

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О «ВООРУЖЕННОМ» КИНЕМАТОГРАФЕ ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ¹

АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН

Александр Александрович Синицын — кандидат исторических наук, доцент кафедры философии, религиоведения и педагогики Русской христианской гуманитарной академии, Санкт-Петербург/Саратов, Россия.

E-mail: aa.sinizin@mail.ru

Мотив оружия и стрельбы присутствует во многих произведениях Федерико Феллини — от самого первого фильма «Огни варьете» (1950, созданного совместно с А. Латтуадой), до самого последнего — «Голос луны», поставленного в 1990 году. В свои картины итальянский режиссер включает пальбу из пистолетов, ружей, автоматов, в его фильмах есть даже тяжелая артиллерия, а в финале кинопритчи «И корабль плывет» так пушки с крейсера палят, что эта канонада знаменует конец спокой-

¹ Впервые доклад на тему «Кстати о пушках...: о “вооруженном” кинематографе Феллини» был прочитан на заседании секции «Логос, этос, миф: лики и отблики культур-VI», которое состоялось в Русской христианской гуманитарной академии 8 апреля 2021 г. в рамках ежегодной научной конференции «Homo loquens» (см. обзор: Sinitsyn, Nikonova, Stavtseva, 2021). В расширенном виде материал был представлен 7 июля 2021 г. на открытой лекции в Институте философии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена на научном семинаре «Res militaris». За обсуждение и высказанные в ходе дискуссии на конференции и семинаре замечания автор признателен коллегам А. Н. Крюкову, К. В. Махортовой, С. В. Никоненко, С. Б. Никоновой, Р. В. Светлову (Санкт-Петербург), М. Л. Свердлову (Саратов), А. М. Сморгкову (Москва) и Х. Тумансу (Рига, Латвия). За техническую помощь в подготовке иллюстративных приложений к статье благодарю студента РХГА А. В. Лихачева (Санкт-Петербург).

ного старого мира и начало Первой мировой войны, начало новой эпохи. Большинство «вооруженных» эпизодов в феллиниевских картинах совершенно неожиданные и, казалось бы, неуместные. Вероятно, режиссер «задействует» огнестрельное оружие с целью усилить эстетический эффект сцены. Порой оружие в его фильмах — это элемент циркачества, игры, праздника, оружие отражает и подчеркивает карнавальный дух феллиниевской музыки; как те огромные игрушечные пугачи и пушки, которые являются реквизитом клоунов на арене цирка (телефильм «Клоуны», 1970). Пожалуй, можно говорить об эстетике *arma varia* у Феллини: включение режиссером в свои фильмы оружия и сцен со стрельбой, взрывами, хлопушками и фейерверками служит тому, чтобы разорвать или, напротив, усилить карнавальную атмосферу произведения. И это является одним из важных элементов эстетики кинотворчества Феллини.

Ключевые слова: Федерико Феллини, кинематограф, режиссер, «Сеанс», *arma*, оружие, пистолеты, пушки, выстрелы, фейерверк, цирк, безоружный, декорации, искусство

SEVERAL REMARKS ON FEDERICO FELLINI'S “ARMED” CINEMATOGRAPHY

Aleksandr Sinitsyn

PhD in History, Associate Professor, Russian Christian Academy for the Humanities, Saint Petersburg / Saratov, Russia.

E-mail: aa.sinizin@mail.ru

The theme of arms and shootings threading Federico Fellini's films — from his first, “Variety Lights” (1950, film directed jointly with A. Lattuada), to the very last, “The Voice of the Moon” (released in 1990). Fellini's films feature firings — pistols, rifles, machine guns, even the big guns come into play: in the finale of “And the Ship Sails on” the cannonade is so loud that it portends the end of the quiet old world and heralds the outbreak of the First World War, the beginning of a new era. Most of the ‘armed’ episodes come absolutely unexpectedly and seem out of place. The Director may have brought firearms into play to enhance the aesthetic effect of the scene. As often as not, this serves as a circus stunt, a game, a festivity, it reflects and emphasizes the carnival mood of the Fellini Muse — like those huge toy guns and cannons in the hands of clowns in the circus circle (the film “Clown”, 1970). The author holds that one may speak of special *arma varia* aesthetics: the use of arms either ruptures or enhances the carnival atmosphere of the work.

Keywords: Federico Fellini, cinema, director, “Seans”, *arma*, weapons, guns, cannons, shots, firework, circus, unarmed, scenery, art

В очерке рассматривается один занимательный мотив в творчестве итальянского режиссера Федерико Феллини. Речь пойдет о присутствии в его фильмах и киносценариях оружия, выстрелов, взрывов и применении разного рода пиротехнических эффектов. Этот аспект феллиниевского кинематографа уже затрагивался в других моих работах (Sinitsyn 2020, 258-259; 2021, 340-341), но лишь мимоходом, так сказать, по касательной; теперь же хочу прицельно заострить на нем внимание.

Посылком к обсуждению избранной темы стало замечание, которое мне встретилось в эссе одного кинокритика, относительно эпизода в «Огнях варьете» (*Luci del varietà*). Этот фильм был создан в 1950 году совместно А. Латтуада и Ф. Феллини, и для последнего стал «путевкой» в большую режиссуру¹. До того Феллини неоднократно «прикасался» к режиссуре: на съемках военной драмы Р. Росселлини «Пайза» (1946) он самостоятельно отснял несколько сцен, а в росселлиниевском фильме «Франциск, менестрель Бога» (1950) Феллини выступил как сценарист и помощник режиссера; он участвовал в создании фильма А. Латтуады «Без жалости» (1948). Имя Феллини в качестве режиссера-постановщика дважды обозначено в титрах «Огней», и оба раза оно стоит на втором месте, т.е. не в алфавитном порядке: “Produttori-associati: Lattuada-Fellini”. Однако среди авторов сценария фильма имя Феллини указано первым: Fellini — Lattuada — Pinelli; возможно, здесь просто соблюден алфавитный порядок (?), но в начальных титрах также отмечено, что идея кинокартины принадлежит Федерико Феллини. Обратим внимание на эти детали с постановками имен создателей фильма и указанием их функций, что подсказывает и о доле вклада в создание «Огней варьете» каждого из соавторов.

В 2020 г. вышел номер киноведческого журнала «Сеанс», посвященный 100-летию итальянского маэстро (см. рецензию

¹ О первой феллиниевской киноленте см.: Bondanella, 1978; Burke, 1984; Bondanella, 1992; Kezich, 2002, 114-117; Burke, 2002; Kezich, 2009, 17-23; Merlino, 2015, 92-96; Stepanov, 2020; Parigi, 2020; Sinitsyn, 2020.

на это издание: Sinitsyn, 2021). Основную часть выпуска составили краткие заметки о созданных Феллини художественных фильмах. Петербургский кинокритик В. Е. Степанов — соредактор этого спецвыпуска и автор двух очерков, вошедших в него, в том числе и «Селфи на фоне эпохи» (название статьи об «Огнях варьете» в «Сеансе»), — пишет следующее:

Кстати, насчет вооружения. Странный парадокс, подмеченный Эндрю Саррисом: «Огни варьете» — *кажется, единственный фильм Феллини, в котором звучат выстрелы (sic! — А. С.)*. Здесь появляется герой с кольцом, *демонстрирующий на сцене ковбойскую меткость* (во всех приводимых цитатах выделение курсивом мои. — А. С.). (Stepanov, 2020, 94)

Здесь В. Е. Степанов ссылается на мнение Э. Сарриса, который некогда обратил внимание на «странный парадокс» со стрельбой в «Огнях», однако автор статьи про «селфи» не приводит цитату Сарриса и не дает точной ссылки на источник, поэтому перепроверить тезис известного американского киноведа и кинокритика затруднительно. Разумеется, достоверность такой «ссылки» на авторитетное суждение остается на совести российского журналиста-кинокритика (по образованию филолога). Однако само замечание Степанова (либо упоминаемого им для пущей убедительности Сарриса?¹) не только «парадоксально», но и попросту неверно, поскольку оно не основано на источниках, каковыми являются произведения Ф. Феллини: два с половиной десятка фильмов и сценарии к ним.

В. Е. Степанов делает обобщающие выводы о феллиниевском кинематографе в целом со странной для исследователя формулировкой: «*кажется, единственный фильм Феллини, в котором звучат выстрелы*». С данным тезисом никак нельзя согласиться, если зритель знаком с творчеством итальянского режиссера за пределами его «Огней». И оговорка «кажется»

¹ Упомянутое В. Е. Степановым суждение Э. Сарриса об *исключительности* выстрела (или выстрелов?) в эпизоде «Огней варьете», где «демонстрируется на (какой-то? — А. С.) сцене ковбойская меткость», мне было неизвестно. Но, чтобы перепроверить точность «ссылки» на источник и познакомиться с контекстом *той самой* работы Сарриса, отыскать на просторах Интернета заинтересовавшую — в самом деле, парадоксальную — «цитату» (в пересказе нашего кинокритика) ни в русском, ни в английской возможных версиях, увы, не удалось.

здесь не просто неуместна, она является признанием автора в своем неведении. Следовало бы взять и пересмотреть все кинофильмы режиссера (или хотя часть из них), а уже тогда, на основании просмотренного материала, высказать тезис утвердительно. Еще раз категорично замечу: чтобы говорить об исключительности «огнестрельности» дебютного фильма Феллини среди всех прочих «нестреляющих» его кинокартин, конечно, надо знать работы режиссера.

В работе я остановлюсь на нескольких показательных примерах, которые свидетельствуют о совершенно противоположном тому, что было подмечено Степановым (и Саррисом?). В нескольких главах, посвященных конкретным фильмам Феллини, будет представлено описание сцен с оружием, выстрелами и взрывами, даны соответствующие комментарии к «вооруженным» эпизодам и предпринята попытка объяснения частого использования этого мотива итальянским художником. Основной вопрос заключается в том, какую функцию выполняет феномен *arma* в кинематографе Феллини?

II

События в историко-ностальгическом «Амаркорде», поставленном в 1973 г., происходят в суровые 1930-е годы — в период диктатуры Муссолини в Италии (см. гл. 5 «*Amarcord*: Ностальгия и политика» в монографии П. Бонданеллы: Bondanella 2002, 117-139; а также новые работы об этом «кино про фашистов»: Minuz, 2015, 78-110; Burke, 2020b; Minghelli, 2020). В начале фильма показан веселый праздник в небольшом приморском городке (провинциальном Римини из детских воспоминаний Федерико Феллини): проводы Зимы и встреча Весны. Вечером горожане устроили на площади фогараццу — огромную гору из всякой ненужной деревянной, соломенной и тряпичной рухляди, сложив в кучу все, что горит. В праздничном пламени при всеобщем ликовании сжигается чучело Старой ведьмы.

