу Адриатического моря, античное наследие присутствовало зримо и скрыто в разных проявлениях, как и во всей культуре Италии.

С середины III в. до н. э. древнеримская колония Аримин (лат. *Ariminum*) была одним из значимых портов Республики и Империи. Через Аримин проходили три важные сухопутные артерии, которые связывали Среднюю и Северную Италию. Одну из них — *via Aemilia*, что в начале II в. до н. э. была проложена от Аримина до города Плаценции в Цизальпинской Галии, — упоминает один из повествователей «Амаркорда» (*Amarcord*, 1973; далее сокращенно: *Am.*). Респектабельный адвокат, риминийский патриот и краевед (актер Луиджи Росси) рассказывает:

Дата основания нашего города теряется в глубине веков. В городском музее на главной площади города можно увидеть каменные орудия труда, <...> которые относятся к доисторическим временам. Я лично обнаружил несколько древнейших рисунков на стенах пещер в поместье графа Ловиньяно. Во всяком случае, достоверно известно, что в двести шестьдесят восьмом году до рождения Христа наш город стал колонией Древнего Рима и местом, где брала начало знаменитая Эмилиева дорога. [Из-за кадра мальчишеский голос окрикивает: «Ваша честь!» Адвокат оборачивается. Откуда-то издаются неприличные звуки. Повествователь продолжает с улыбкой:] <...> Это тоже составная часть национального характера моих сограждан, в жилах которых смешалась кровь древних римлян и кельтов. Мы люди темпераментные, жизнерадостные, нас отличают преданность и упрямство. Божественный Данте, Пасколи, Д'Аннунцио и другие гении воспевали эту землю. Многие сыны ее внесли неоценимый вклад в развитие искусства и науки, в религию и политику... [Речь краеведа-любителя снова прерывается неприличными звуками из-за кадра.] <...> Всё, всё... [Обиженный этой хулиганской выходкой «сограждан», адвокат уходит.] [*Am.*, 00:11:51–00:13:22] (Здесь и далее в цитатах из кинофильмов все ремарки в квадратных скобках принадлежат автору статьи).

Как и сто лет назад, в пору детства Федерико Феллини, улицы и площади Римини носят имена выдающихся исторических деятелей древнего Рима. Сохранились многие ариминские памятники: руины театра и более позднего амфитеатра (II в. н. э.), фрагменты античной городской стены, форум, ворота Монтанара (II в. до н. э.), столбы и капители колонн, мозаики разных периодов, археологический комплекс «Дом хирурга» (он был открыт 30 лет назад), великолепная арка императора Августа — самая древняя из всех римских арок в Италии (27 г. до н. э.), знаменитый мост Августа / Тиберия, строительство которого было начато при первом императоре Рима, а завершено при его преемнике (рубеж 10–20 гг. I в. н. э.), и другие реплики «колыбели» европейской культуры. Как водится, с историческими памятниками связаны разного рода предания и легенды. Так, созданный из природного камня мост Тиберия (который функционирует и поныне, причем, заметим, не только для пешехо-

дов, но и для автотранспорта) был прозван «мост дьявола». Эта пятиарочная конструкция на реке Мареккья выглядит необычайно прочной и кажется нерукотворной. Существует местная легенда, что тут не обошлось без сделки древних инженеров и строителей с темными силами. Так считали риминийцы, во всяком случае, так они рассказывают гостям города.

В нескольких километрах севернее Римини протекает легендарная река Рубикон — та самая, через которую в 49 г. до н. э. Гай Юлий Цезарь совершил переход, судьбоносный и для него самого и для Римской республики. С этим историческим решением прославленного полководца связано выражение (произнес ли он его на древнегреческом или на родной для него латыни?), ставшее одним из самых известных «деловых» афоризмов: *Alea jacta est*. Аримин стал первым городом, занятым в начале той гражданской войны войсками Цезаря. Полководец сделал его военной базой, и здесь на форуме он выступал перед своими солдатами. Памятник Цезарю стоит в центре Римини, возле Площади Трех мучеников, но это название новое, послевоенное, а долгое время площадь носила имя Юлия Цезаря. Бронзовый памятник древнеримскому диктатору в 1933 г. городу преподнес итальянский диктатор Бенито Муссолини.

Как тут не вспомнить частушки из феллиниевского «Рима» (*Fellini Roma*, 1972; далее сокращенно: *FR*), в которых сопряжены две эти исторические фигуры. В одном из начальных эпизодов фильма мужичок с газетой в руках и сигаретой в зубах, стоящий рядом с поврежденным памятником Цезарю (у статуи отсутствует правая половина головы и нет части правой руки — почти по локоть), хохочет и произносит сиплым голосом:

И красив он, и плечист,
Этот первый наш фашист.
Это он, это он
Перешел наш Рубикон.
— Тебе нравится Муссолини?
Этот древний наш герой
Его приветствует рукой [*FR*, 00:04:27–00:04:48].

Имя Цезаря на веки вечные вписано в анналы этого курортного города, прославлено в названиях улиц и общественных учреждений Аримина–Римини. Здесь в начале 1930-х гг. Федерико Феллини учился в лицее, который носил имя великого диктатора-соотечественника Юлия Цезаря — «первого фашиста» и «величайшего итальянца», каким его пропагандировал Муссолини. О присвоении античности лидерами фашистской идеологии с использованием национальных символов, прежде всего исторических личностей древнего Рима (Цезарь, Август) см., например, в публикациях Е. А. Чиглинцева: [38, с. 90–99; 39, с. 265–271; 40, с. 185–191; 41, с. 104–114] (специально о Б. Муссолини и Цезаре), с литературой по теме о рецепции имперского наследия в период правления итальянского диктатора и самом дуче как «новом Цезаре», «реинкарнации» римского диктатора — «первого фашиста на земле» [38, с. 92–93; 39, с. 268–269; 40, с. 189–190], со ссылками на книгу Е. Н. Корниловой ««Миф о Юлии Цезаре» и идея диктатуры», в которой показано, как итальянская пропаганда 1920-х — нач. 1940-х гг. утверждала родство имперской политики

с диктатурой Гая Юлия Цезаря [14]. См. также: [20, с. 53 слл., 77 слл., 127 сл.]. «Рим (античный. — А. С.) — это наша точка отсчета и оценки, — провозглашал Муссолини. — Это наш символ, наш миф» (цит. по названным выше работам Е. А. Чиглинцева). В период фашизма итальянские историки «изображали Цезаря предшественником Муссолини» (см. в историографическом обзоре И. Я. Маяк о Э. Чачери [16, с. 232]; и здесь же обобщение: «Характерен для рассматриваемой эпохи интерес к личности, военному вождю. Восхваление военного и государственного гения переходило границы научного исследования и превращалось в апологию фашистского дуче»). Известно, что новый «Цезарь фашистской Италии» был автором пьесы об античном полководце-диктаторе Юлии Цезаре, точнее, соавтором, ибо, как указывает Д. М. Смит, при написании пьесы «его (Муссолини. — А. С.) личный вклад заключался лишь в определении общей сюжетной линии» [29]; главный мотив этой «антиковедческой» драмы (как и других пьес Муссолини) — трагедия великого человека, который оказался преданным своими друзьями.

Конечно, тема «Цезарь и Муссолини» в творчестве Феллини заслуживает самостоятельного анализа. О сатирическом воплощении образа дуче в феллиниевских фильмах см., например, в работе У. ван Уотсона «Феллини и Лакан» [107, р. 77] — рассмотрение тем и образов через призму лакановской психоаналитической концепции.

IV

Занятия в католическом колледже и классическом лицее Феллини позже описал в своих воспоминаниях и увековечил в кинокартинах. Запоминающиеся сцены в двух историко-ностальгических фильмах начала 1970-х гг., снятых один за другим: урок древнегреческого языка (в «Амаркорде») и уроки древнеримской истории в колледже и лицее (в «Риме» и «Амаркорде»). Вот несколько примеров таких школьных занятий античной классикой.

В «Амаркорде» пожилой суховатый историк сидит за столом и экзаменует главного героя Титта Бьонди (роль исполнил Б. Дзанин). Со скучающим видом он слушает ответы ученика. Учитель курит сигарету, и все его внимание сосредоточено на том, чтобы не свалился столбик пепла. Неторопливым размеренным тоном он произносит:

Куда отправился Тиберий после того, как он отошел от управления государством?

[Титта:] На Капри... точно.

[Учитель:] Когда была убита Агриппина?

— В шестьдесят девятом году... А почему вы крестик поставили, учитель? Разве не в шестьдесят девятом?

— В пятьдесят девятом.

— Вы уверены, что не в шестьдесят девятом?

— То есть как? Я же говорю — в пятьдесят девятом.

— Черт побери! Я так и знал [от показного отчаяния Титта хлопает кулаком по столу, так что пепел с сигареты, за которым так сосредоточенно следил учитель, сыпется ему на костюм. Он выходит из себя и кричит на экзаменуемого:].

— Ты меня с ума сводишь! Марш на свое место!

— Но что я сделал? Разве не могли ее прикончить в шестьдесят девятом?.. [Ат., 00:15:09–00:15:53]

В фильме «Рим» высоченный как жердь учитель истории рассказывает по классу в плаще и шляпе. Классная дама в черной форме, стоя у доски, следит за дисциплиной. Над учительским столом на стене висит триада: распятие (по центру), слева от него фотопортрет итальянского вождя Б. Муссолини в каске, а справа фотопортрет короля Италии Виктора Эммануила III (в парадном мундире с орденами и тоже в каске) — будущего Первого маршала Империи, короля Албании, императора Эфиопии. Историк, держа в руках огромную палку, похожую, скорее, на посох, чем на указку (она же служит ему и для наказания нерадивых учеников), ходит и вещает:

— Вечная память благородным пернатым... [Учитель испытующе осматривает класс: кто шалит.] Вечная память благородным пернатым, которые своим гоготанием [Он стучит громадной указкой по парте]... гоготанием разбудили спящих воинов и тем самым спасли Рим от врага.

[Классная дама:]

— Эти капитолийские гуси, если позволите, господин учитель, находятся прямо под нашими окнами.

[Не успела она договорить, как все ученики повскакали из-за своих парт и кинулись к окнам, чтобы поглазеть на потомков легендарных «спасителей». Мальчишки уткнулись в стекла. На улице слышен гусиный гогот. Учитель сурово:]

— Все по местам! По местам, негодяи! ...По местам! Сколько раз повторять, что это школа! Вас надо учить кулаками! Только кулаки, только это вы понимаете!..

[И он щедро раздаёт мальчишкам тумачи направо и налево. Потом, схватив одного из учеников за ухо, тащит его на место] [FR, 00:05:59–00:06:50].