Повсюду звучат взрывы: риминийские мальчишки прыгают на самодельные взрывпакеты, хлопки которых забавляют одних и пугают других горожан. Вся площадь заполнена дымом от костра и петард. Один из пацанов кричит: «Бомбочки, бомбочки давай!» Приведу и цитаты из второй гла-

вы сценария «Амаркорда», где описывается, как мальчишки изготавливают взрывчатки и используют их: «Бобо, сидя на мостовой посреди площади [...], разбивает камнем желтые палочки поташа. Потом берет большой болт, отвинчивает гайку, забивает нарезку порошком, медленно навинчивает гайку обратно»; «Бобо швыряет свою самодельную гранату. Раздается взрыв; Угощайтесь и обе ее сестры в ужасе отшатываются»; «Неожиданно оглушительный взрыв посреди площади заставляет всех на секунду позабыть о костре и оглянуться. Взорвавшаяся петарда оставила густое облако дыма, который стелется по мостовой и окутывает площадь» (Fellini & Guerra, 2002, 2-3). Многочисленные взрывы этих «бомбочек» сопровождают народное гуляние и являются шаловливым ребяческим «салютом» в честь всеобщего праздника.



Илл. 1. Главарь местных фашистов Шишка стреляет из пистолета во время городского праздника (к/ф «Амаркорд», 1973).

Но *вдруг* в сцене прощания с Зимой появляется и огнестрельное оружие. За торжеством на площади из окна дома наблюдает мужчина в черной униформе и с ним две дамочки. Поддавшись всеобщему веселью, мужчина начинает палить из пистолета в воздух (Am., 00:09:37 — 00:09:40) (Илл. 1). В сценарии эта сцена представлена так: «Высунувшись из окна,

главарь местных фашистов, или попросту Шишка, длинный, худой, мрачного вида человек, *разряжает револьвер* в красное, задымленное небо» (Fellini & Guerra, 2002, 2). Одна из подруг Шишки (та, что со стаканом в руках) радостно смеется, глядя вверх, куда стреляет фашист, а другая прикрыла уши руками, сделав вид, будто выстрелы ее пугают; однако этот испуг — скорее, женская поза, элемент игры.

Стрельба Шишки из пистолета в «Амаркорде» — тоже своего рода «салют» в честь прихода Весны. Эти праздничные выстрелы в духе тех цирковых аттракционов со стрельбой по мишеням, которые присутствуют и в «Огнях варьете» (обратим на это внимание, ибо к обсуждению выстрелов в первой кинокартине Феллини мы еще вернемся). Вдохновленный всеобщим праздничным настроением, Шишка, ведет себя как те озорники-мальчишки, которые бабахают свои потешные «бомбочки». Фашист тоже проявляет озорство и в этот момент он заодно с народом. Здесь интересен контраст с предыдущим моментом, на который следует указать. Перед эпизодом со стрельбой Шишки на несколько секунд на экране показано другое окно здания на площади. Это городская гимназия. В окне две фигуры: рыжебородый директор гимназии, по прозвищу Зевс, и преподавательница математики синьорина Леонардис. Они тоже наблюдают за торжеством, костром и проделками шалопаев-школьников, взрывающих «бомбочки». В очках директора отражаются огоньки пламени костра, но он, скрестив на груди руки, следит за всем этим безобразием отстраненно и свысока, не выражая никаких эмоций. И Леонардис смотрит на все происходящее столь же безучастно. В отличие от Шишки и его подруг, которых захватила праздничная волна, суровых учителей гимназии всеобщее торжество горожан будто не касается.

Хотя, казалось бы, в праздничной сцене вполне можно было бы обойтись без пистолетов. Но в фильмах Феллини оружие зачастую появляется именно *вдруг*, неожиданно и несвоевременно. Вероятно, режиссер «задействует» его с той целью, чтобы усилить эстетический эффект сцены. «Салютование» из пистолета ликующего Шишки — это первое, но далеко не единственные присутствие оружия и выстрелов в «Амаркорде».

III

Оружие встречается и в другой массовой сцене фильма, тоже связанной с праздником (*Am.*, 00:40:52 — 00:46:40). На этом торжестве присутствуют все фашистские главари. Действие происходит 21 апреля — в очередную годовщину основания Рима. На центральной площади города перед вождями выступают юные фашисты: вооруженные мальчишки-«авангардисты» (*Avanguardista*), входящие в молодежную организацию фашистской Италии, и девочки из организации «Молодые итальянки» (*Giovani Italiane*), которые здесь исполняют гимнастические движения с обручем. Все они — «потомки римской волчицы», надежда и опора светлого будущего муссолиниевской Италии¹.

По-спортивному одетые, в темных трусах и белых футболках с символикой на груди, «авангардисты» показывают отрепетированные «рас» с ружьями. На черной трибуне, в центре которой золотится орел и аббревиатура «P.N.F.», возвышается учитель физкультуры в фашистской форме. Под его команды, мальчишки выполняют различные «вооруженные» упражнения: все разом поднимают винтовки вверх, прижимают их к груди, ставят прикладами на землю и проч. (*Am.*, 00:40:52 ff.) «Отличные парни!» — хвалит их Главный фашист. По сигналу горнистов на канатах поднимают колоссальных размеров голову вождя, составленную из красных и белых живых цветов, и все фашисты — юные и взрослые — в едином порыве устремляются к этой голове. Мальчишки вскидывают винтовки вверх и, потрясая ими, скандируют: «Дуче! Дуче!...»

Эта сцена завершается чудесным бракосочетанием, которое свершается в воображении одного из ребят-«авангардистов». Полноватый Чиччо Маркони, приятель главного героя Титта, будто бы вступает в брак со своей одноклассницей Альдиной Кордини (см. Sinitsyn, 2020, 244-245). Этот союз двух юных фашистов будто бы благословляет сам дуче, когда голова начинает говорить. Восхищенные ликом цветочного идола

¹ Ср. описание этого эпизода в сценарии фильма: «Под грохот барабанов занимают свое место среди встречающих и авангардисты. Воздух дрожит от грубых окриков, резких команд, пронзительных призывов трубы. Мы видим Сыновой волчицы, балилл (среди них братишка Бобо), Юных итальянок, Итальянских женщин во главе с учительницей Леонардис...» (Fellini & Guerra, 2002, 11)

и сотворенным им чудом, все одноклассники ликуют. Десятки девочек поднимают над головами гимнастические обручи, а стоящие напротив них десятки мальчишек потрясают винтовками в правой руке. И все скандируют: «Браво, Чиччо! Да здравствует Чиччо!» Здесь было бы уместно устроить ружейный салют... Однако оружие в руках «авангардистов» не стреляет, поскольку оно бутафорское. Как и сам фашистский парад и праздник. Феллини карикатурно изображает милитаризированное муссолиниевское государство. Демонстрация этого гротескного торжества — из наследия самого режиссера, который в детские годы принимал участие в слетах фашистской молодежной организации (см.: Fellini, 1984; Merlino, 2015, 26-27).

IV

Еще в одном эпизоде этой картины (*Am.*, 00:47:09 — 00:50:16) мы видим, как фашисты проводят вечер в городском ресторанчике: они играют в бильярд, выпивают, произносят тосты. Вдруг гаснет свет. С улицы доносятся звуки скрипки — кто-то исполняет «Интернационал», запрещенный в период фашистской диктатуры. В темном зале раздаются голоса: «Где ты, презренный? Трус! Выходи, трус!» Вооруженные фашисты выбегают на улицу, чтобы отыскать скрывающегося во тьме музыканта. «Эй! Он там, наверху! ... На колокольне!» — кричит один из фашистов и указывает рукой в сторону храма.

Люди в черной униформе (их десятка полтора) начинают стрелять туда, откуда слышны звуки музыки (Илл. 2, 3). Оказалось, что это играл заведенный кем-то граммофон (в сценарии: «[...] в слабом освещении на краю одного из проемов колокольни вырисовываются очертания маленького граммофона» (Fellini & Guerra 2002, 14)). В этой сцене пальба из пистолетов и ружей длится более полминуты фильмического времени (*Am.*, 00:49:18 — 00:49:51). Фашисты как бы состязаются в стрельбе по «мишени», многие из них для пущей меткости стрельбы опустили на колено. В этих кадрах огни многочисленных выстрелов освещают лица чернорубашечников. Пули летят в воздух, попадают в стену, в колокол... Вот описание этого эпизода в сценарии «Амаркорда»:

Шишка первым открывает огонь по граммофону из своего револьвера. Остальные фашисты вслед за ним начинают палить из винтовок образца 91-го года. Одна из пуль задевает трубу граммофона, и иголка на пластинке слегка подсакивает. Но мелодия не умолкает. Теперь палят уже все. На колокольню обрушивается град пуль. Некоторые из них опять попадают в трубу, потом в корпус граммофона. Иголка съезжает, мелодия на мгновение прерывается, но потом звучит вновь и вновь, пока не стихает сама по себе. Снова воцаряется тишина. Слышно лишь тяжелое дыхание чернорубашечников, лица их искажены яростью. (Fellini & Guerra 2002, 14)



Илл. 2. Фашисты стреляют из ружей и пистолетов по граммофону (к/ф «Амаркорд», 1973).

Эпизод представлен как спортивное состязание в стрельбе из разных видов огнестрельного оружия: кто первый попадет мишень? И вот один стрелок прицельными выстрелами из пистолета (не с первого раза) заставляет замолчать механического «музыканта». Мелодия прерывается, «подстреленный» аппарат летит с колокольни вниз, и рупор граммофона с грохотом падает наземь. Выстрелы убили музыку, негодную существующему режиму.

Музыка и стрельба, музы и оружие, выстрелы, заставляющие музыку замолчать, — эти мотивы присутствуют и в других кинофильмах Феллини.



Илл. 3. Большая группа фашистов стреляет из ружей и пистолетов на городской площади (к/ф «Амаркорд», 1973).

Когда «расстрел» колокольни закончился, довольные солдаты покидают площадь со своей победной песней: «К оружию, фашисты! Пусть сгинут коммунисты!..»

Далее фашисты начинают искать виновника политической провокации с проигрыванием «Интернационала» на колокольне. В городке идут облавы, и хватают всех, о ком известно, что он высказывался критически в адрес существующего режима. В следующей после «расстрела» граммофона сцене в участок доставляют Аурелио Бионди — отца Титты, главного героя «Амаркорда». (До этого показано как Аурелио, запертый женой Мирандой в их доме, поносит благим матом «этих придурков в черном», что собрались на площади.) Когда два фашиста проводят его по коридору полицейского участка, в кадре снова «мелькнет» оружие (*Am.*, 00:50:17 f.): в ряд выстроены винтовки, предназначенные для охраны существующего режима.

* * *

Этот «историографический» фильм, рожденный воспоминаниями и фантазиями двух земляков-риминийцев Феллини и Гуэрры, — самый «военный», но все же не самый «вооруженный» из феллиниевских кинофильмов. Огнестрельное оружие и его применение присутствует во многих других картинах режиссера.

V

Несколько «вооруженных» сцен встречаются в фильме «Город женщин» (*La città della donna*, 1980). Моментов со стрельбой здесь довольно много и даже есть жертвы.

Во время вечеринки в доме Доктора Катцоне (прозванного Санктус Гроссфаллос — Святой Великий Член) появляется наряд полиции, который, разумеется, женский, поскольку все события происходят в мире женщин. Молоденькая инспекторша в униформе сообщает хозяину о том, что его собаки напали на патруль, поэтому одну из них полицейским пришлось пристрелить. Катцоне страшно переживает потерю собаки и поносит полицейских: «Они убили Итало! Убили моего самого любимого! Шлюхи! Убийцы! Вы все не стоите моего пса! Итало! [...] Разве мой верный друг кому-нибудь сделал что-нибудь плохое?» И Катцоне хоронит собаку, застреленную полицейскими, в своем саду (CD, 01:31:56 — 01:33:16).



Илл. 4. Катцоне-Гроссфаллос стреляет из ружья, отпугивая феминисток
(к/ф «Город женщин», 1980).

Появление Снапораза (роль исполнил М. Мастоянни) на территории усадьбы Катцоне сопровождают сирена, шарящие лучами прожекторы и серия ружейных выстрелов. Показательна первая реакция героя, услышавшего звуки выстрелов: из предостережения он падает на землю и произносит: «А это еще что за кино?!»

Стрельбой из ружья Доктор Катцоне распугивает феминисток, пытающихся проникнуть на его территорию (CD, 00:59:40 f.) (Илл. 4). Он успокаивает испуганного Снапораза: «Спокойно, благородный человек... Проходите. Я вас прикрою. Проклятые лесбиянки! Как может женщина так низко пасть?» Потом Катцоне делает несколько выстрелов в воздух и поясняет:

К сожалению, это холостые. Только чтобы отпугнуть этих мерзавок. Три ночи не дают мне спать! [...] Их вакханалии, сборища [...] Я буду стрелять! У меня есть *ружья*, собаки, высокое напряжение!

Хозяин с ружьем и его гость входят в дом, и Катцоне спрашивает Снапораза:

Вы любите *оружие*? (*И сам тут же хвастается гостью.*) Это моя *страсть*! *Оружие*, женщины и лошади. Вернее, женщины, *оружие* и лошади! (*Хохочет.*) (CD, 01:01:36 — 01:01:48)

В доме Доктора Катцоне есть что-то вроде «оружейного уголка», на котором на несколько секунд останавливается камера (CD, 01:01:40 f.). Здесь на стене висят мечи, топоры, ножи, сабли, кинжалы, на столе разложены пистолеты, автоматы, ружья.

Впрочем, весь этот арсенал Гроссфаллоса служит только для того, чтобы поугаить нежеланных посетителей и похвастаться перед гостями. Когда одна из полицейских, явившихся в дом Катцоне, задает ему вопрос: «Почему вы произвели несколько выстрелов по группе несовершеннолетних студентов?» (01:31:09 f.), он признается, что «стрелял лишь в воздух. Все мои друзья — свидетели. Я стрелял в воздух!»

Попутно упомяну о еще одном «огнестрельном» событии, трагическом, связанном с оружием и «Городом женщин»; правда, оно произошло за пределами сюжета этой кинокартины. Это известная история, и ее пересказывает Б. Мерлино в своей монографии о Феллини:

27 июля (1979 г. — А. С.) актер Этторе Манни, исполнитель роли Катцоне, у себя дома, стирая пыль с коллекции огнестрельного оружия, случайно нажал курок револьвера «смит-вессон». Пуля 38-го калибра попала актеру в бедро, разорвав бедренную артерию, что привело к смерти. Ренцо Росселлини,

продюсер из «Гомона», решив добиться страховки, приостановил съемки и распустил команду. [...] В оставшихся кадрах (фильма «Город женщин». — А. С.) Катцоне будет снят со спины, а озвучивать будет другой актер. (Merlino, 2015, 268-269)

Несчастье с пистолетом приключилось во время съемок феллиниевского «Города». За свою актерскую карьеру Э. Мани сыграл более чем в сотне фильмов — в основном криминальных, приключенческих, комедиях и спагетти-вестернах. Исполнитель роли Гроссфаллоса — коллекционера не только женщин, декоративных фаллических фигурок, фотографий и аудиозаписей на сексуальную тематику¹, но и коллекционера оружия — был в реальной жизни большим ценителем и знатоком стрелкового и холодного оружия. Вот такое парадоксальное совпадение на «вооруженную» тему, связанное с картиной Феллини, где трагически пересеклись кинофантазия и реальность.

VI

До эпизода с Доктором Катцоне-Гроссфаллосом оружие возникает в сцене, где Снопораз едет с девушками-наркоманками на автомобиле с открытым верхом (CD, 00:51:50 — 00:56:30). И когда его разгулявшиеся спутницы видят самолет, который идет на посадку, то одна из них прицеливается в него из пистолета. Оружие в руках наркоманок становится опасной игрой. Но выстрелить темноволосой попутчице не дает Снопораз: «Рехнулась что ли?! Дай сюда! (Он выхватывает пистолет.) ... Банда помешанных!.. Чудовища! Вы чудовища! Безголовые твари!» Девушка обижается, что у нее отобрали «игрушку» и помешали пальнуть в самолет: «Дурак. Отдай пистолет!.. Это мой пистолет!..» — истерически вопит она.

¹ Катцоне коллекционирует любовниц, и в тот вечер, когда у него появляется Снопораз, Великий Самец празднует покорение своей десятитысячной женщины. В доме юбиляра-ловеласа собрались многие его подруги, в широкой зале стоит огромный — под самый потолок — торт с десятью тысячами свечей и свещающейся на самом верху надписью прописными буквами: «10 MILA». А в одной из комнат гость находит еще одну коллекцию уникальных «реликвий» — галерею женских изображений, сопровождаемых аудиозаписями их оргазмов. Описание и характеристики разного рода технических новинок на эротическую тему, сущих диковинок, которыми наполнено жилище Катцоне, см.: Van Watson, 2002, 76; Waller, 2020, 317-318.

Обратим внимание на опять же совершенно неожиданное появление оружия в этом эпизоде. «Вкладывая» пистолет в руки девушки-наркоманки, режиссер хотел особо подчеркнуть неадекватное поведение молодых спутниц протагониста «Города». Однако, благодаря трезвому и здравомысленному поведению Снапораза, в данном эпизоде обошлось без выстрелов.

VII

Но в фильме есть и другие сцены со стрельбой и взрывами. Когда в домашнем халате Снапораз-Улисс после долгих скитаний и перипетий исповедуется перед огромной женской аудиторией, на арене (опять же, ни с того ни с сего) взрывается бомба (CD, 02:08:33 f.).

А в конце сновидения Снапораза одна дамочка в черной маске (роль исполняет Донателла Дамиани) стреляет очередями из автомата по воздушному шару (аэростат в виде надутой гелием голой женщины гигантских размеров), в корзине которого находится главный герой (CD, 02:15:23 ff.) (Илл. 5). Потом девушка-стрелок снимает маску и, улыбаясь, дает еще несколько автоматных очередей (Илл. 6); пули перебивают стропы воздушного шара, за которые крепится гондола, и попадают в резиновый баллон. Женщина-шар начинает спускаться и съезживаться (CD, 02:15:36 ff.).



Илл. 5. Донателла в маске стреляет из автомата по воздушному шару
(к/ф «Город женщин», 1980).



Илл. 6. Донателла стреляет из автомата, сняв маску (к/ф «Город женщин», 1980).

Удерживаясь за сетку летательного аппарата, Снапораз падает... и просыпается в купе поезда (о сексуальной символике поезда и железнодорожного пути в этой картине см.: Van Watson 2002, 84). Эту аллюзию с куклой-шаром и стрельбой из автомата можно истолковать так. В вечном поиске идеальной женщины несчастный герой оказывается в «городе»-лабиринте собственных желаний и грез (о трагедии Снапораз см.: Koretsky 2020, 211, 213). Но в реальности (в том числе и в сновиденческой, где происходит основное действие фильма) вожденного идеала просто не существует. И резиновая кукла, уносящая в облака заблудшего Улисса, — это лишь еще один призрак, надутый фантом, супер-обманка. Незнакомка, расстреливающая шар-куклу, — вполне реальная женщина из крови и плоти, хотя и она тоже из сновидения протагониста — не позволяет герою уйти (точнее, улететь) в идеальный мир вместе с надувной куклой-подделкой. Стрельбой из автомата земная красавица как бы возвращает мечтателя на землю¹. Для нас показательно, что и здесь Феллини не обходится без «применения» оружия.

¹ Ср.: "...Donatella in *La città delle donne*, who, by shooting down the balloon representing an overdetermined image of herself as whore-bride-saint, brings Snaporaz back to reality" (Surliuga, 2020, 194-195).

Как уже было отмечено, действие этого эротико-психологического фильма-шутки разворачивается в сновидении главного героя. Фабула «Города женщин» с прологом и эпилогом — это сон Снапораза в купе поезда (об эротических и онейротических мотивах «Города» см.: Burke, 2002, 34-37; Van Watson, 2002, 84 f.; Koretsky, 2020; Surliuga, 2020, 192-195, 201 f.; Waller, 2020, 316-318, 323-325; Sinitsyn, 2020, 258). И, конечно, в кинокартине-сновидении, как и во всяком сне, может быть все, что угодно.

Однако это фильм не про шпионов, не про полицейских и бандитов, не кино про войну или революцию (разве что сексуальную), где оружие и стрельба были бы вполне уместны. Казалось бы, стрельба в «Городе женщин» вовсе не обязательна, ее включение даже может показаться лишним в каждой из описанных выше «вооруженных» сцен. Но Феллини не обходится без того, чтобы задействовать *arma varia* в этой «женской» кинокартине: ружья, пистолеты, автоматы, гранаты, взрывы и выстрелы... «Как в кино!» — произносит Снапораз, напуганный выстрелами в саду Катцоне, поскольку протагонист не верит, что такое может происходить в реальности (пусть и в сновидческой реальности, в которой он пребывает). Все это кажется главному герою похожим на какую-то диковинную игру с пальбой из ружья.