Урок истории в лицее (это уже эпизод «Амаркорда») ведет такой же очкастый, высокий с указкой персонаж — это рыжебородый директор по прозвищу Зевс (об «Олимпийце» риминийских лицеистов многократно упоминается в сценарии фильма [32]; см. подборку цитат: [27, с. 330–331]; ср. также [1]). Он возвышается над учениками, сидя за учительским столом, строгим взглядом обводит класс, и рассказывает сюжет из истории завоевания Италии лангобардами под предводительством Альбоина. Историк растягивает каждое слово и ритмично стучит по столу указкой: «Аль-бо-ин за-к-лю-чил мир... [Тут он замечает в классе какого-то хулигана и срывается: взмахивает палкой-указкой и свирепо кричит — Зевс мечет молнии]... вон из класса!» [Ат., 00:17:31–00:17:31:42].

И там же, в «Амаркорде», знаменитая сценка с уроком древнегреческого языка, когда учитель (актер Ф. Виллелла) по прозвищу Пискля (так в сценарии) с упоением цитирует в оригинале фрагмент стихотворения Архилоха о горепобедителях: ἔπτα γὰρ νεκρῶν πεσότων, οὐς ἐμάρψαμεν ποσίῃ, χεῖλιοι φονῆς εἶμεν* («Ибо семеро мертвыми пали, которых мы догнали, нас тысяча, и всякий считал, будто он их убил», Archil. fr. 101 West = Plut. *Galb.* XXVII, 9). «Прекра-

* В фильме Феллини профессор произносит эти строки Архилоха в ином порядке слов.

сен греческий язык, правда? (*Bella la lingua greca, vero?*) — обращается Пискля к ученику. — Он звучит как музыка!» Вслед за профессором мальчишка должен правильно повторить греческий звук «пс» в слове ἔμάρψαψε. И вот в очередной раз Пискля произносит по слогам, нараспев: «Э-МАР-ПСА-МЕН», а нерадивый ученик (явно издеваясь над своим педагогом) вместо музыкального звучания «bella lingua greca» выдает неприличные звуки и тем самым выводит из себя возвышенного учителя классики под общий хохот своих одноклассников [Am., 00:19:10–00:20:42]. Интересно, что для демонстрации красоты звучания *la lingua greca* из всех авторов (и из всех эллинических лириков) Феллини опять цитирует стихи Архилоха. И вновь он избирает не что-то более цельное, а лишь скупые фрагменты. Ведь так это было в «Сатириконе» [FS, 01:16:09–01:16:20], где «вечный студент» Аскилт ернически декламирует Архилоховы строки о μέγας στροφῆός (fr. 114 West) (см.: [27, с. 338]). По-видимому, Феллини испытывал особую симпатию к этому представителю раннеархаической лирики греков. Стали причиной тому воспоминания режиссера, связанные с лицом Юлия Цезаря в Римини и занятиями классическими языками (которые вел в его классе прототип «амаркордовского» Пискли)? Или личная симпатия мастера карнавального киноискусства к сатирическим мотивам и карнавализирующему настрою Архилоховой лиры? Или всё это вместе? Либо что-то иное? Эти вопросы требуют отдельного обсуждения.

В одной из сцен в «Риме» в темной зале столовой католического колледжа идет демонстрация слайдов с римскими античными и христианскими памятниками: Капитолийская волчица, Гробница Цецилии Метеллы на Аппиевой дороге, Триумфальная арка Константина, etc. Но это занятие прерывается тем, что выскакивает случайный слайд с дьявольской картинкой. Появление в галерее святых образов обнаженной женской фигуры вызывает ужас священника, негодование директора Зевса и... всеобщий восторг учеников. И здесь же, опустившись на колени и закрыв лицо руками, страдает тот молодой монах, который показывал слайды на диапроекторе: по-видимому, слайд с эротическим снимком — на его совести [FR, 00:06:51–00:08:30].

Об античных мотивах в Римини напоминает постановка пьесы об убийстве Гая Юлия Цезаря на сцене театра: в финале два толстяка в белых простынях по очереди тычут кинжалами в спину третьего, тоже в белом и с позолоченном венком на голове — это сам Цезарь («Теперь, рука, скажи за меня!» — «И ты, Брут! Сын мой... мой сын!»). А уже в следующую минуту все живы-здоровы, и труп актеров в псевдоримских одеяниях кланяется под аплодисменты и крики зрителей: «Браво! Браво!» [FR, 00:04:50–00:05:31]. В следующем эпизоде пожилой актер, исполнявший роль Юлия Цезаря, стоит в кафе в черной широкополой шляпе и белом шарфе на плечах — его узнает благодарная провинциальная публика: свой Цезарь. Была в городе и своя Мессалина, вернее, об этой синьоре, жене аптекаря, ненасытной в своих сексуальных притязаниях, говорили, что она даже «хуже Мессалины»...

И, конечно, в риминийском детстве Феллини были пеплумы — старые немые, созданные еще в 1910–1920-х гг., и новые звуковые, уже 1930-х гг., которые демонстрировали в кинотеатре «Фульгор». Это были фильмы отечественные и зарубежные, по преимуществу, американские. В «Амаркорде»

Титта рассказывает за столом о своем последнем походе в кино: «Там были индейцы, а американцы хотели занять земли команчей <...>» [Am., 00:27:11 f.]. В вестибюле кинотеатра развешаны афиши с новинками: на одной — лицо Греты Гарбо, на другой — морда Кинг-Конга. Пример черно-белого звукового кино показан в «Риме». В выходной день глава семейства Аурелио Бьонди (актер А. Бранча), простой работяга, каменщик-строитель и анархист по духу, приводит в кинотеатр своих домочадцев («Я привел всю семью: жену, двух детей и служанку»). Они смотрят исторический фильм о первых веках Римской империи: гонения на христиан, двое римских легионеров силком волокут героиню, в амфитеатре идут бои гладиаторов, на арене трупы убитых, горит костер, а в финале — всепобеждающая любовь. Мужчины смотрят картину с разинутыми ртами, а дамы рыдают. Киносеанс окончен. Следующий начинается с киножурнала о современном Риме и его дуче Б. Муссолини. Переход от идеализированной античности — к пафосной хронике наших дней. За кадром звучит пропагандистская речь повествователя: «Вся молодежь города сплотилась вокруг своего вождя, проявляя непоколебимость в славном будущем нашей империи». Показывают, как маршируют мальчишки с игрушечными ружьями: «капитолийские волчата, юные итальянцы, выражающие свою преданность вождю и бесконечную любовь к Отечеству» [FR, 00:09:17–00:12:20].

В создании новой, фашистской идеологии Б. Муссолини стремился использовать древнеримскую историю и мифологию с целью сплочения итальянской нации в единый *fascio* на основе общего исторического фундамента. В фильмах Феллини 1970-х гг. переплетаются античность и фашистские мотивы. Как пример, знаменитая сцена в «Амаркорде», где показан государственный праздник по случаю даты основания Великого Рима [Am., 00:40:52–00:44:33 и 00:45:19–00:46:40]. Горнист трубит позывной к началу праздника, команда «Батальоны, смирно! Смирно!..», построились люди в военной форме, музыканты играют марш, цветы, орлы, на ветру колышутся фашистские штандарты... В этот день почти все жители Римини собрались на центральной площади города.

[Секретарь:] Сограждане, поприветствуем дуче! [В знак приветствия все собравшиеся вскидывают вверх правую руку.] И еще раз, как истинные фашисты!

[Дуче:] Это традиционное приветствие древних римлян указывает всем нам путь к предназначению фашистской Италии! [Am., 00:42:12–34]

В едином порыве все риминийцы вскидывают руки в знак приветствия. И красавица Градиска, прорываясь сквозь ликующую толпу неистово кричит: «Я хочу к нему прикоснуться! Дуче, я тебя обожаю! Обожаю!..» Снова в кадре возникает улыбающийся адвокат-повествователь, который поясняет:

Сегодня, двадцать первого апреля, мы празднуем годовщину основания Рима — Вечного Города. Это также повод, чтобы позаботиться о прекрасных памятниках и священных камнях, которые нам оставили древние римляне [Am., 00:43:56–00:44:08].

Фашистские активисты произносят пламенные речи, выступают спортивные юноши и девушки, а затем полноватый Чиччо, товарищ главного героя Титта, будто бы вступает в брак с Альдиной — симпатичной одноклассницей,

в которую Чиччо тайно влюблен. Этот союз благословляет сам дуче Муссолини: на площади поднимается портрет вождя — огромная голова, сотканная из белых и красных живых цветов. Народ дружно скандирует: «Да здравствует Дуче! Ура! Ура! Дуче! Дуче! Дуче!» Чудесным образом цветочная голова начинает говорить.

Чиччо Маркони из рядов Авангарда, согласен ли ты взять в жены члена Молодых Итальянок Альдину Кордини? А ты, Альдина Кордини из Молодых Итальянок, согласна ли ты взять в мужья члена Авангарда Чиччо Маркони? [*Am.*, 00:46:10 ff.].

Восхищенные ликом цветочного идола и сотворенным им чудом бракосочетания, дети и взрослые на площади и на трибунах скандируют: «Дуче! Дуче!..»

Это современная — из XX в. — параллель другой сцене с могучей головой из другой кинокартины, рассказывающей о совсем ином времени — первом столетии н. э. Герои «Сатирикона» Энколпий и Гитон, возвращаясь домой, наблюдают как по вечернему городу движется голова гигантской каменной статуи. Полдюжины лошадей, которых хлещут погонщики, медленно волокут по узкой улице невероятных размеров башку [*FS*, 00:11:23–00:11:48]. Это «павший идол»: голова лишена носа и нижней части лица, но в суровом «властном» взгляде с пустыми каменными глазницами видна былая мощь истукана — какого-то античного «дуче».

Отношение Феллини к античному наследию обыкновенно сатирическое, вернее, сатира режиссера затрагивает отношения его соотечественников к «колыбели» своей культуры. Так, в начале «Рима» ученики католического колледжа под предводительством учителя истории и классной дамы в черной униформе, сняв ботинки, чтобы их не намочить, шлепают гуськом через ручеек. А жиденький ручеек, который они переходят босыми ногами по камням, — это и есть Рубикон (тот самый!). «*Alea jacta est! На Рим!*», — призывает маленьких риминийцев историк. «На Рим!» — повторяет классная дама призыв наставника.

В Римини Ф. Феллини играл с друзьями-однокашниками в гомеровских героев. Он тогда избрал себе имя Одиссея / Улисса, и были свои Эней, Ахилл, Гектор, Аякс. Об этих детских играх в античность режиссер вспоминал неоднократно (см. подробнее в другой моей статье: [27, с. 329–336]). В лицейскую пору случилось и первое его погружение в мир петрониевского «Сатирикона». Этот античный приключенческий роман произвел на Федерико-подростка мощное впечатление: и увлекательными историями, в которые попадают герои-приятели, и вольной эротикой, и возможностью погрузиться в непостижимую седую древность, и фрагментарной сохранностью текста (обо всем этом рассказывал сам режиссер; см. о Петронии Арбитре и Федерико Феллини: [55; 66, р. 565–583; 72; 88, р. 198–217; 101, р. 258–271 (с литературой); 103]; и в моих статьях: [23, с. 115–116; 25, с. 70–71], с обсуждением литературы).