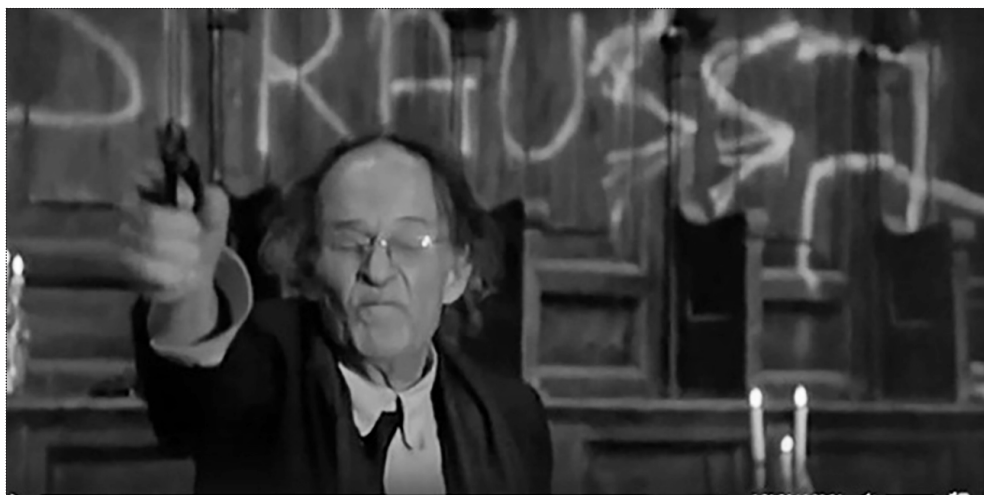
Пожалуй, фантастический и вовсе не военный «Город женщин» по количеству и длительности стрельбы и взрывов может «конкурировать» (имеется ввиду хронометражное время фильма) с «Амаркордом». Однако по демонстрации и применению различных видов оружия «Город» превосходит не только феллиниевский фильм «про фашистов», но и все прочие картины маэстро. Это самое «вооруженное» из его произведений; вопреки известному афоризму — «У войны не женское лицо».

VIII

В небольшой социальной драме «Репетиция оркестра» (*Prova d'orchestra*), созданной в 1978 году, Ф. Феллини исследует механизм зарождения и развития коллективного безумия

(см. обсуждение этого фильма-притчи в очерке А. Радзивилл «Пессимистическая комедия»: Radzivill, 2020). В финале картины накал страстей музыкантов доходит до предела и приводит к разрушению: оркестра, здания церкви, в которой собрались музыканты, прежних ценностей, мира. После того, как дирижер «свергнут», коллектив становится неуправляемым: начинаются потасовки между музыкантами, некоторые из них на полу занимаются любовью, многие скандируют и пишут на стенах анархистские лозунги.

И вот, когда процесс разрушения уже необратим, один из оркестрантов — взлохмаченный старичок-скрипач в очках — вынимает небольшой пистолетик из мини-кобуры (она прикреплена ремнями к ноге и скрыта под брюками) и начинает стрелять в храме (Илл. 7). Он успеваает сделать шесть выстрелов, когда его сосед — другой оркестрант (помоложе и покрупнее) — нападает на сбрендившего старика, сваливает его на пол и отбирает оружие: «Хватит! Сумасшедший, отдай пистолет! Дай сюда, говорю!» Старик кричит в свою защиту: «У меня разрешение в бумажнике. Я имею право носить оружие!» Сосед-крепых берет у него справку и, покрутив ее в руках, произносит: «Выдано на его имя. Все честь по чести». Он поднимает коллегу с пола и возвращает ему «законный» пистолет со словами: «А он красивый!» Вся эта сцена с пальбой и проверкой удостоверения занимает менее минуты фильмического времени (PO, 01:01:02 — 01:01:48).



Илл. 7. Старичок-скрипач стреляет из пистолета в храме во время бунта оркестрантов (к/ф «Репетиция оркестра», 1979).

Как отмечает Дж. П. Руссо, выстрелами из пистолета старый музыкант надеялся привести в чувства разбушевавшихся оркестрантов (Russo, 2020, 495), но кроме соседа-крепыша (который к тому же восхищается видом оружия), больше никакой реакции окружающих на эту стрельбу скрипача не последовало — в храме царит полный хаос... Для чего режиссеру понадобилась эта «презентация» оружия в кинокартине?

В социальной драме о музыкантах, музыке и музах появление пистолета кажется совершенно неожиданным. Все эти люди собрались на репетицию, но при этом один из них принес с собой оружие. Причем пистолет оказывается не в руках молодых экстремистов (которых, как выясняется, немало среди оркестрантов), а в руках пожилого человека — на вид совершенно безобидного, эдакого божьего одуванчика. И не важно, что старик-скрипач произвел выстрелы в воздух, что они не прицельные, возможно даже, что все эти выстрелы были холостыми патронами (?), для того только, чтобы напугать разбушевавшихся коллег (хотя стреляющему удастся это сделать всего лишь на мгновение).

Применение оружия в фильме принципиально ничего не меняет (прозвучали выстрелы, все живы, пистолет возвращен хозяину), но все же режиссер считает нужным включить эту сцену со стрельбой в соборе. Эпизод со стрельбой в «Репетиции оркестра» показателен для эстетики Феллини. Выстрелы усиливают эффект бунта, коллективного помешательства, они суть ритмы разрушения. Где не спасает искусство, в ход идет оружие, и наоборот: *Inter arma silent Musae*.

IX

Сходную сцену с пальбой из пистолета мы встречаем в последней кинокартине Ф. Феллини «Голос луны» (*La voce della luna*, 1990).

На городской площади праздник по поводу поимки Луны. Здесь установлены два огромных экрана, на которых демонстрируется изображение небесного светила, свалившегося на какую-то итальянскую ферму (слова журналиста: «...плененная Луна, прочно осевшая на нашей Земле, с которой она не



Илл. 8. Парикмахер Онелио стреляет из пистолета на городской площади во время праздника (к/ф «Голос луны», 1990).

может подняться»)¹. Идет ток-шоу, и перед экранами собралась толпа людей — все они смотрят репортаж с места события и обсуждают этот чудесный феномен. На сцене за столом президиума заседают представители органов власти провинции и приехавшие гости (среди них и кардинал, прибывший из Рима). В городке происходит настоящее вавилонское столпотворение: мотоциклисты, велосипедисты, звучат сигналы машин, сирены, здесь и полиция, и социологи-прогнозисты, политики, министры и прочие «высокопоставленные лица». Праздничная пресс-конференция и вся эта сумасшедшая круговерть похожи на стихийный цирк, устроенный задаром для горожан.

В кадре показан человек из толпы. Этот седобородый мужчина — местный парикмахер по имени Онелио. Сидя на ступеньке он произносит: «А у меня вот есть вопрос! [...] Я хочу

¹ В сцене видения Иво Сальвини в «пустой комнате» об этом всенародном торжестве говорит Несторе, обращаясь к своему другу: «Я первым пришел к тебе сказать: все состоится. Они сумели поймать ее (Луну. — А. С.). Вот увидишь, сколько народу будет на площади! Процессии из всех городов. [...] Сколько мы ждали ее. Какая радость для меня, для нас, для всех. Слышишь колокол? Как молот бьет — трубит сбор городам вдоль всей реки. Выгляни. Пойдем туда. Смотри, сколько огней. Какой праздник!» (VL, 01:40:03 — 01:40:31)

знать, кто виноват?» К Онелио бросаются телевизионщики с камерой и микрофоном. Он поднимается, берет микрофон и задает свои странные вопросы:

[...] Я хотел бы узнать: зачем я родился на свет? (*Хохочет.*) Уважаемые власти, Ваше превосходительство, господа телевидение, прошу прощения, но я хочу спросить: почему никто не объяснит нам, зачем мы нужны? Зачем мы родились, я так и не понял [...] А вы напрасно говорите, что все уже открыто. Где открыто? Когда? [...] Я хочу знать сейчас, в этот миг, иначе я никуда отсюда не сдвинусь. Что я делаю в этом мире? [...] Это ведь всех нас касается, ведь все мы заняты в этой буффонаде под названием «жизнь». Пусть тогда скажут, зачем, что мы здесь делаем?.. (VL, 01:46:38 — 01:47:58)

Доморощенный «философ» размахивает руками и ставит «вечные» вопросы¹. Возбужденное лицо Онелио показано на экране крупным планом. У многих в толпе и за столом президиума речь парикмахера вызывает смех, никто не воспринимает его всерьез. Вместе со всеми Онелио смотрит на экран, где показывают стоящую на коленях женщину, которая молит Луну о помощи, и парикмахер издевательски хохочет: «Ну-ка отвечай, ты, каменная задница!» Когда луна «отказывается отвечать» на вопросы о смысле земной жизни и смысле Вселенной (O’Nealy, 2002, 229), он пытается нарушить бессмысленное шоу. В состоянии «экзистенциального отчаяния» (ср. Martelli, 2013, 119: “la propria disperazione esistenziale”) Онелио ни с того ни с сего (в равной степени это неожиданно и для всех персонажей — людей, собравшихся на площади, и для зрителей фильма) поднимает револьвер, оказавшийся в его правой руке, прицеливается и производит три выстрела в Луну (Илл. 8), вернее, в ее изображение на экране (VL, 01:49:02 — 15). Первым выстрелом пробито полотно проекционного экрана. Но несколько мужчин, стоявших рядом, наваливаются на спятившего стрелка, сваливают его на землю и выхватывают у него пистолет. Тут же появляются полицейские, они скручивают Онелио руки и заталкивают в полицейскую машину (описа-

¹ Ср. замечание Д. Росси: «Paranoico è il gesto di Onelio, che vede nella Luna l’oscena custode dei segreti del mondo, il catalizzatore insensato del senso del cosmo» (Rossi, 2011).

ние этой сцены и замечания к ней см.: Bondanella, 1992, 330; Marcus, 1993, 241-242; O’Healy, 2002, 229; Rossi, 2011; Martelli, 2013, 118-119; Merlino, 293-294; Stubbs, 2015, 239-240).