Что-то из того, что Феллини рассказал в своих «ностальгических» кинокартинах, вполне могло происходить в его риминийском детстве (что, как говорится, далеко не факт, памятью о его собственном признании: «Я великий лжец») [17; 33]. Он отчасти восстановил в памяти свои школьные годы, но в большей степени, конечно, сочинил (выдумал) вместе с Бернардино Дзаппони (соавтором сценария «Рима Феллини») и Тонино Гуэрра (сосценаристом «Амаркорда»).

В начале 1939 г. провинциал Федерико Феллини реализовал свою мечту — он перебрался из Римини в столицу. «Жребий брошен. Рубикон перейден. На Рим!»

Но нигде в Италии от античности не сбежишь. И особенно от древнего Рима в Риме современном...

Случилось так, что в первые годы после переезда Феллини был связан еще с одним из прославленных правителей древних времен. С начала весны 1939 до конца осени 1942 г. он являлся сотрудником столичного журнала, носившего имя римского императора: «Марк Аврелий» (“*Marc’Aurelio*”). Это юмористическое издание, в котором публиковались карикатуры, комиксы и краткие юморески, имело большую популярность среди итальянской молодежи в 1930-х гг. Феллини рассказывал, как он с нетерпением ожидал в Римини выхода каждого нового номера «Марка Аврелия». Несмотря на «древнеримское» название журнала, античная тематика для него не была приоритетной. Современность и актуальная сатира были определяющими для «Марка Аврелия». (Подробнее о сотрудничестве Феллини в этом журнале: [75]; см. исследование М. Беллано в «Кампэнионе», посвященном Федерико Феллини (2020) [49, р. 59 ff.]; особый интерес представляют сборники, подготовленные Л. Антонелли и Г. Паолини (1995) [47] и М. Филиппини и В. Ферорелли (1999) [64]; см. также [17, с. 43 слл., 48 слл.; 52; 53, р. 11 ff., с литературой — р. 165–166, note 11].)

Как заметил В. Степанов, «Именно 1940-е превратили Феллини из газетного комикста в кинематографиста» [30, с. 91–92]. Период работы в «Марке Аврелии» стал важным этапом в карьере Феллини. Именно тогда (и во многом благодаря сотрудничеству в журнале) он познакомится с писателями, сценаристами, режиссерами, актерами и художниками [53, р. 12; 87, р. 46]. С середины 1940-х Феллини был тесно связан с миром кино, а к концу 1940-х он уже имел значительный опыт сотрудничества с теми мастерами, которые в дальнейшем будут определять кинематограф Италии.

В соавторстве с другими литераторами — товарищами и коллегами по писательскому цеху — Федерико Феллини подготовил сценарии к картинам Роберто Росселлини, Пьетро Джерми, Альберто Латтуада. Фильм «Рим — открытый город» (*Roma città aperta*, 1945, реж. Р. Росселлини) был номинирован на премию «Оскар» за лучший сценарий, написанный С. Амидеи и Ф. Феллини. Эта картина была удостоена нескольких престижных премий и считается эпохальной в истории кино. Роберто Росселлини (1906–1977) стали величать «отцом» итальянского неореализма, а его антивоенный «Рим» — «манифестом» этого нового направления в киноискусстве (см. очерк известного отечественного киноведа Г. Д. Богемского «Судьбы неореализма» [2, с. 5–49, особ. с. 18 слл.]; в том же сборнике «Кино Италии: Неореализм» опубликовано интервью Р. Росселлини, в котором режиссер говорит об истоках и «формуле неореализма»: [21, с. 180–190]).

В 1946 г. Ф. Феллини выступил в качестве помощника Р. Росселлини в работе над фильмом «Пайза» (*Paisà*), и сам снял несколько эпизодов в этом сборнике военно-исторических киноновелл. Позднее Феллини рассказывал, что весь его дальнейший жизненный путь определило путешествие по районам послевоенной Италии, которое он совершил тогда с Р. Росселлини:

Благодаря работе с ним и нашим поездкам во время съемок его картины «Пайза» я открыл для себя Италию. До того времени я видел не так уж много — Римини, Флоренцию, Рим и несколько южных городков, куда меня заносило вместе с эстрадными труппами; это были селения и городки, погруженные в ночь средневековья, они мало чем отличались от селений и городков моего детства, разве что люди говорили там на других диалектах. Мне нравилось умение Росселлини превращать работу над фильмом в приятное путешествие, в загородную прогулку с друзьями [31, с. 50–51].

В 1948 г. Ф. Феллини снова помогает Р. Росселлини в работе над очередным шедевром — «Любовь» (*L'Amore*). Этот фильм состоит из двух эпизодов, в которых раскрываются две женские истории, никак не связанные друг с другом. Но обе новеллы объединены единой темой, и главную роль в них исполнила актриса Анна Маньяни. Во второй части этой росселлиниевской диалогии Феллини сыграл роль бродяги, которого полоумная крестьянка приняла за явившегося к ней святого Иосифа.

Святой Иосиф, прошу тебя, убей меня, убей. <...> Забери меня с собой, не оставляй меня здесь. Я в раю. <...> Святой мой Иосиф, выброси мое тело и забери душу. Хорошо было бы сейчас без него. Святой Иосиф явился ко мне, и я в раю. Я в земном раю. Благодать сошла на дурочку [*L'Amore*, II, 00:45:42 ff.].

Идея новеллы «Чудо» (*Il miracolo*) принадлежит Феллини, а сценарий был написан им совместно с Т. Пинелли и Р. Росселлини. Эта мистическая история напоминает средневековую легенду, каких было множество в Европе и во всем мире. Улыбчивый и молчаливый (роль Феллини — без слов) странник с посохом в руках и с сумой за плечами угощает пастушку вином, слушает ее рассказы о святых и дьяволе. Затем он утешает наивную девушку в ее одиночестве и уходит своей дорогой. А спустя месяцы высоко в горах крестьянка родила сына от того самого неизвестного бродяги — «святого Иосифа». Сказание Феллини — это тоже история любви (диалогия имеет общее название): о любви странноватой женщины к чудесам и сверхъестественным явлениям, о любви к новорожденному сыну — плоду ее желанной связи с «самым красивым и добрым святым». После выхода диалогии «L'Amore» на экраны фильм вызвал неприятие в католических кругах и был подвергнут цензуре. Как указывает П. Бонданелла [53, р. 15–16], кондовых американских католиков оскорбила трактовка природы святости, представленная как раз во второй — феллиниевской — новелле. У Феллини-режиссера и в дальнейшем неоднократно будут возникать проблемы с католической церковью из-за разного рода неприемлемых (или «спорных») моментов его слишком вольных трактовок.

В конце 1940-х гг. Ф. Феллини «созрел для дела», и в 1950 г. он пробует себя как постановщик кинофильма. Позднее он признавался, что определяющую роль в его выборе профессии режиссера сыграл именно Р. Росселлини (см. воспоминания Феллини в книге «Делать фильм»: [31, с. 50–54]; о сотрудничестве и взаимоотношениях художников см.: [17, с. 68–78, 85 слл. и др.; 12, с. 13–15]; совместному творчеству Феллини и Росселлини во второй половине 1940-х гг. специально посвящена вторая глава монографии А. Каррера: [58, р. 21–38], здесь же имеются ссылки на литературу). Феллини говорил об этой роли стар-

шего друга и коллеги — своего наставника-«поводыря» — с ноткой иронии, но при этом и глубоким почтением:

Росселлини был для меня чем-то вроде столичного жителя, который помог мне перейти улицу. <...> Я признаю за ним, по отношению к себе, известное первородство — как первородство Адама; он был своего рода прародителем, от которого произошли мы все. <...> Росселлини помог мне перейти от смутного периода абулии, движения по замкнутому кругу, к этапу кинематографа. Моя встреча с ним и фильмы, которые мы делали вместе, важны для меня; это было чем-то вроде дара судьбы и произошло без всякого расчета или сознательного стремления с моей стороны. Просто я созрел для дела, а рядом оказался Росселлини [31].

В 1949–1950 гг. Ф. Феллини работал с Р. Росселлини над фильмом «Франциск, менестрель божий» (*Francesco, giullare di Dio*). Это была первая историческая драма, в создании которой Феллини принял участие в качестве сценариста и помощника режиссера. Она состоит из серии новелл о жизни святого Франциска Ассизского (XII–XIII вв.) и первых его последователях — монахах-францисканцах (о францисканских темах в творчестве Росселлини см. у Карреры: [58, р. 23 ff.] (о фильме «Пайза»), [58, р. 28 ff.] (о «Франциске»), с литературой). Роберто Росселлини создаст полтора десятка исторических кинокартин (в т. ч. для телевидения), экранизирует биографии мыслителей и политических деятелей прошлого: «Жанна д'Арк на костре» (1954), «Да здравствует Италия!» (1961), «Ванина Ванини» (1961), «Мессия» (1975), снимет «историографические» фильмы о Сократе, Декарте, Паскале, Козимо Медичи, Августине Блаженном, Людовике XIV и др.

А вот режиссеру Феллини, по его собственному признанию, не была присуща страсть к историзму или даже просто увлечение историей. Но в конце 1960-х гг., уже обретя мировую славу как мастер «авторского кино», он поставил фильм на античную тему, который явился уникальным опытом художественного истолкования-изображения древнеримской культуры. Между этими двумя произведениями на сюжеты из средневековой («Франциск») и античной («Сатирикон») истории временной отрезок почти в два десятилетия — долгий путь режиссера, анабасис Феллини, отмеченный фильмами-этапами и их многочисленными победами на фестивалях.

VI

В 1950 г. творческое содружество «Fincine» выпустило киноленту «Огни варьете» (*Luci del varietà*; далее сокращенно: *LV*. О фильме см. работы Питера Бонданеллы, Фрэнка Бёрка, Туллио Кезича: [51; 52; 53; 56; 57; 75, р. 114–117; 76, S. 17–23]). Феллини в титрах этого фильма обозначен как постановщик, правда, его имя указано на втором месте, т. е. не по алфавитному порядку: Lattuada e Fellini. Когда Федерико Феллини станет знаменитым, возникнут дискуссии о том, кто же на самом деле стоит за «Огнями варьете» — он или Латтуада. Вероятно, прав итальянский сценарист, кинокритик, биограф и друг Федерико Феллини Т. Кезич, утверждавший, что причина, по которой имена создателей *LV* перечислены не по алфавиту, заключается в «статусе» авторов [75, р. 116]. В 1950 г. А. Латтуада (1914–2005) был известным кинорежиссером,

признанным мастером итальянского неореализма (во второй половине 1940-х гг. вышли его фильмы «Бандит», «Преступление Джованни Эпископо», «Без жалости», «Мельница на По»). А Феллини в то время только начинал свою карьеру постановщика, и его имя еще не было «конвертируемым», что, конечно, немаловажно для кинобизнеса, тем более что в этот проект были вложены деньги самих авторов. Хотя отзывы кинокритиков о фильме Латтуада и Феллини были в основном положительными, в коммерческом отношении он оказался провальным (см. подробнее: [17, 95–96; 75, р. 115–116, 117]). В 1950–1951 гг. сборы от проката *LV* были ничтожными, поэтому оба товарища-режиссера «прогорели» и в течение нескольких лет вынуждены были выплачивать кредит.