Конечно, незадачливый «философ» действовал так не с целью уничтожить изображение «немой» Луны, но в надежде привлечь внимание общественности к своим словам. Его выстрелы — это протест против массового умопомрачения: против пустословия политиков и священников, против бездействия властей и всеобщего безразличия. В итоге стрельба спровоцировала жуткую суматоху, но по существу ничего не изменила (да и что она могла изменить?). Речь пожилого мужчины транслируется на большом экране. Его нервный срыв, живые эмоции, оказываются находкой для телевизионщиков. А прозвучавшие внезапно выстрелы — желанная кульминация для жареных теленовостей¹.

Этот прием в кинокартине похож на тот, что включен Феллини в «Репетицию оркестра» (см. выше): сцена со стрельбой из револьвера в «Голосе луны» столь же неожиданная и бессмысленная. Но в «Голосе» выходка Онелио, казалось бы, еще более неуместная, поскольку здесь оружие появляется не во время бунта, как в «Репетиции», а в ходе вполне мирной пресс-конференции. Пистолет вдруг оказывается в руках парикмахера — человека вполне миролюбивой профессии. И по-феллиниевски никак нельзя передать точнее и ярче

¹ Укажу на одну параллель с вооруженной сценой из некиношной реальности. В сборнике «Феллини о Феллини» в одном из интервью М. Мastroяни рассказывает о фильме «Джинджер и Фред», о своей работе в этой картине, ее тематике и актуальной проблематике. Мastroяни говорит о телепередачах и своем (как зрителя и актера) восприятии телевидения: «У телевидения нет подлинного языка. Что сейчас может делать настоящий актер на телевидении? [...] Когда в Испании произошел переворот, по телевидению показали усатую физиономию какого-то безумца полковника, размахивавшего пистолетом, и депутатов парламента, залезших под лавки... Вот это да!.. Конечно же, мы не можем устраивать путчи, чтобы развлекать сидящих перед телевизором типов вроде меня... И все-таки мне кажется, что в настоящее время единственный верный язык телевидения именно таков» (Fellini, 1988, 408, 409). Здесь Мastroяни приводит пример с использованием пистолета в качестве «весомого аргумента» в парламенте. Эмоции живых людей (а не вымышленных персонажей фильмов), на которых спекулирует телевидение на потребу массового зрителя.

стрессовое состояние человека из толпы, кроме как шальной стрельбой. Видимо, без оружия не обойтись, чтобы остановить весь этот «праздник» по поводу победы над Луной. Примечательна реплика одного из граждан, собравшихся на площади, по поводу выхода обезумевшего философа-парикмахера: «Он праздник нам испортить захотел!»

Городское торжество было сорвано выстрелами, и в финале этой сцены показаны безлюдная площадь и пустой экран, простреленный пулей.

Х

Выстрелы появляются и еще в одной сцене «Голоса луны». Главный герой оказывается в родительском доме, где теперь живет его сестра Адель с мужем Освальдо и детьми. Две их дочери весь вечер смотрят телевизор с громко включенным звуком. На протяжении всего эпизода на кухне за кадром слышатся взрывы, стрельба (VL, 01:36:00 — 01:38:02); при этом малолетние зрительницы энергично подражают телевизионным «стрелялкам» (что-то вроде «тра-та-та-та», «паф-паф, пиф-паф», «у-у-у-у, пам-пам-пам», «трах-бабах»), они целятся пальцами в телевизор и подражают увиденному («Стреляй лазерным лучом!», «сверхзвуковой луч» и т.п.). Приведу описание этой сцены Эми Хью-Дагдэйл:

Their daughters are watching "Ultra Robot" on TV, excitedly shouting "bang bang!" and "ultrasonic beam!" Osvaldo admits, "All day long they are glued there". [...] The girls, instead, remain enraptured by the TV, even as visitors come and go, and the noise of the television interrupts and infiltrates the family's conversation. As Adele leads Ivo up the stairs to his room, lasers and gunshots resound quite outlandishly throughout the house... (Hough-Dugdale, 2020b)

Экран телевизора, к которому «примагничены» девочки, в фильме не показан, но по всему дому разносятся звуки выстрелов лазерного оружия. Феллини акцентирует внимание на детском восприятии телевидения. Сестры увлечены фантастическим боевиком о трансформерах, они громко кричат, возбужденные картинками и звуками пальбы. Адель делает дочерям замечание, но девочки не реагируют на слова матери. «Дядя, идите смотреть!» — кричит одна из них, обращаясь

к Иво. Но тот признается: «Я телевизор вообще не могу смотреть. Как сяду, сразу засыпаю». Поведение племянниц (имена которых Иво путает) противопоставлено отношению к «магическому ящику» самого их дяди — лунатика, фантазера и вечного ребенка. Девочки живут не воображением, а телезрением, которое отрывает их от реальности и ограничивает мир детских фантазий¹.

XI

Оружие и выстрелы присутствуют за кадром и в других произведениях Феллини, но при этом они включены в действие кинокартины и определяют ее содержательную канву.

Показателен трагический эпизод в «Сладкой жизни» (*La dolce vita*, 1960), когда Штайнер (роль исполнил Ален Кюни) выстрелами из пистолета убивает своих двоих детей, а потом застреливается сам. Этот герой — респектабельный интеллектуал, человек серьезный, взвешенный, авторитетный. Им восхищается журналист Марчелло Рубини (роль исполнил М. Мastroяни), он считает образцовыми жизнь Штайнера и его серьезное отношение к жизни, смотрит на него как на наставника². Марчелло завидует своему старшему товари-

¹ Исследование Э. Хью-Дагдэйл показывает, что «Голос луны» ставит проблему телевидения, разрушающего творческое зрительское восприятие (Hough-Dugdale, 2020b). О феллиниевской критике ТВ, телевизионщиков и засилья рекламы на телевидении (на материале публицистики и кинофильмов «Джинджер и Фред», «Интервью», «Голоса луны») см., например: Marcus, 2002; Merlino, 2015, 276, 280 f.; Bellano, 2020, 72-73; Ravetto-Biagioli, 2020, 295-296, 301-307, с некоторой литературой, 307-308; Waller 2020, 317 f.; Greene, 2020, 340-344; Burke, 2020a; Burke, 2020b. В 1980-е гг. сам Феллини снял для итальянского телевидения пять рекламных роликов, которые характеризуются пародийными тонами (Vanelli, 2020, 220, п. 2, со ссылкой на Burke, 2011).

² См. Kezich, 2021, 289; ср. там же, с. 61: «трагический учитель Марчелло». А итальянский исследователь Алессандро Каррера даже называет Штайнера «Вергилием» — проводником Марчелло-Улисса в «земной жизни, пройденной до половины»: “Steiner [...], who could have been his Virgil” (Carrera, 2018, 50). Но такое сравнение мне кажется неуместным. Ср. также суждение Карреры о Штайнере как интеллектуальном отце молодого героя: “his (Марчелло. — А. С.) *symbolic father*, Steiner, from which Marcello hopes to receive *the symbolic mandate to become an intellectual*” (Carrera, 2018, 59); и ср.: “*a symbolic father*, perhaps Steiner, to legitimize him (Марчелло. — А. С.) as a writer” (Carrera, 2018, 87).

щу, воплощающему все, чем хочет быть он сам: образованный человек, который занимается грамматикой санскрита, играет на пианино¹; любящий муж и отец (его характеристика в фильме: «Его знали как жизнерадостного человека, полного любви и внимания к семье, которая его обожала. Это было чуть ли не нездоровое обожание»). Дом Штайнера представлен как обитель гармонии и спокойствия; комнаты украшены произведениями искусства, а на вечеринке у Штайнеров собираются интересные люди из разных уголков света (Rangan, 2020). И однажды весь этот с виду упорядоченный, идеальный мир рушится.

Сцена тройного убийства в фильме не показана. Место преступления зритель «осматривает» *post factum* — глазами главного героя. Узнав по телефону о случившемся, Марчелло Рубини летит на машине к дому своего друга (третий эпизод со Штайнером в «Сладкой жизни»). Вход в подъезд охраняют вооруженные полицейские, на лестнице дежурят «вооруженные» фотоаппаратами и кинокамерами папарацци. Журналист Тициано, приятель Марчелло, сообщает ему: «Он застрелил двух своих детей, а потом убил себя!» Лестница подъезда, по которой поднимается герой, заполнена жителями дома, журналистами и полицейскими в форме. В квартире Штайнера он видит трех плачущих женщин (по-видимому, домработницы и воспитательницы), полтора десятка криминалистов, ведущих работу на месте преступления, и своего друга-самоубийцу, сидящего в кресле. Мертвое тело наклонилось вперед, с правой стороны видны пулевое ранение в висок и кровоподтеки на голове. На полу лежит пистолет (Илл. 9).

Насколько я могу судить, эта сцена представлена со всеми надлежащими описаниями обстоятельств, соответствующих ситуации. Группа судебных экспертов осматривает место преступления, медэксперт дает заключение, фотографы-крими-

¹ В первом эпизоде со Штайнером в «Сладкой жизни» друзья встречаются в храме. Штайнер приглашает Марчелло подняться с ним наверх и там хулигански наигрывает на органе задорную мелодию, а затем исполняет начало знаменитой баховской токкаты и фуги (D minor, BWV 565). О звучании органа он говорит: «Это звуки, от которых мы уже отвыкли. Какой загадочный голос, будто идет из недр земли».

налисты фиксируют юридические доказательства, старший следователь (бригадир) дает распоряжения своим сотрудникам... Эксперты осматривают и описывают помещение, предметы мебели, бумаги, книги. Один из них замеряет рулеткой расстояния до пулевого отверстия в стене и диктует своему коллеге, который записывает эти показания (DV, 02:25:32 — 02:27:15).

- [...] — От пола до пулевого отверстия — метр пятьдесят.
— Метр пятьдесят. [...] (*Крупным планом показан труп Штайнера.*)
— От левой стены до пулевого отверстия — четыре метра. Записал?
— Четыре метра. (*Один из экспертов фотографирует труп убитого.*)
[...] — От дальней стены до пулевого отверстия — пять метров.
— Пять метров. [...]
— Три метра, десять. [...] (*От камина через всю комнату один эксперт бросает другому эксперту измерительную рулетку.*)



Илл. 9. Штайнер, застрелившийся из пистолета (к/ф «Сладкая жизнь», 1960).

В этот момент Марчелло заглядывает в детскую комнату, где фотографы снимают трупы детей, застреленных в своих постелях.

Бригадир следственной группы просит одного из сотрудников поднять с пола оружие. Следует его краткая характеристика: «Орудие убийства — новый пистолет типа “браунинг”, калибра 7,65. Он найден на полу, возле трупа, сидящего в кресле у камина в необычной позе» (DV, 02:27:54 — 02:28:04).

Феллини-режиссер знал, что его герой Штайнер, олицетворяющий (во всяком случае, в глазах Марчелло и других людей, знакомых с ним) спокойствие, нерушимость¹, «готический шпиль», взирающий свысока на мирскую суету, — должен убить себя. В финале погибнут и Штайнер, и его «незыблемый» мир. Другое дело — каким способом это осуществит интеллеktуал-самоубийца? И на сей счет у режиссера имелись различные версии. В воспоминаниях Т. Кезича о разговоре с Феллини это выглядит так:

Потом Федерико начинает рассказывать душераздирающую «изнанку». История Штайнера заканчивается бойней: «музыкант» (Феллини подбирал актера на роль интеллеktуала-самоубийцы и считал, «что у музыканта может быть взгляд как у Штайнера». — А. С.) убивает своих детей и себя самого. Газом. Нет, пневматическим молотком. Нет, выпрыгивает из окна... (Kezich, 2021, 33)

Здесь перечислены сразу три способа убийства: газ, молоток, прыжок из окна. А в письме Феллини от 5 сентября 1958 г., адресованном Б. Ронди (его полностью цитирует Т. Кезич), упоминается еще один вариант, связанный с реальным случаем, который был известен из газет.

Речь идет о Штайнере. Ты читал о той трагедии, которая произошла во Франции несколько лет назад? Один молодой и богатый мужчина, у которого было все: прекрасная налаженная работа, чудесный дом, и который был бесконечно влюблен в свою жену, очень привязан к своим маленьким детям, однажды днем, ближе к четырем часам, зашел в свой дом, убил дубинкой двух своих детей, а потом сам выбросился из окна с десятого этажа. (Kezich, 2021, 35)²

¹ Фамилия этого персонажа является говорящей: в немецком языке *der Stein* означает «камень» и *steinern* — «каменный». Поэтому исход Штайнера, свидетельствующий о его слабости, потерянности, утраты основ, так контрастирует с его именем, которое указывает на твердость и нерушимость.

² Ср. Kezich, 2021, 62, где Феллини снова упоминает о том, что «читал в газете о реальной трагедии, произошедшей во Франции...» Хотя Т. Пинелли, один из сценаристов «Сладкой жизни», утверждал, что эпизод со Штайнером был придуман именно им (из интервью 90-летнего Пинелли в 1998 г.): «Мне казалось правильным вставить в панораму “сладкой жизни” подобный трагический эпизод, который свидетельствовал бы о другой стороне “сладкой жизни”, вот» (см. Kezich,

Конечно, создатели фильма (Э. Флайяно, Т. Пинелли, Б. Ронди, Ф. Феллини и соучаствовавший в работе над «Сладкой жизнью» П. П. Пазолини) могли придумать и иные способы убийства Штайнера и его детей. Но показательно как раз то, что в отличие от французского прототипа из газетных хроник и первоначальных версий с газом, молотком и прочими способами, в итоге Феллини избирает для своего фильма именно способ убийства-самоубийства с помощью оружия — карманного пистолета.

Во всей этой круговерти сцена с убийством и самоубийством с помощью оружия оказывается: во-первых, совершенно неожиданной¹ как для протагониста Марчелло и других персонажей, так и для зрителя, следящего за разного рода мелкими повседневными перипетиями инфантильного героя фильма, который попусту растрчивает свой талант и прожигает свою жизнь; во-вторых, это событие разрывает праздничность *dolce vita* и является своего рода трагической перипетией в аристотелевском толковании². А. Каррера говорит о том, что мертвое тело Штайнера, которое прикрыто белой простыней — это первый случай вторжения Реального (*the Real*) в кинокартине:

2021, 283). Этот образ был навеян самоубийством его друга Ч. Павезе и хроникой о реальном случае, где сообщалось о том, что человек убил себя и свою семью (Kezich, 2021, 281-283). Т. Кезич говорит о поливариативности способов двойного убийства и самоубийства Штайнера: «По поводу персонажа, который вдохновил появление сцены самоубийства Штайнера, были выдвинуты нескончаемые гипотезы, и возможно, что источников вдохновения было больше одного» (Kezich, 2021, 296-297). О соавторстве Ф. Феллини с Э. Флайяно, Т. Пинелли и другими сценаристами и соотношении их вклада в создание феллиниевских кинокартин 1950-1960 гг. см. интересную дискуссионную статью: Alonge, 2020 (здесь же спор с Т. Кезичем: 169, 170).

¹ Исход Штайнера представлялся неуместным даже создателям фильма. Так, например, Б. Ронди («полевой» сценарист «Сладкой жизни»), работавший вместе с режиссером на площадке, «интеллектуальное «плечо» Феллини», как его называет Т. Кезич: Kezich, 2021, 181) вспоминал: «Суицид Штайнера (решение, которое всегда поддерживал Феллини — и правильно — *в противовес всей критике*, которую и я в том числе ему высказывал)...» (Kezich, 2021, 183)

² В сочинении, посвященном трагическому искусству, античный философ определяет *περίπεσις* («перелом», «перепад») как «перемена действия в свою противоположность» (Arist. *Poet.* X. 1452a, 22-23).

The backtracking shot that moves away from dead Steiner, covered by a white sheet, is the unavoidable 'stain' in the movie, the first intrusion of the Real before the emergence of the fish-thing on the final scene on the beach. (Carrera, 2018, 114)

Этот поступок Штайнера никак не изменяет, например, характер и поведение Папараццо¹, сотрудника и приятеля Марчелло Рубини, и других героев картины. Но для протагониста-журналиста, который переживает экзистенциальный кризис (ср. "existential angst", Rangan, 2020), необъяснимый поступок Штайнера становится точкой отсчета. Но это не воскрешает Марчелло к жизни, а напротив, усугубляет его отчаяние². Выстрелы в «Сладкой жизни» — рубеж в драме, своеобразный момент истины, срывающий с реальной жизни пелену dolce³. Это тройное убийство резко изменяет атмосферу картины, приводит героя к ощущению абсолютной пустоты жизни, что выливается в финальную сцену оргии — невеселой, некраси-

¹ В трагическом эпизоде со Штайнером Папараццо руководит только профессиональный интерес, что он будет первым, кто опубликует снимки с этой жуткой новостью. Поднимаясь вместе с героем по лестнице дома в квартиру Штайнера, Папараццо спрашивает товарища: «Марчелло, проведи меня туда. Скажи, что я твой фотограф. Даже если мне заплатят меньше за фотографии, я отдам их в твою газету. Проведи меня с собой. Марчелло, ну, проведи меня».

² Относительно перемены, произошедшей с Марчелло после выстрелов Штайнера, А. Каррера замечает: "After Steiner's death, he abandons his attempts to be a writer, becomes a PR person, makes more money than ever before and dominates parties where he insults and degrades all the people in his milieu who cannot but remind him of his failure" (Carrera, 2018, 91).

³ Как считает Э. Судербург, "The existential dread worked through in the dream world has a dark and violent shadow in the "real" world of the film. Steiner's creative and philosophical salon to which Marcello clings has also been destroyed. A door of perception opened and now violently soldered shut" (Sudenburg, 2020, 90). См. суждение А. Каррера о рубежности эпизода с суицидом Штайнера: "In *La dolce vita*, Steiner's homicide-suicide, signifying the abject failure of the figure that Steiner initially represented for Marcello, is the film plot acting out Marcello's self-punishment. Left without a viable (super)ego ideal, Marcello joins *La dolce vita* to suppress the ultimate choice: "to be" (a man) or "not to be" (a man)" (Carrera, 2020, 134). Ср. также: "...a crisis that Marcello undergoes following Steiner's party, which is deepened after the murder-suicide of the man who reveals himself to have been a false prophet" (Vanelli, 2020, 212); "This tragedy (т.е. совершенное Штайнером убийство и самоубийство. — А. С.), which disrupts the illusions of the protagonist (Марчелло. — А. С.) and confronts him with the void..." (Bertetto, 2020, 272).

вой, бессмысленной и разрушительной (Kezich, 2021, 201-206, глава «Оргия»).

XII

Особенно интересен эпизод с пистолетом в хрестоматийной сцене пресс-конференции в фильме «Восемь с половиной» (*Otto e mezzo*, 1963).

На площадке, где установлена колоссальных размеров металлическая конструкция, которая изображает космический корабль из несостоявшегося фильма Гвидо Ансельми (в исполнении М. Мastroяни), собрались сотни людей: фотографы и журналисты, представители радио, телевидения и печати, критики, музыканты, официанты и просто зрители, охочие для всяких скандальных новостей (*ОМ*, 02:03:20 — 02:07:20). «Мужайся, Гвидо, начинаем по серьезному!» Режиссер хочет сбежать от всей этой канители, но его помощники не дают ему это сделать («Хватай его! Пойдем! Не хочет идти... Давай вперед!»).

Вопросы журналистов: «Вы действительно верите, что Ваша жизнь может заинтересовать других?», «А если провалитесь с этим фильмом, чем потом будете жить?» Одна истеричная дамочка злорадно кричит в камеру: «Ха! Ему больше нечего сказать!» Директор фильма Коноккия умывается слезами. Продюсер Паче одновременно умоляет своего режиссера и угрожает ему:

Гвидо, ответь им что-нибудь. Хоть что-нибудь скажи. [...] Сделай это для меня. [...] Ну, говори же! Отвечай! Я купил твое смятение, твой душевный кризис, уже месяцы я за все плачу. Если ты не сделаешь фильм, я тебя уничтожу... (*ОМ*, 02:05:23 — 02:06:40)

Представители прессы иронично подтрунивают над режиссером. Кажется, что все собравшиеся вознамерились прикончить его своими вопросами. Гвидо не знает, куда ему деться от этого нежеланного и назойливого окружения. Как бы ему хотелось сейчас же провалиться на месте, сгнуться или... застрелиться, «умереть, уснуть», дабы разом разделаться с навалившимися и задавившими его проблемами. И тут появляется «доброжелатель» — мужчина в светлом костюме

шепчет на ухо режиссеру: «Он у вас в правом кармане, доктор. Я положил его в правый карман» (ОМ, 02:07:10 — 02:07:17). Гвидо поднимает взгляд на человека, который к нему обратился. Это один из его помощников, он единственный с пониманием отнесся к ситуации, заложником которой стал нерешительный режиссер. Гвидо пару секунд смотрит на секретаря, но ни о чем его не спрашивает. Тот заговорщически делает движение бровями, лукаво улыбается, и режиссер все понимает. Он нащупывает правой рукой в правом кармане своего пиджака пистолет и, сбросив куртку, скрывается под столом¹.