По остроумному замечанию Т. Кезича, «весь проект возник из колонки журнала “Марк Аврелий”, [которая называлась] “Pi rifletore e acceso” (“Свет горит”» [75, р. 116–117]. Идея «Огней» принадлежала Феллини (именно он указан в титрах как автор сюжета), сценарий же был написан совместно Ф. Феллини, А. Латтуада и Т. Пинелли. Главным ответственным лицом в работе над фильмом был опытный Латтуада, но, как считает Кезич,

с высоты сегодняшнего дня ясно, что фильм выявляет определенные аспекты поэтики Феллини, хотя это было лишь на заре его карьеры: видение, потрясающие диалоги, гротескная и проникновенная манера — все это находится в традиционной сюжетной линии [75, р. 117].

Античные реминисценции в кинофильме Латтуада–Феллини не явны. Иногда кинокамера «случайно» схватывает исторические памятники на улицах города (колонны, здания), но эти «декорации» в картине никак не акцентированы режиссерами-постановщиками. Все же отметим важные изобразительные и структурные моменты, которые имеют параллели и с античным эпосом (Гомер, Вергилий, Овидий), и с романом Петрония, и с его феллиниевской киноверсией.

«Огни варьете» — это драма об артистах, путешествующих по городам и весям Италии. Роль танцора и исполнителя комических куплетов Кекко Даль Монте исполнил итальянский актер П. Де Филиппо, который прославился в комедийных фильмах. (В первой половине 1930-х гг., еще до перехода в кинематограф, Пеппино Де Филиппо (1903–1984) несколько лет выступал в разных городах Италии с небольшим передвижным театром. Созданный в Неаполе братьями Эдуарто и Пеппино юмористический театр Де Филиппо приобрел популярность благодаря гастролям труппы. Все радости и невзгоды бродячего артиста П. Де Филиппо испытал в молодые годы, как говорится, на своей шкуре.) Бродячая труппа варьете дает развлекательные представления в провинциальных театрах, выступая перед небольшой аудиторией с плебейскими запросами: «circenses!» (и отзывы актеров о публике: «Вонючие мужланы!», «Чего нужно этим ослам?»). Заказчики-работодатели — хозяева затрапезных театров и клубов — не всегда исполняют свои обещания по контракту. Поэтому артисты варьете едва сводят концы с концами, временами они голодают, путешествуют на поездах в вагонах третьего класса (а то и без билетов, скрываясь от контролеров в вагонных туалетах).

С путешествия в поезде к новому месту выступления начинается эта история, придуманная Ф. Феллини, и сценой в поезде она завершается. Мотив

пути — один из стержневых в *LV*. Как уже неоднократно отмечалось, гомеровский («одиссейный») мотив скитаний является определяющим в древнеримском «Сатириконе» Петрония и в итальянском «Сатириконе Феллини» (здесь сошлюсь на свои предыдущие работы, в которых приведены ссылки на литературу по теме: [23; 25; 27]).

Тема дороги будет определяющей и в других кинофильмах Феллини, *par excellence* в его знаменитой «*La Strada*» (1954), которая принесла режиссеру всемирную славу. (Как рассказывал позднее Т. Пинелли (один из сценаристов «*La Strada*», вместе с Ф. Феллини и Э. Флайано), это «история людей, которые проводят свою жизнь на дороге, большой дороге <...> Мы (Пинелли и Феллини. — А. С.) объединили обе идеи и сочинили сюжет “Дороги”: маленький цирк и люди, живущие на большой дороге» (цит. по: [17, с. 113]; см. также в книге Ф. Паккьони: [85, р. 24–36]). О лейтмотивах этого фильма-притчи речь пойдет в одном из следующих очерков на тему об античных репликах в творчестве Феллини.) Путь, путешествия, скитания — все, что связано с движением как действием, определяет сюжетную линию этого произведения и станет главной идеей Феллини. В эссе о «Дороге» киновед В. Хлебникова заметила, что «Идею дороги Феллини формулировал всю жизнь с неизменной нежностью [34, с. 117]. Не случайно будущий режиссер в школьные годы примерял на себя костюм самого знаменитого из всех легендарных скитальцев. Логос о необычайных странствиях героя Одиссея, который сложили древние эллины на заре европейской цивилизации, стал не просто «сказкой странствий» на все времена, он оказался одним из «вечных» сюжетов мировой культуры (ср. в другой моей работе: [22, с. 352]). Этот эпический топос античности нашел выражение в бесконечном числе различных художественных вариаций, в т. ч. и в кинематографе, причем не только в костюмных фильмах по мотивам гомеровских поэм, но и в сотнях кинокартин жанра т. н. «Модиссеи» (о «*Modyssey*» (the modernized ‘*Odyssey*’): [62]. Обсуждение см. в моем очерке о Феллини и Гомере: [27, с. 327–329]).

Как некогда сказал аргентинский писатель Х. Л. Борхес, вложив эту мысль в голову студента Балтасара Эспиноса, героя новеллы «Евангелие от Марка»:

люди поколение за поколением пересказывают всего лишь две истории: о сбившемся с пути корабле, кружащем по Средиземноморью в поисках долгожданного острова, и о Боге, распятом на Голгофе [3, с. 244].

Для странствований все средства хороши, и во многих фильмах Феллини присутствует паровоз или тепловоз, древнеримский корабль, лодка или пароход, мотоцикл с фургонном, автомобиль, воздушный шар или даже ракета... (Правда, космический корабль в «Восемь с половиной» — это только элемент декораций к фильму в фильме, который пытается, но не может поставить режиссер Гвидо Ансельмо. Этому колоссальному летательному аппарату так и не суждено взлететь вместе с людьми, выжившими после ядерной катастрофы. На эту фантастическую тему о невоплощенной «одиссее» у Феллини см. интересные рассуждения И. Зингера: [97, р. 201–203].) Но все же лучший способ совершать путешествия — в сновидении или воображении, что по сути одно и то же.

В *LV* важна не только тема пространственного пути, связанного с гастролями артистов. Обратим внимание на мотив скитаний главного героя

по любовным лабиринтам и лабиринтам неисполненных (и не исполнимых) его желаний; оба эти «лабиринта» связаны между собой. Синьор Кекко живет мечтой создать свою танцевальную труппу, в которой он был бы художественным руководителем. Тогда он смог бы поставить грандиозное шоу со «звездами». Его партнерша в варьете, любовница и верная подруга Мелина Амур (Джюльетта Мазина) — тот надежный якорь в жизни главного героя, который гарантирует ему спокойное существование. Пара не состоит в браке, но Мелина надеется, что когда-нибудь они с Кекко поженятся [LV, 00:42:30 f.]; на будущее у них имелись «общие сбережения» в 50 тыс. лир (накопленные Мелиной), на которые она мечтает «через десять лет открыть свой магазин», разумеется, совместно с Кекко [LV, 00:15:47–00:16:15]. Однако такое положение вещей не устраивает ее партнера — горделивого скитальца.

В начале истории в труппу навязывается молоденькая красавица Лилиана Антонелли (Карла Дель Поппо). Увлечшись экстравагантной старлеткой, Кекко покидает Мелину и сотоварищей-актеров. Он обещает девушке в скором будущем сделать из нее «звезду» сцены. Однако у него не остается ни денег, чтобы содержать Лили, ни духу, чтобы удержать ее подле себя. У Кекко нет необходимой деловой жилки (вся его предприимчивость лишь показная), нет и связей с «нужными людьми» в столице, чтобы протезировать Лили. Фигуры, играющие значимые роли в мире итальянского шоу-бизнеса, не знакомы с синьором Кекко, а те, кто знают и помнят, сторонятся его или даже потешаются над ним: «клоун». Особенно показателен эпизод в ресторане, где Кекко ищет встречи со знаменитым импресарио Пармизано, но осмеян актерами и публикой как напыщенный «пингвин».

Расчетливая Лилиана бросает Кекко и уезжает с хватким импресарио Адельмо Конти, у которого, напротив, есть и деньги, и связи. Мечта Лили сбылась — она стала танцовщицей варьете. А несчастный герой вынужден вернуться в свою прежнюю труппу, под крыло Мелины. Однако через некоторое время актер-мечтатель встречает в вагоне поезда другую молоденькую красотку. Он вновь загорается своей идеей и обращается к девушке с предложением: «Вы актриса? <...> Вы очень похожи на актрису. Я-то знаю, о чем говорю. Я — режиссер. <...> Собственная труппа варьете. А вы красивая. <...> Даже очень красивая» [LV, 01:35:55–01:36:14].

Неудачный опыт с Лили не был ни первым и ни последним в жизни мечтателя Кекко. Он сам свидетельствует о своей бурной любовной «одиссее» (отчасти реальной, но скорее всего мнимой, сочиненной им для хвастовства): упрекая Лилиану в том, что она не ценит его чувств и особого к ней отношения, Кекко показывает девушке пачку фотографий своих бывших любовниц (он их специально хранит): «Держи! Считаю! Здесь тридцать две женщины, одна красивее другой! И они все любили и уважали меня. Они заботились обо мне <...>» [LV, 01:00:50 f.].

Герой не дорожит тем счастьем, что держит в руках, но живет пустыми грезами. Играя роль «покровителя» начинающих актрис, Кекко стремится реализовать свое заветное желание. Его распалают не столько огни любовной страсти, сколько огни варьете. Синьору Кекко сорок пять лет, всю жизнь он связан со сценой, однако считает, что всеми недооценен, что его настоящая

карьера пока не состоялась. Идеальная мечта героя — открыть новую «звезду» и тем самым обрести великую славу в будущем (подборка цитат из фильма: «Публика меня обожает», «Я — “звезда”!», «Я — национальная “звезда”!», «Я занимаюсь поиском талантов», «Я режиссер труппы» (все это характеристики хвастливым Кекко самого себя); «Любимец публики» (одна из ролей Кекко в программе шоу); мечты и проекты главного героя: «Я буду выступать. Мне никто не нужен. Я сам сформирую труппу!» [LV, 01:03:40 f.]; «А сценарий! Во французском духе с американскими штучками...» [LV, 01:05:20 f.]; «Вы будете звездами моего нового шоу» [LV, 01:12:46] и др.). Кекко не устраивает реальная действительность — тот мир, что он имеет: надежная подруга, прощающая его проступки и мечтающая разделить с ним маленькое семейное счастье, проблемы в труппе варьете, низкосортные шоу, гастроль по захолустьям Италии, вагоны третьего класса и проч., однако он не в силах что-либо изменить и продолжает жить мечтой об ирреальном мире.

VII

Как заметил Б. Мерлино, в «Огнях» Феллини изобразил «столь любимый им мир варьете» [17, с. 93]; и сходным образом у Т. Кезича (но с акцентом на ностальгии автора — Феллини — по уходящей эпохе эстрады): в фильме предпринята попытка запечатлеть феномен шоу варьете, «предмет, столь близкий сердцу Феллини в его бытность журналистом, но это были уже угасающие огни <...>» [75, р. 115]). Действительно, в LV включено много эпизодов с танцами, пением, костюмами, репетициями, клоунадой, стрельбой из пистолета и псевдовосточными факирами с их незамысловатыми фокусами на потеху публики (которую они, впрочем, не особенно забавляют). Все так, но в первую очередь это психологическая драма. Авторы показывают отношения внутри труппы: ревность, зависть, скандалы актеров из-за гонорара и из-за лидерства в группе. В картине раскрываются душевные качества героев, их чаяния и разочарования. Заметно ироничное отношение Феллини к миру эстрады и критическое — к миру шоу-бизнеса. Такого рода критика присутствует и в других кинокартинах Феллини, особенно в «Джинджер и Фред». В этом фильме 1985 г. гротескно представлен уродливый мир телешоу — гламурный и сумбурный — с его ужасающим «закулисьем», где царят жесткие правила современного шоу-бизнеса (см. мой очерк о Риме у Феллини: [26, с. 117–118]; сошлюсь на работу М. Маркус о постмодернистской симуляции в «Джинджер и Фред» [79, р. 169–187] и статьи в сборниках 2020 г., посвященные 100-летию режиссера: [35, с. 224–225; 92, р. 300, 302–304, 306; 102, р. 196, 198–202]).

На создателей «Огней варьете» большее влияние оказал английский и американский кинематограф 1930–1940-х гг., нежели классические тексты, сохранившиеся в памяти Феллини от тех школьных игр в гомеровских героев, где он был Улиссом. Например, В. Степанов сравнивает LV с позиции современников — американских кинокритиков начала 1950-х гг. — с голливудской драмой Дж. Л. Манкевича «Всё о Еве» (*All about Eve*), вышедшей в том же году, что и фильм Латуада-Феллини [30, с. 93]. Т. Кезич в книге «Федерико Феллини: Его жизнь и творчество» проводит параллель между LV и известной английской кинокартиной 1938 г. «Тротуары Лондона, или Переулочек святого Мартина»

(*Sidewalks of London, or St. Martin's Lane*; реж. Т. Уилан, в главных ролях: Ч. Лоттон, Вивьен Ли и Р. Харрисон), а также еще одними «Огнями» — лирической трагикомедией Ч. Чаплина «Огни рампы» (*Limelight*, 1952) [75, р. 115], которая, правда, была два года «моложе» итальянских «Огней варьете».

Относительно сюжета «Огней» Т. Кезич заметил, что «это была не новая история», и мы можем добавить — история очень древняя. По сути, этот фильм — вариация на тему известного древнегреческого сказания о Пигмалионе и Галатее. Историю с оживлением статуи подробно пересказал римский поэт Овидий в своих «Метаморфозах» (Ovid. *Met.* X.243–295). Кипрский скульптор создал *eburnea virgo* («девушку из слоновой кости»), в которой он воплотил свой идеал.

Interea niveum mira feliciter arte
sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci
nulla potest, operisque sui concepit amorem.

А меж тем белоснежную он с неизменным искусством
Резал слоновую кость. И создал он образ, — подобной
Женщины свет не видал, — и свое полюбил он созданье.
(Ovid. *Met.* X.248–249; пер. С. Шервинского [19, с. 217])

Благочестивый Пигмалион просил Афродиту / Венеру, чтобы она послала ему жену, похожую на ту, что он вырезал из кости. Богиня вняла мольбам художника и оживила *eburnea virgo*. В рассказе Овидия не обошлось без содействия богов, и все закончилось счастливо.

Античное сказание о Пигмалионе — это еще один из «вечных» сюжетов мировой культуры: история, рассказывающая о стремлении художника воплотить свой идеал, одушевить неодушевленное, великий соблазн человека с помощью искусства или науки (либо другими средствами) свершить невозможное, запредельное. Легенда о превращении искусственной девы обывалась на протяжении веков и на разные лады; см., например, подробное исследование роли мифа о Пигмалионе и Галатее в искусстве, литературе, массовой культуре и в первые годы кинематографа: [81, р. 45–104]; см. также: [50, р. 291–320; 84, р. 53–65; 95; 100; 108, р. 519–538]). Мириады репрезентаций мифа об оживлении рукотворных существ представлены и в киноискусстве — от немого фильма 1898 г. «Пигмалион и Галатее» (*Pygmalion et Galathée*), созданного пионером экранных трюков и спецэффектов Жоржем Мельесом (по нынешним меркам «пигмалионовский» этюд Ж. Мельеса — наивный монтаж аттракционов: мечущийся по комнате герой тщетно пытается схватить и удержать созданное им женское изображение, которое чудесным образом то возникает, то исчезает, то перемещается, то разделяется на две части. Как считает Д. Пайни, «Благодаря Жоржу Мельесу, кинематограф с самого начала использовал легенду о Пигмалионе и Галатее <...> Можно предположить, что изобретение кино было связано с “комплексом Пигмалиона”» [86, р. 335]. Об этой «архаической» комической кинокартине французского режиссера в связи с творчеством Феллини см.: [45, р. 41–65; 84, р. 59–60; 95]), до современных триллеров и фантастических историй о репликантах (жанры самые разные: трагедии (например, «Метрополис» / *Metropolis*, 1927, реж. Ф. Ланг или «Госпо-

дин оформитель», 1988, реж. О. П. Тепцов; см. киноверсии в книге П. Джеймс главу 2 «Трагические превращения»: [74, р. 36–64]), комедии (примеров масса, начиная с названной короткометражки Ж. Мельеса и до современных сериалов и культовых кинофильмов; «Мисс конгениальность», 2000, реж. Д. Петри или «Дневники принцессы» / *The Princess Diaries*, 2001, реж. Г. Маршалл; см.: [74, р. 65–90]), хорроры, триллеры («Головокружение» / *Vertigo*, 1958, реж. А. Хичкок; научно-фантастические фильмы «Симона», 2002, реж. Э. Никкол и «Химера» / *Splice*, 2009, реж. В. Натали; см.: [74, р. 115–136]; а также многочисленные вариации о Големе или Франкенштейне; о мировой франкенштейниане: [18]) и драмы (киноверсии «Пигмалиона» Б. Шоу, «Красотка» / *Pretty Woman* 1990, реж. Г. Маршалл; лирическая мелодрама В. Новака «Принцесса на бобах», 1997 или упомянутые выше чаплиновские «Огни рампы»). Рецепция овидиевского Пигмалиона в западной кинокультуре на материале различных британских и североамериканских фильмов рассматривается в монографии П. Джеймс: искусственные женщины как идеальные модели, созданные художниками, несчастливые истории любви творцов к своим созданиям, андроиды-миссионеры, Пигмалионы и роботы, Пигмалионы и симулякры, проч. ([74]; см. рецензии на это издание: [48; 61, р. 345–346; 68, р. 277–279]). Список «пигмалионовских» киноверсий см.: [45, р. 49]. Особый интерес представляет монография В. И. Стойчита «Эффект Пигмалиона: от Овидия до Хичкока» [100]. К этому списку теперь мы можем добавить главу (5.2) с тем же названием «Эффект Пигмалиона» в новой книге М. М. Уинклера «Миф Овидия о Пигмалионе на экране. В погоне за идеальной женщиной» [112, р. 165–181].

Обычно, обсуждая «эффект Пигмалиона» в творчестве Феллини, исследователи рассматривают образ Казановы из одноименного фильма 1976 г. (укажу лишь несколько примеров: [46, р. 121, 123, 160; 80, р. 408; 84, р. 54, 56–61; 94, р. 173, 183–184, 186]) или говорят о его «пигмалионовской» киноновелле «Искушение доктора Антонио» (см. интересную статью Макса Зайделя: [95]). В «Казанове» на эту параллель указывает сам автор, когда в сцене с Анной Марией герой именуется «Пигмалионом», вернее, он заявляет о своем желании стать таковым для этой болезненной белошвейки:

Что я могу поделать? Я влюбился в тебя, Анна Мария. Твоя бестелесная красота пробуждает художника, который живет во мне. *Я хотел бы придать тебе форму, как статуе из воска, как статуе, которой я тебя вообразил. Я был бы твоим Пигмалионом, я вдохнул бы жизнь в свое творение* (курсив мой. — А. С.). Я дал бы тебе жизнь своей собственной кровью. Мой собственный огонь горел бы в тебе [FC, 00:29:09–00:29:34].

По мнению Х. Альдуби, герой фильма не только мнит себя создателем Пигмалионом, но в сексуальном и физиологическом смысле он в действительности совершает «животворный» акт (“Casanova (as Pygmalion) performs a ‘life-giving’ act <...>”) [46, р. 123]. Казанова возвращает нездоровую женщину к полноценной жизни, чудесным образом исцеляет ее от «внутреннего кровоизлияния». Этот «пигмалионовский» эпизод кинокартины «Казанова Феллини» показывает, что сексуальная сила героя и его художественная потенция неразрывно связаны. Секс-машина Казанова чувствует себя творцом, и как считает

Д. Ренга, «сверхъестественные» способности этого героя служат укреплению его нарциссизма [94, р. 183].

Не останавливаясь специально на теме Казановы-Пигмалиона, только приведу еще одну цитату из книги Альдуби:

Анна Мария представлена не просто как «статуя», а как творение Пигмалиона (здесь автор возражает Ф. Бёрку. — А. С.). Миф о Пигмалионе имеет особое значение в данном контексте, поскольку он утверждает тайну художественного творчества через историю статуи, которая оживает мистическим образом [46, р. 160, note 38].

«Комплекс Пигмалиона» присущ главному герою «Огней варьете». Здесь Феллини на свой лад разрабатывает известное античное сказание. Кекко Даль Монте влюбляется в красавицу Лили и хочет стать ее импресарио, чтобы создать из девушки, подающей надежды, «звезду» эстрады — т. е. стать «Пигмалионом» своей «Галатеей» (ср. [75, р. 115]). Кекко предпринимает попытки отыскать свой идеал, но все они оказываются тщетными. Неумелому мастеру не создать *eburnea virgo*, не открыть новую «звезду». Ни одна из его «статуй» не оживает: ни Лили, ни Мелина, ни любая другая «Галатеей» — из тех тридцати двух, что уже были любовницами этого «квази-Пигмалиона», или — как намекают на это Латтуада и Феллини — из тех, что еще будут.