Илл. 10. Режиссер Гвидо Ансельми стреляет себе в висок из пистолета (к/ф «Восемь с половиной», 1963).

Там, «снаружи» все бушует: дует ветер, люди толпятся на сцене и подле нее. На белой скатерти стола видны движущиеся тени, из-под скатерти — десятки ног. Кто-то кричит: «Нет, ты никуда не уйдешь! Вылезай из-под стола! Паец! Трус! Выходи!» Но Гвидо перебирается на четвереньках в угол и бормочет: «Сейчас, минуточку! ... Я как раз думаю о том, что мне нужно сказать. ... Я уже иду. Сейчас я иду». Он ложится на пол, опускает левую руку в левый карман своего пиджака и доста-

¹ См. замечания к этой сцене «суицида» в монографии А. Каррера: “Another daydream? Is Guido fantasizing about suicide so that he can continue his dream? Perhaps not. Guido is no longer *entre-deux-morts*” (Carrera, 2018, 66).

ет спасительный пистолет. В этот момент возникает образ его матери, которая зовет: «Гвидо, Гвидо, куда же ты бежишь, несчастный?» Сразу после этого раздается выстрел, и режиссер медленно опускает голову на пол сцены (Илл. 10).

Желанное самоубийство Гвидо Ансельми — это не только его возможность скрыться, убежать от своего докучливого окружения, но и от самого себя. Выстрелом из пистолета в голову он как бы «убивает» фильм внутри себя (Hough-Dugdale, 2020a, 244). Этот поступок становится рубежом: загнанный в угол режиссер осознает, что та проблема, по причине которой он не смог «собрать» свое произведение, кроется не во вне, а внутри него. Замешательство, неопределенность, сумбур и сомнения есть он сам¹. Поэтому Гвидо необходимо устранить себя, чтобы запустить процесс создания кинокартины. И Феллини показывает устранение «помехи» через самоубийство героя.

Правда, вся эта сцена с пистолетом и выстрелом в голову Гвидо Ансельми происходит в его воображении. А видеть ее могут лишь зрители кинофильма, созданного другим режиссером — Федерико Феллини.

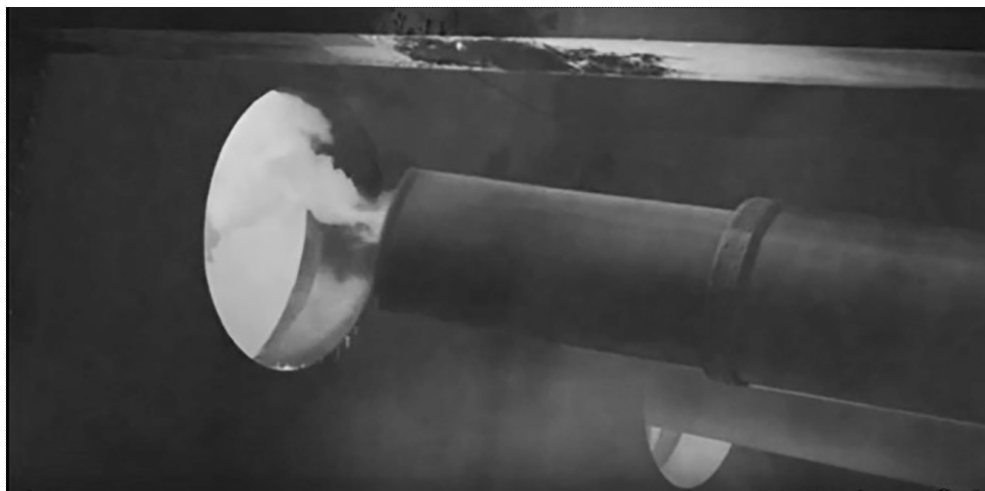
XIII

Кстати, о пушках...

В фильмах Феллини есть эпизоды, где «задействована» артиллерия. В финале картины «И корабль плывет» (*E la nave va*, 1983) пушки с крейсера так палят, что эта канонада знаменует начало Первой мировой войны, в результате которой произойдет распад Австро-Венгерской империи и еще трех могущественных империй, включая Российскую. «Корабль», как и «Репетиция оркестра», — тоже притча, и это самое музыкальное из всех феллиниевских произведений (о сопоставлении двух этих картин о музыкантах, музах и разрушении см.: Russo, 2020).

¹ Как уже было замечено, в этом произведении Феллини ставит не только вопрос о выборе человека, но и исследует тайну художественного творчества, проблемы взаимоотношений между людьми, проблему самосознания личности; см., например: Sesonske, 2010.

«И корабль плывет» — один из четырех «историографических» фильмов Феллини. События происходят летом 1914 года на борту роскошного лайнера «Gloria N.», где собрались люди искусства (оперные певцы и певицы, дирижеры, музыканты), аристократы и высокопоставленные правительственные чины (среди пассажиров сам Великий герцог со своими приближенными), журналисты и поклонники недавно скончавшейся Эдмеи Тетуа, всемирно известной сопрано. Все эти люди сопровождают урну с прахом оперной дивы, завещавшей развеять прах на своей родине, у острова Эримо в Адриатическом море. По пути корабль подбирает группу сербских беженцев, покинувших свою страну из опасения репрессий со стороны австрийцев, а потом «Gloria N.» встречает австро-венгерский крейсер, который требует выдачи укрытых на борту сербов. После того, как, согласно завещанию, был совершен ритуальный обряд, беженцев переправляют на лодке на военный корабль.



Илл. 11. Пальба из пушек австро-венгерского крейсера (к/ф «И корабль плывет», 1983).

Но мирное плавание с музыкальным сопровождением в течение всей кинокартины завершается настоящей бойней. Она начинается с взрыва самодельной бомбы, которую молодой сербский террорист бросил в австрийский крейсер. Заряд одного из орудий сдетонировал, и его снаряд попал в «Gloria N.».



Илл. 12. Взорванный австро-венгерский крейсер (к/ф «И корабль плывет», 1983).

Впрочем, были и другие версии, объяснявшие причины произошедшей катастрофы, которые приводит репортер Орландо:

Воссоздать последовательность событий почти невозможно. Все началось с отчаянного поступка юного сербского террориста, бросившего бомбу в австрийский крейсер. Но разве могла эта самодельная бомба вызвать поистине историческую катастрофу? И бросил ли этот юноша бомбу? В его жизни расцвела любовь, зачем было идти на верную гибель? И все-таки бомба, попавшая в трюм крейсера, взорвалась прямо под пушкой, и орудие случайно выстрелило. Многие утверждают, что первый выстрел вызвал цепную реакцию во всей батарее флагмана. Впрочем, другие говорят, что не было ни сербского террориста, ни бомбы, и крейсер умышленно разжег международный конфликт. Есть другое мнение, которое я даже не решусь изложить. (*Nave*, 01:58:47 — 02:00:06)

В целом пальба и взрывы длятся более минуты фильмического времени (Илл. 11, 12). Показано, как вода заполняет коридоры и каюты «Gloria N.», под музыку вердиевской «Травиаты» пассажиры спешно грузятся в шлюпки. Горит и австрийский корабль, на котором матросы в танцевальных движениях продолжают палить из всех орудий. Вот на нем происходит взрыв, металлическое морское чудовище накренилось на левый борт и уходит под воду. Тонут и военный корабль Австро-Венгерской империи, и итальянский лайнер, выполнявший траурную

миссию¹. По поводу феллиниевского «Корабля» К. Рождественская замечает: «...“Титаник”, метафора довоенного мира, метафора мировой культуры» (Rozhdestvenskaja, 2020, 218). В этой «военизированной музыкальной драме» Феллини представил гибель классической оперы и искусства; это притча не только о смерти музыки и муз², но о закате европейской цивилизации (художественная киноверсия *der Untergang des Abendlandes*).

И эта притча о конце света выглядела бы как настоящая трагедия, если бы не «оптимистический» финал фильма с «само-разоблачением». В своеобразном эпилоге показан рабочий момент съемок в павильоне киностудии «Чинечитта». Зрители видят театральные декорации, наблюдают за тем, как рабочие студии «управляют» огромными полиэтиленовыми полотнищами, которые изображают волнующуюся поверхность Адриатического моря, следят за действиями режиссера (его фигура на фоне оранжевой декорации на пару секунд мелькает в дальнем углу комнаты), операторов, их помощников, осветителей, примеров, механиков и др. (см. описание и обсуждение: Agnew, 2020, 126; Russo, 2020, 496-497). Подлинным «вооружением» здесь являются кинокамеры, микрофоны, громкоговорители, фотоаппараты и световые пушки. Оказывается, что и плавание, и похороны, корабельная артиллерия и затонувшие корабли, певцы, аристократы, матросы и даже свинцово-цветное море — все это бутафория, иллюзия, игра, что никаких настоящих взрывов и жертв вовсе не было; актеры только исполнили свои роли на сцене в киностудии. Феллини дает «сеанс магии» с последующим «разоблачением»: пушки-то не настоящие! Все это только кино. И «документализм», который присутствует в самом начале произведения (пролог в черно-белом цвете) — тоже понарошку, подделка «под старину». Режиссер умышленно отказывается от правдоподобия в сценографии. Реальны лишь декорации, тех-

¹ В «апокалиптическом» финале «Корабля» погибли некоторые участники этой драмы. Орlando, спасшийся вместе с носорогом, рассказывает: «Многие из наших знакомых спаслись. Всех, кто находился в шлюпке “Аврора”, подобрал гидросамолет, а шлюпка “Северная звезда” чудом достигла Анконы» (*Nave*, 02:04:22 — 02:04:40).

² Ср.: «В сущности “И корабль плывет” весело рассказывает о смерти искусства вообще: когда говорят пушки, музы идут ко дну» (Rozhdestvenskaja, 2020, 219).

ника, позволяющая их заснять на киноплёнку, и сами создатели этой историографической картины, которые осуществили постановку и зафиксировали свои фантазии про «апокалипсис». Ясно, что музы снова врут!..¹

В заключительных кадрах сцены в павильоне «Чинечитты» показано, как десятки людей, присутствующие на съёмках, наблюдают за производством художественного игрового фильма. Вместе с ними зрители становятся свидетелями творения новой реальности². Ибо реальны не море, взрывы и смерть, а сама кинокартина, в которую включены все эти элементы.

XIV

Но вернемся к разговору об оружии у Феллини.