Выскажу несколько замечаний к описанию «Огней варьете» у Б. Мерлино. Автор книги о Феллини указывает, что «Влюбленный антрепренер (имеется ввиду Кекко. — А. С.) бросает свою труппу и отправляется со своей юной протеже в турне по кабаре больших городов...» [17, р. 94] Но в фильме не показано ни турне, ни «кабаре больших городов» с участием мелкого артиста и его новой «пассии». Их нет и быть не может, поскольку все это существует лишь в мечтах главного героя, осуществить которые ему не удалось (и, судя по всему, никогда не удастся). Поэтому назвать Кекко «антрепренером» можно разве что в кавычках, равно как и Лилиану — его «протеже». Неверно называть Кекко и «руководителем труппы» варьете [17, р. 94] или «возглавляющим труппу провинциального театра» [17, р. 95], в сравнении с Нино Мартони — героем кинофильма М. Моничелли «Собачья жизнь» (*Vita da cani*, 1950), роль которого блистательно исполнил А. Фабрици (о сходстве сюжетных линий и своеобразной «конкуренции» двух этих кинокартин, рассказывающих истории актеров, см. у Т. Кезича: [75, р. 115–116, 117]). Та же неточная характеристика главного героя *LV* содержится в очерке В. Степанова: «шустрый импресарио» [30, с. 91], «предводитель водевильной труппы», «самодетельный импресарио», «продюсер» [30, с. 94]. Но какой же Кекко Даль Монте предводитель и предприниматель?! Опять же, если только *сint grano salis* можно назвать его «импресарио». Этот герой мнит себя руководителем труппы и мечтает о том, чтобы стать знаменитым антрепренером. Но на деле он оказывается никудышним строителем шоу-проектов, а возможность финансировать концерты и гастроли старлетки Лили синьор Кекко добывает за счет своей любовницы Мелины — уговорами и унижениями. Да и этот его проект провалился, и все деньги — чужие! — по сути, были пущены на ветер.

В своей первой кинокартине Феллини обыгрывает тему поиска / создания совершенной женщины — идеальной красавицы, любовницы, спутницы

жизни, «звезды». В дальнейшем этот «пигмалионовский» мотив найдет отражение во многих его произведениях: «Сладкая жизнь», «Искушение доктора Антонио», «Восемь с половиной», «Амаркорд», конечно, в «Казанове Феллини», но главным образом, в «Городе женщин» (*La città delle donne*, 1980).

VIII

Возвращаясь к вопросу о современных *LV* параллелях и влияниях, в фильме Латтуада–Феллини можно усмотреть в отсылку к чаплиновской трагикомической истории о нищем, но благородном бродяге и слепой цветочнице, которая обрела зрение, благодаря своему «покровителю» и стала хозяйкой цветочного салона в «Большом городе». Эта немая кинолента, созданная в 1931 г., в конце 1940-х гг. считалась классикой кинематографа. И созвучное название картины Чарльза Чаплина (тогда уже «живого классика»): «Огни города» (*City Lights*) и феллиниевской «Огни варьете» — *Luci della città* (название американского фильма по-итальянски) и *Luci del varietà* (в английском варианте: *Variety Lights*). Только в истории, придуманной Феллини, сюжет чаплиновских «Огней» представлен «шиворот навыворот». И конец фильма *LV* не назовешь счастливым. Да и конца этой истории о скитаниях Кекко зритель как бы не увидит...

Обратим внимание на открытый финал «Огней». Что я имею ввиду, говоря об «открытом финале» фильма? Авторы рассказывают только об одном из (многих?) блужданий главного героя. Эта история Кекко началась с его встречи с Лилианой в поезде, и закончилась она их случайной встречей на перроне. Затем они садятся (Кекко с Мелиной, а Лили с Адельмо) на паровозы, идущие в разных направлениях, и пути героев, по-видимому, больше никогда не пересекутся. А в последней сцене зритель наблюдает начало новой истории о похождениях Кекко. Авторы не покажут, чем продолжится его знакомство в поезде с попутчицей-блондинкой. Но зритель понимает, что печальный опыт предыдущего увлечения ничему не научил беспутного «Одиссея». Героя ждут новые приключения. И можно предположить, что настоящие испытания и для него самого, и для его верной Мелины-«Пенелопы» еще впереди.

Открытый финал *LV* для нас особенно интересен, поскольку здесь мы усматриваем параллель с будущим «Сатириконом Феллини». В *FS* молодой Энколпий — протагонист и повествователь — рассказывает о своих любовных похождениях, встречах, радостях и злключениях, а в конце фильм обрывается буквально на полуфразе:

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].

Герой отправляется в дальнее путешествие, и зритель уже предвкушает, что произойдет с ним «спустя годы...»

Можно истолковать «усеченный» финал *FS* как напоминание о бренности человеческого существования и всего сущего, как назидание зрителям, представителям современной цивилизации, что не только мы сами, но и все достижения нашей культуры, равно как и всякая цивилизация, суть конечны,

временны, тленны. И от нашей культуры, в лучшем случае, останутся осколки... На это указывает писатель А. Королев в финале своего эссе о феллиниевском «Сатириконе»:

Ключ к пониманию фильма — в его финале: от людей, которые так страстно любили, дрались, сквернословили, грабили, убивали, бродяжничали, предавали, писали стихи, оскверняли святыни, смеялись и стонали, проливали слезы, кровь, пот, семя — остались лишь полустертые фрески на развалинах. Все, что еще недавно переполняла жизнь, унесено ветром. Тот же конец, очевидно, ждет и нашу цивилизацию [15, с. 173].

Как я уже указывал в другой статье [25, с. 79], по сути, всё то, что случилось прежде — весь сюжет феллиниевского «Сатирикона» до самого финала кинокартины, — это лишь пролог к некоей будущей драме, той истории, которую зритель не увидит. «Последние слова Энколпия обещают, что только теперь и начинается самое интересное, что истории о грядущих путешествиях превосходят все рассказанное им ранее о своих скитаниях» [25, с. 79]. FS не имеет начала и конца, они будто бы «не сохранились» — по воле автора они оказались «сожраны временем». Именно поэтому возникает ощущение, что рассказ Энколпия обрывается на самом важном и интересном [25, с. 80].

Несколько забегаю вперед, отмечу, что тот же прием с открытым финалом Феллини использует и в «Маменькиных сынках» (*I Vitelloni*, 1953). История о провинциальных шалопаях заканчивается тем, что Моральдо Рубини (Ф. Интерленги) уезжает на поезде из родного городка. Для юного героя-*vitellone* начинаются новые приключения и новая жизнь, на новом месте он обретет новые знакомства и «спустя годы...» Однако о том, что произойдет с ним дальше, зритель уже не узнает.

IX

Кекко Даль Монте — это своего рода «анти-Улисс»: странник, который не стремится «домой» на «Итаку», где его ждет преданная «Пенелопа», мечтающая о спокойной семейной жизни и совместном магазинчике под старость. Неприкаянного мечтателя-скитальца не спасает жертвенность Мелины. Я имею ввиду не деньги, которые она отдает Кекко на его сумасбродную затею организовать собственное шоу-варьете для его новой «Галатеи» (предприятие провалилось, и пропали все сбережения актрисы), но жертвенность Мелины выражается в ее преданности и неизменном ожидании непутевого любовника, в ее прощении, когда после очередной неудавшейся затеи, связанной с «цирцеями», «сиренами», «навсикаями» и «каллипами», Кекко снова возвращается к своей «Пенелопе». (Роль танцовщицы варьете Мелины — одна из первых в большом творческом «послужном списке» Дж. Мазини (ее первая главная роль в кино). Актрисе удавалось убедительно сыграть (и не только в фильмах ее мужа Ф. Феллини) образы верных и преданных, обманутых и покинутых, униженных и оскорбленных, но при этом всегда трогательных и романтических женщин: крестьянок-простушек и городских проституток, артисток и замужних благородных сеньор.)

Тема скитаний по «феминным лабиринтам» в кинематографе Феллини будет возобновляться как лейтмотив на протяжении всего его творчества:

в фильмах «Сладкая жизнь», «Восемь с половиной», и — апофеоз этой темы — ироничный и эротичный фильм-гротеск «Город женщин». В этом произведении главная «одиссейная» тема станет сюжетообразующей: сновидение синьора Снапораза, который ищет свой идеал. И встреча Снапораза-«Улисса» с женщинами тоже случается в дороге, когда он, заснув в поезде, оказывается в «la città delle donne» (см. суждение У. ван Уотсона о сексуальной символике поезда и железнодорожного пути в этой картине [107, р. 84], созданной уже в пост-юнговский период Феллини; ср. в том же сборнике статью Ф. Бёрка об иллюзии и значении в этом психосимволическом фильме-шутке о скитаниях престарелого ловеласа: [57, 34–37]; о желаниях и объектах в «Городе женщин»: [13, с. 208–213]).

Кекко — заложник своих амбиций и иллюзий. С сочувствием к своему герою, но грустной усмешкой Феллини (автор идеи фильма) рассказал о жалком и смешном «творце» и «скитальце», которому хотелось бы исполнить роль настоящего мачо и роль состоявшегося (успешного = признанного) артиста, который не отступает от своей мечты о будущей славе. Кекко не желает играть в скромном фильме под названием «Семейное счастье» и грезит исполнить роль в роскошном кинофильме «Огни варьете», где будут «мировые звезды» и шикарные афиши, на которых крупными буквами будет красоваться его имя — имя импресарио Кекко Даль Монте... По сути, *LV* — это краткая история маленького человека, мечтающего прожить жизнь, которая никогда не будет им прожита.

Многие мотивы, приемы, образы, даже отдельные сцены и психологические ходы, присутствующие в *LV*, в дальнейшем будут встречаться в других фильмах Феллини. Поэтому, несмотря на парадоксальность суждения В. Степанова, мне оно представляется резонным:

Занятно, что «Огни варьете» обобщают будущие мотивы и темы Феллини. Этот фильм — своего рода «Восемь с половиной», только снят почему-то первым. Как будто фильмография режиссера, превратившись в заправского акробата, встала с ног на голову и принялась жонглировать. <...> «Огни варьете» — словно закрученный в плотный моток рулон серпантина, который вот-вот распустится бесконечной спиралью. Говорят, океан можно увидеть в одной капле воды. Так почему бы не разглядеть в «Огнях варьете» вечный цирк Феллини? Всю иллюзорность его мира, укорененного в магической реальности, увиденной сквозь призму поэтического восприятия, которое преобразует и мифологизирует каждое отдельное явление [30, с. 94].

Я не согласен с некоторыми идеями, представленными в статье В. Степанова об «Огнях варьете», да еще и со странным названием: «Селфи на фоне эпохи»; это про «семейный портрет в интерьере» кинематографистов и кинематографисток — мужей и жен Латтуада и Феллини. Например, автор сравнивает дуэт Мелины и Кекко с молодоженами Кавалли из «Белого шейха». Но Ванда и Иван (Б. Бово и Л. Триесте) — это совсем противоположный «экранный союз», я имею ввиду и сюжет «Шейха», и его концовку, и психологические портреты героев, и их отношения между собой, и их непричастность миру шоу-бизнеса. Тут, скорее уж, подошло бы сравнение с танцевальным дуэтом Джинджер / Амелия и Фред / Пиппо (Дж. Мазина и М. Мastroяни), которые

в их далекой молодости выступали на сцене, подражая американским звездам Фреду Астеру и Джинджер Роджерс. Во многом сходны отношения между собой героев «Джинджер и Фред» и героев-танцоров из *LV*, их профессии — эстрадных артистов, и даже «годы активности» творческого союза Амелии и Пиппо приходятся где-то на 1940–1950-е гг., когда гастролировала по Италии та самая труппа с участием Мелины и Кекко. Данная параллель будто бы сама напрашивается, однако Степанов такого сопоставления не приводит, но каким-то образом усматривает сходство с парочкой из «Шейха» [30, с. 94]. И здесь же замечание автора про оружие и стрельбу из пистолета: «Огни варьете» — кажется единственный фильм Феллини, в котором звучат выстрелы (*sic!* — А. С.)» [30, с. 94], из чего журналист делает обобщающие выводы о феллиниевских кинолентах *in toto*. А уж с этим никак нельзя согласиться, если зритель мало-мальски знаком с творчеством итальянского режиссера за пределами его «Огней». Стрельба из пистолетов, ружей, автоматов присутствует в «Амаркорде», «Городе женщин» и других кинофильмах. В финале эпической картины «А корабль плывет» так пушки с крейсера палят, что эта канонада знаменует конец спокойного старого мира и начало Первой мировой войны. Однако подробнее об отнюдь «не безоружных» кинокартинах Феллини и особой функции оружия и выстрелов (реальных и ирреальных) в его творчестве я выскажусь в другой работе. Но тезис о «серпантинности» *LV* показался мне интересным. Разумеется, это суждение *post factum*, взгляд со стороны на весь творческий путь Феллини, когда мы имеем полную фильмографию режиссера.

В заключение еще раз укажу мотивы, которые присутствуют в первом фильме Феллини (совместно с А. Латтуада). Это карнавальность (эстрада и клоунада); поиск идеала («пигмалионовский» мотив), противопоставление реального и идеального (иллюзорного мира желаний); дорога и лабиринты скитаний героя / героев — «одиссеевский» мотив. Разного рода структурные и содержательные аспекты «Огни варьете» (с различными их вариациями) станут определяющими для многих феллиниевских произведений, созданных на протяжении сорокалетнего периода творчества. Многие из этих лейтмотивов найдут отражение в «Сатириконе Феллини».

ЛИТЕРАТУРА

1. 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.
2. Богемский Г. Судьбы неореализма // Кино Италии: Неореализм / пер. с итал.; сост., вступ. ст. и комм. Г. Д. Богемского. — М.: Искусство, 1989. — С. 5–49.
3. Борхес Х. Л. Соч.: в 3 т. 2-е изд., доп. — М.: Полярис, 1997. — Т. 2: Эссе. Новеллы / пер. с исп., англ.; составл., предисл., коммент. Б. Дубина. — 639 с.
4. Вайль П. Гений места / послесловие Л. Лосева. — М.: Колибри, 2007. — 448 с.
5. 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.

6. 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).

7. Иванов Д. «Быть проклятым» Федерико Феллини // Artifex. — 2018. — Вып. 38, май. — URL: <https://artifex.ru/кино/тоби-даммит> (дата обращения: 19.11.2018).

8. Кнабе Г. С. Русская античность: Содержание, роль и судьба античного населения в культуре России: Программа-конспект лекционного курса. — М.: РГГУ, 1999. — 240 с.

9. Кнабе Г. С. Избранные труды: Теория и история культуры. — М.; СПб.: Летний сад; РОССПЕН, 2006. — 1199 с.

10. Кнабе Г. С. Современная Европа и ее антично-римское наследие. — М.: РГГУ, 2010. — 175 с.

11. Кнабе Г. С. Европа с римским наследием и без него. — СПб.: Нестор-История, 2011. — 260 с.

12. Кононенко М. Детство, юность... остальное — фильмы: набросок к биографии // Сеанс. — 2020. № 74 [Fellini]. — С. 9–17.

13. Корецкий В. «Город женщин»: Желание есть, объекта нет // Сеанс. 2020. — № 74 [Fellini]. — С. 208–213.

14. Корнилова Е. Н. «Миф о Юлии Цезаре» и идея диктатуры. Историософия и художественная литература европейского круга. — М.: Изд-во Московского государственного ун-та леса, 1999. — 271 с.

15. Королев А. «Сатириконт Феллини»: Однажды в Риме // Сеанс. — 2020. № 74 [Fellini]. — С. 164–173.

16. Маяк И. Л. Итальянская историография античности // Историография античной истории / под ред. В. И. Кузищина. — М.: Высшая школа, 1980. — С. 226–237.

17. Мерлино Б. Феллини / пер. с фр. Л. Ф. Матяш. — М.: Молодая гвардия, 2015. — 309 с.

18. Можайская К. А. Миф о Франкенштейне: опыт структурной интерпретации // Acta eruditiorum. — 2018. — Вып. 29. — С. 132–137.

19. Овидий. Метаморфозы / пер. с лат. С. Шервинского // Овидий. Собр. соч. — СПб.: Биографический институт «Студия Биографика», 1994. — Т. 2. — С. 7–344.

20. Рим и Италия: историческое прошлое в современных измерениях / М. В. Григер, Э. М. Дусаева, Г. П. Мягков, Е. А. Чиглинцев, Л. М. Шмельёва. — Казань: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2017. — 136 с.

21. Росселлини Р. Беседа о неореализме / пер. Н. Новиковой // Кино Италии: Неореализм / пер. с итал.; сост., вступ. ст. и комм. Г. Д. Богемского. — М.: Искусство, 1989. — С. 180–190.

22. Сеницын А. А. Двенадцать тезисов о Штирлице, или Советский миф о «Троянском коне» // Казус: Индивидуальное и уникальное в истории — 2007–2009. — Вып. 9 / под ред. М. А. Бойцова и И. Н. Данилевского. — М.: РГГУ, 2012. С. 334–367.

23. Сеницын 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. Чиглинцев. — Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2018. — С. 114–123.

24. Сеницын А. А. Различные аспекты синема: предисловие редактора спецвыпуска «Acta eruditorum», посвященного истории и теории кино // *Acta eruditorum*. — 2018. — Вып. 29. — С. 3–13.
25. Сеницын 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.
26. Сеницын А. А. Историографическое кино Федерико Феллини и киномифология Рима // *Terra aestheticae*. — 2019. — № 1 (3). — С. 106–130.
27. Сеницын А. А. Феллини и Гомер: параллели и пересечения // *Вестник РХГА*. — 2019. — Т. 20, вып. 3. — С. 326–351.
28. Сеницын А. А. Итальянская «Сатирикониана» на рубеже 1960-х — 1970-х гг.: Феллини, Полидоро, Лауренти, Мадерна и другие // *Кинематографические миры Старого и Нового света: от традиции до революции. Программа и тезисы докладов Первой международной научно-практической конференции «La strada: пафос и этос итальянского кинематографа», Санкт-Петербург, 27–28 ноября 2019 г.* / сост. и ред. А. А. Сеницын, В. А. Егоров, С. М. Капилупи, С. Б. Никонова. — СПб.: Изд-во РХГА, 2019. — С. 33–36.
29. Смит Д. М. Муссолини / пер. с англ. Л. А. Бабук. — М.: Интер Дайджест, 1995. — 384 с.
30. Степанов В. «Огни варьете»: Селфи на фоне эпохи // *Сеанс*. — 2020. — № 74 [Fellini]. — С. 90–95.
31. Феллини Ф. Делать фильм / пер. с ит. и коммент. Ф. М. Двин. — М.: Искусство, 1984. — 287 с.
32. Феллини Ф. Амаркорд. И корабль плывет / пер. с ит. Г. Богемского, А. Миролюбовой. — СПб.: Азбука-классика, 2003. — 283 с.
33. Феллини Ф. Я вспоминаю / Федерико Феллини и Шарлотта Чандлер / пер. с ит. В. Бернацкой, Н. Пальцева. — М.: Вагриус, 2005. — 443 с.
34. Хлебникова В. «Дорога»: Лучший способ путешествовать // *Сеанс*. — 2020. — № 74 [Fellini]. — С. 112–117.
35. Хлебникова В. «Джинджер и Фред»: Жизнь — рекламная пауза // *Сеанс*. — 2020. — № 74 [Fellini]. — С. 222–225.
36. Хренов Н. А. Социальная психология зрелищного общения: теория и история. 2-е изд. — М.: Юрайт, 2019. — 688 с.
37. Хржановский А. Голос Феллини: О природных наклонностях и технике письма // *Сеанс*. — 2020. — № 74 [Fellini]. — С. 33–41.
38. Чиглинцев Е. А. Образ Цезаря в социокультурных условиях XX века // *Ученые записки Казанского ун-та. Сер. Гуманитарные науки*. — 2006. — Т. 148, кн. 4. — С. 90–99.
39. Чиглинцев Е. А. Рецепция античности в культуре конца XIX — начала XXI вв. — Казань: Изд-во Казан. гос. ун-та, 2009. — 290 с.
40. Чиглинцев Е. А. Античные истоки патриотических представлений в фашистской Италии // *Ученые записки Казанского университета. Сер. Гуманитарные науки*. — 2014. — Т. 156, кн. 3. — С. 185–191.
41. Чиглинцев Е. А. Рецепция античности в культуре конца XIX — начала XXI вв. 2-е изд., перераб. и доп. — Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2015. — 164 с.
42. Чиглинцев Е. А. Рецепция античности в как социокультурный феномен // *Античное наследие в последующие эпохи: рецепция или трансформация? Российско-германский международный научно-образовательный симпозиум. Казань, 18–20 октября 2018 г.* — Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2018. — С. 8–14.
43. *A Companion to Classical Reception* / ed. by L. Hardwick and Ch. Stray. [Blackwell Companions to the Ancient World]. — Malden, MA; Oxford: Blackwell Publishing, 2008. — XVIII, 538 p.

44. *A Companion to the Classical Tradition* / ed. by C. W. Kallendorf. [Blackwell Companions to the Ancient World]. — Malden, MA; Oxford: Blackwell Publishing, 2007. — XVI, 491 p.

45. Adriaensens V., Jacobs S. *The Sculptor's Dream: Tableaux Vivants and Living Statues in the Films of Méliès and Saturn* // *Early Popular Visual Culture*. — 2015. — Vol. 13, is. 1. — P. 41–65.

46. Aldouby H. *Federico Fellini. Painting in Film, Painting on Film*. — Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2013. — 186 p.

47. Attalo e Fellini al “Marc’Aurelio”: *Scritti e disegni* / a cura di L. Antonelli, G. Paolini; prefazione di A. Curzi. — Roma: Napoleone, 1995. — 143 p.

48. Barrow R. [Review:] Paula James, *Ovid's Myth of Pygmalion on Screen: in Pursuit of the Perfect Woman*. *Continuum Studies in classical reception*. London; New York: Continuum, 2011. X, 231 // *Bryn Mawr Classical Review*. — 2013.01.32.

49. Bellano M. *Fellini's Graphic Heritage: Drawings, Comics, Animation, and Beyond* // *A Companion to Federico Fellini* / ed. by F. Burke, M. Waller, M. Gubareva. — Chichester: Wiley-Blackwell, 2020. — P. 59–78.

50. Bloom M. E. *Pygmalionesque Delusions and Illusions of Movement: Animation from Hoffmann to Truffaut* // *Comparative Literature*. — 2000. — Vol. 52, N4. — P. 291–320.

51. Bondanella P. *Early Fellini: 'Variety Lights', 'The White Sheik', and 'I Vitelloni'* // *Federico Fellini: Essays in Criticism* / ed. by P. Bondanella. — New York: Oxford University Press, 1978. — P. 220–239.

52. Bondanella P. *The Cinema of Federico Fellini*. — Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992. — 392 p.

53. Bondanella P. *The Films of Federico Fellini*. — Cambridge: Cambridge University Press, 2002. — 220 p.

54. Bondanella P., Pacchioni F. *A History of Italian Cinema*. 2nd ed. — New York et al.: Bloomsbury Academic, 2017. — 752 p.

55. 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.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2575 (дата последнего обращения: 17.03.2020).

56. Burke F. *Federico Fellini: 'Variety Lights' to 'La Dolce Vita'*. — Boston: Twayne Publishers, 1984. — 145 p.

57. Burke F. *Federico Fellini: Realism/Representation/Signification* // *Federico Fellini: Contemporary Perspectives* / ed. by F. Burke, M. R. Waller. — Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2002. — P. 26–46.

58. 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.

59. *Classical Myth and Culture in the Cinema* / ed. by M. M. Winkler. — Oxford: Oxford University Press, 2001. — IX, 350 p.

60. *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.

61. Cox F. [Review:] P. James. *Ovid's Myth of Pygmalion on Screen* — *In Pursuit of the Perfect Woman*. London and New York: Continuum, 2011. Pp. X + 231 // *Journal of Roman Studies*. — 2013. — Vol. 103. — P. 345–346.

62. Daugherty G. N. *Indirect or Masked Modyssseys? Establishing a Working Set of Criteria* // *Locating Classical Receptions on Screen. Masks, Echoes, Shadows* / ed. by R. Apostol, A. Bakogianni. — Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018. P. 19–42.

63. Dumont H. *L'Antiquité au cinéma: Vérités, légendes et manipulations* / Préface de J. Tulard. — Paris; Lausanne: Nouveau Monde Éditions; Cinémathèque suisse, 2009. — 648 p.
64. Federico Fellini autore di testi: Dal "Marc'Aurelio" a "Luci del Varietà" (1939–1950): Atti del convegno di Bologna 29–30 ottobre 1998 / a cura di M. Filippini, V. Ferorelli. — Bologna: Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, 1999. — 191 p.
65. 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.
66. Gianotti G. F. *Petronio e gli altri nel Satyricon di Federico Fellini* // *Lexis*. — 2012. — Vol. 30. — P. 565–583.
67. Günsberg M. *Italian Cinema: Gender and Genre*. — New York: Palgrave Macmillan, 2005. — IX, 243 p.
68. Harrisson J. *The Pygmalion Myth* [Review:] P. James. *Ovid's Myth of Pygmalion on Screen*. In *Pursuit of the Perfect Woman*. Pp. X + 231, Ills. London and New York: Continuum, 2011 // *Classical Review*. — 2013. — Vol. 63, is. 1. — P. 277–279.
69. *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.
70. Humphrey J. H. *Roman Circuses: Arenas for Chariot Racing*. — Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1986. — XIV, 703 p.
71. *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.
72. 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: 18.10.2019)).
73. *Italian Sword and Sandal Films, 1908–1990* / ed. by R. Kinnard, T. Crnkovich. — Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2017. — 256 p.
74. James P. *Ovid's Myth of Pygmalion on Screen: In Pursuit of the Perfect Woman*. — London; New York: Continuum, 2011. — X, 231 p.
75. Kezich T. *Federico Fellini. His Life and Work* / trans. from the Italian by M. Proctor, V. Mazza. — New York: Faber & Faber, Inc., 2002. — 444 p.
76. Kezich T. *Federico Fellini. Das Buch der Filme / aus dem Italienischen übersetzt von G. Fröhlich, R. Heimbucher, S. Marzoff; hrsg. von V. Boarini*. — München: Schirmer/Mosel, 2009. — 320 S.
77. *Le péplum. L'antiquité au cinéma* / dir. par C. Aziza (CinemAction). — Condé-sur-Noireau; Paris: Corlet; Télérama, 1998. — 183 p.
78. Lindner M. *Rom und seine Kaiser im Historienfilm*. — Frankfurt am Main: Verlag Antike, 2007. — 332 S.
79. Marcus M. *Fellini's 'Ginger and Fred': Postmodern Simulation Meets Hollywood Romance* // *Federico Fellini: Contemporary Perspectives* / ed. by F. Burke, M. R. Waller. — Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2002. P. 169–187.
80. Mimoso-Ruiz D., Rustin J. *Casanova/Fellini ou le bel infidèle* // *Dix-huitième Siècle*. — 1986. — N18. — P. 405–426.
81. Nead L. *The Haunted Gallery: Painting, Photography, Film c. 1900*. — New Haven: Yale University Press, 2007. — 256 p.
82. Nisbet G. *Ancient Greece in Film and Popular Culture*. 2nd ed. Exeter: Bristol Phoenix Press, 2008. — XIV, 188 p.

83. *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.

84. Owens M. *Photography as Automaton. Roland Barthes and Fellini's Mechanical Doll* // *Comparative Studies in Modernism*. — 2019. — N14. — P. 53–65.

85. Pacchioni F. *Inspiring Fellini. Literary Collaborations behind the Scenes*. — Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2014. — 256 p.

86. Païni D. *Painting the Moment Afterward, or Gérôme as Film-Maker* // *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme (1824–1904)* / ed. by L. des Cars, D. de Font-Réaulx, E. Paret. — Milan: Skira, 2010. — P. 332–337.

87. Parigi S. *Neorealism Masked: Fellini's Films of the 1950s* // *Companion to Federico Fellini* / ed. by F. Burke, M. Waller, M. Gubareva. — Chichester: Wiley-Blackwell, 2020. — P. 43–58.

88. Paul J. *Fellini–Satyricon: Petronius and the Film* // *Petronius: A Handbook* / ed. by J. R. W. Prag and I. D. Repath. — Chichester: Wiley-Blackwell, 2009. — P. 198–217.

89. Picchiotti V. *When in Rome Do As the Romans Do? Federico Fellini's Problematicization of Femininity (The White Sheik)* // *Federico Fellini: Contemporary Perspectives* / ed. by F. Burke, M. R. Waller. — Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2002. P. 92–106.

90. 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.

91. 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.

92. Ravetto-Biagioli K. *Remote Control Politics: Federico Fellini and the Politics of Parody* // *A Companion to Federico Fellini* / ed. by F. Burke, M. Waller, M. Gubareva. — Chichester: Wiley-Blackwell, 2020. P. 293–309.

93. *Reading Homer: Film and Text* / ed. by K. Myrsiades. — Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2009. — 258 p.

94. Renga D. *Irony and the Aesthetics of Nostalgia: Fellini, Zanzotto and Casanova's Redemption* // *Quaderni d'italianistica*. — 1999. — Vol. 20, N1–2. — P. 159–190.

95. Seidel M. *Fellini–Picasso “Ô beauté! Monstre énorme”* // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. — 2016. — Bd. 58, Heft 2. — P. 220–269.

96. Sharrett Chr. *“Tobi Dammit”, Intertext, and the End of Humanism* // *Federico Fellini: Contemporary Perspectives* / ed. by F. Burke, M. R. Waller. — Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2002. — P. 121–136.

97. Singer I. *Cinematic Mythmaking: Philosophy in Film*. — Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2008. — 256 p.

98. Solomon J. *The Ancient World in the Cinema. Rev. ed.* — New Haven; London: Yale University Press, 2001. — XIX, 364 p.

99. Stoddart H. *Subtle Wasted Traces: Fellini and the Circus* // *Federico Fellini: Contemporary Perspectives* / ed. by F. Burke, M. R. Waller. — Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2002. — P. 47–64.

100. Stoichita V. I. *The Pygmalion Effect: From Ovid to Hitchcock* / trans. by A. Anderson. — Chicago: University of Chicago Press, 2008. — VIII, 252 p.

101. 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.

102. Surliuga V. *Masina and Mastroianni: Reconfiguring C. G. Jung's Animus and Anima* // *A Companion to Federico Fellini* / ed. by F. Burke, M. Waller, M. Gubareva. — Chichester: Wiley-Blackwell, 2020. — P. 191–204.

103. Sütterlin A. Petronius Arbiter und Federico Fellini: Ein strukturanalytischer Vergleich. — Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 1996. — 239 S.
104. The Ancient World in Silent Cinema / ed. by P. Michelakis, M. Wyke. — Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2013 (repr. 2015). — XXI, 379 p.
105. 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.
106. Troy: From Homer's 'Iliad' to Hollywood Epic / ed. by M. M. Winkler. — Malden, MA; Oxford: Blackwell Publishing, 2007. — XII, 231 p.
107. Van Watson W. Fellini and Lacan: The Hollow Phallus, the Male Womb, and the Retying of the Umbilical // Federico Fellini: Contemporary Perspectives / ed. by F. Burke, M. R. Waller. — Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2002. — P. 65–91.
108. Verdoodt I., Rutten K., Soetaert R., Mottart A. Film Choices for Screening Literacy: The "Pygmalion Template" in the Curriculum as Contact Zone // Journal of Curriculum Studies. — 2010. — Vol. 42, N4. — P. 519–538.
109. Winkler M. M. Classical Mythology and the Western Film // Comparative Literature Studies. — 1985. — Vol. 22, N4. — P. 516–540.
110. 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. — Göppingen: Kümmerle Verlag, 1988. — S. 563–578.
111. Winkler M. M. Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light. — Cambridge: Cambridge University Press, 2009. — XI, 347 p.
112. Winkler M. M. Ovid on Screen. A Montage of Attractions. — Cambridge: Cambridge University Press, 2020. — 462 p.