Большущая пушка появляется на площадке «Чинечитты» в начале «Интервью» (*Intervista*, 1987). В свой фильм-«интервью», рассказывающий о создании фильма (или, скорее, фильмов³), Феллини включает показ процесса съёмок нескольких рекламных роликов, которые подготовлены как бы не им самим⁴. По асфальтовой дорожке под задорные звуки “Dove sta

¹ Согласно признанию самих олимпийских Муз, «искусных в рассказах дочерей Зевса», что мы встречаем в самой ранней европейской литературе, в Гесиодовой «Теогонии»: «Много умеем мы лжи рассказать за чистейшую правду» (Hes. *Theog.* 27).

² В финале «Корабля» представлен мимесис в аристотелевском смысле. Ср. замечание Дж. П. Руссо: “the ending displays his recognition and ardent love of Aristotelian poesis, the making of art itself. In this way, the ending prompts” (Russo, 2020, 497).

³ «Интервью» и есть своего рода «киношная», художественно-документальная кинохрестоматия или «учебник по режиссуре и методике ее преподавания», как определил журналист и киновед М. Шукин (Shchukin, 2020, 228).

⁴ Когда молодая японская журналистка, указывая на съёмки рекламы печатных машинок (на золотых клавишах гигантской машинки «Империял» танцуют человечки в цилиндрах и фраках), автомобилей и губной помады, спрашивает итальянского режиссера: «Это тоже Вы снимаете?», Феллини тут же отнекивается: «Нет, это, по-видимому, реклама». По поводу такого отношения Маэстро см.: «...в процесс создания фильма-сна вмешивается съёмка рекламных роликов. Журналисты (русский журналист имеет ввиду японских коллег, персонажей этой феллиниевской картины. — А. С.) не сразу могут отличить великое кино от помпезного видео-арта. Конечно, Феллини-герой брезгует рекламой, зато Феллини-режиссер снимает эти интермедии в своем стиле: акробатические трюки и румба на клавишах пишущей машинки Imperial или балаганное шествие с перьями и трубами, пушечный выстрел губной помады Akagyo в огромный плакат с полуоткрытым

Zazà?” маршируют девушки в белых киверах и сапожках, одетые в белые и фиолетовые костюмы с фиолетовыми псевдо-эполетами, а в центре танцевальной группы катится «Царь-пушка», выкрашенная в золотистый цвет. Но и это орудие не настоящее, а бутафорское, задействованное для съемок телерекламы о губной помаде «Акагуо». На стволе пушки сидит негритянка в белом кивере и ярком фиолетовом костюме, которая в такт музыке размахивает большими двухцветными помпонами. Процессия останавливается у плаката с огромным женским ртом. Показано, что небольшая рабочая группа киношников (режиссер с громкоговорителем в руках, оператор, вооруженный камерой и их помощники) снимает этот рекламный ролик. Звучит барабанная дробь, и режиссер командует: «Раз, два, три, огонь!» Ствол пушки поднимается вверх, будто нацеливаясь на сексуальный губастый плакат, и орудие стреляет¹. В клубах белого дыма из отверстия канала ствола, как из тюбика, выскакивает толстенный фиолетовый стержень помады, и бледные губы на плакате окрашиваются в яркий фиолетовый цвет²

женским ртом» (Shchukin, 2020, 229). Одно замечание киноведу относительно приведенной цитаты: перья, кивера, помпоны у «гусарочек» из «балаганного шествия» действительно есть, а вот труб никаких нет; духовые здесь звучат только как музыкальное сопровождение этого рекламного шоу.

¹ Мини-макет этой рекламы зритель потом встречает в одном из рабочих помещений «Чинечитты» — в мастерской художников. Возле плаката с раскрытым женским ртом на колесиках стоит золотистая пушечка в виде тюбика с красной губной помадой (например: *Int.*, 01:00:40 f.; элементы пушечной композиции: 01:01:14 f.; 01:01:30; четвертый раз она показана ближе: 01:02:42 f.; и снова пушка-помада на фоне сексуального зубастого рта подана уже крупным планом: 01:04:49 f.). Сделаю ремарку о двусмысленности рта/губ в произведениях Феллини. Так, приводя в пример сексуальные женские образы в фильмах Маэстро (эксстравагантная Сузи в «Джульетте и духах», великанша Сарагина в «Восемь с половиной», Градиска в «Амаркорде» и другие; причем, этот список можно было бы существенно дополнить), У. ван Уотсон отмечает, что все они — суть вариации образа *vagina dentata* — непременно облизывают губы, демонстрируют зубы, высовывают язык, тем самым «обозначая свое архитектурное происхождение» (Van Watson, 2002, 79).

² Изображая процесс создания «двигателя торговли», режиссер «Интервью» намекает на фаллический предмет в действии. Исследователи творчества Феллини неоднократно указывали на его гротескное изображение телерекламы, которая, по причине коммерциализации телевидения, активно эксплуатирует утрированно



Илл. 13. Выстрел пушки в съемках рекламного ролика в «Чинечитте» (к/ф «Интервью», 1987).

(Илл. 13). Пушечный выстрел является кульминацией этого действия, после чего танцевальная гвардия «гусарочек» продолжает весело маршировать вокруг бутафорского орудия (*Int.*, 00:08:23 — 00:09:26).

Но все это — девушки с пипидастрами в псевдо-гусарских киверах, золотистая пушка-тюбик, выстрел... — лишь игра, шоу, элементы яркой рекламной феерии.

* * *

Пушечный салют при съемках рекламы — не единственный потешный выстрел в «Интервью». В сцене встречи в доме Аниты Экберг, когда старые друзья Федерико Феллини и Марчелло Масторянни, а с ними Серджо Рубини и группа японских журналистов, навещают кинодиву, стреляет даже трость мага Мандраке, в костюме которого одет Масторянни.

«А теперь, дорогие друзья, с вашего позволения, я покажу маленький фокус в честь нашей любимой хозяйки. Волшеб-

сексуализированные фигуры и чрезмерно откровенные эротические сюжеты; см., например: Bellano, 2020, 73; Ravetto-Biagioli, 2020, 299-304; Greene, 2020, 337-342; Bauman, 2020, *passim*; а также рекламных щитов (что стало основой сюжета феллиниевской киноновеллы «Искушение доктора Антонио», 1962). Сошлюсь на замечание К. Раветто-Биаджоли из его работы о политической пародии у Ф. Феллини: “The overly sexualized vulgarity of television is matched by a billboard advertisement that is even more explicit and grotesque” (Ravetto-Biagioli, 2020, 303).

ная палочка, исполни мое желание! Верни нас в старое доброе время!»

В этот момент черная трость мага становится волшебной палочкой. Мандраке-Мастроянни указывает ею в пол, и раздаётся хлопок. По квартире рассыпаются искры, и поднимается белый дым, на месте которого как бы из ничего появляется экран из белых простыней (*Int.*, 01:22:35 — 01:23:00).

* * *

В картине говорится о бомбе, которую будто бы заложили в одной из комнат на студии. Маурицио сообщает по телефону, нагоняя панику: «Во второй павильон подложили бомбу!» Тут же к студии с включенными сиренами подлетают несколько полицейских машин и карета скорой помощи. «Никого не подпускать! — распоряжается руководитель полицейской группы. — Ставьте ограждение!» Полицейские с пистолетами и искателями взрывных устройств осматривают помещение мастерской художников. Но взрыва не происходит. Информация о бомбе оказалась ложной.

* * *

Этот фильм начинается с выстрела киношной псевдо-пушки и завершается десятками выстрелов, тоже игровых, которые задействованы в процессе съемок еще одного фильма в фильме. В предпоследнем эпизоде «Интервью» процесс кастинга прерывается жутким ливнем. От дождя взрываются лампы софитов. Актеры и съемочная группа вынуждены спрятаться во временном убежище, сооруженном здесь же, на территории «Чинечитты». Там они все вместе проводят ночь. А на рассвете на кинематографистов налетает отряд «индейцев» (*Int.*, 01:40:18 — 01:42:00). Актеры в индейских одеждах, с копьями и томагавками в руках, верхом на лошадях кружат вокруг убежища киношников, тычут копьями в его прозрачную полиэтиленовую крышу. Группа «индейцев», ворвавшись в эпизод «Интервью», который относится к настоящему времени (съемки фильма проходили во второй половине 1986 г.), включает и тех «индейцев», которых видят на скале пассажиры трамвая в более раннем эпизоде, относящемся к муссо-

линиевской эпохе — из воспоминаний Феллини о своей первой поездке в «Чинечитту» в 1940 году (O’Nealy, 2002, 221). Пожилой фашист, сидящий перед юным репортером Серджо Рубини, смотрит из окна трамвая на «индейцев» и произносит: «Смелый народ, но доверять им нельзя. Давно пора искоренить все эти племена. Достаточно оставить несколько экземпляров для кино». И чернорубашечник прицеливается вверх пальцем и как бы стреляет: «Пам-пам-пам» (*Int.*, 00:28:17 — 00:29:06). И вот, эти самые «индейцы» из прошлого, «экземпляры, оставленные для кино», с улюлюканьем спускаются на конях с горы и нападают на «лагерь бледнолицых», который, как заметил Б. Мерлино, стал теперь «последней цитаделью кинематографа» (*Merlino*, 2015, 288).

Мужчины, засевшие в убежище, разбирают ружья, оказавшиеся в палатке невесть откуда: «Держи. Оно заряжено». Сидя в своем «укрытии», «киношники» начинают палить из винчестеров по нападающим. «Живыми нас не возьмешь!» «Ничего у них не выйдет!» Мужчины отстреливаются несколько секунд, и вот режиссер командует: «Хватит!» Ружья убраны, и съемочная группа выходит из своего убежища. Постреляли — и довольно. Работа над фильмом завершена. Все — и «индейцы», и «бледнолицые» — поздравляют друг друга с Рождеством и разбирают коробки с подарками. Нет никаких жертв, все живы и счастливы, поскольку все это *только кино*.

XV

Пушка присутствует и в «историографическом» фильме «Казанова Федерико Феллини» (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976). Действие в картине происходит во второй половине XVIII века. Известный итальянский авантюрист, писатель, астроном и мистик Джакомо Казанова (еще одно воплощение скитальца-Улисса) путешествует по европейским странам в поисках любовных приключений (об этой драме и ее протагонисте см.: Sinitsyn, 2019a, 110-113, с литературой). В герцогстве Вюртемберг, «где в то время располагался самый блестящий двор в Европе», главный герой оказывается в шальной компании местной аристократии и офицеров (сцена: *CFF*, 02:05:14 — 02:11:30). В столовой с высоченными потолками, камином,

жаровнями и органом вояки жарят мясо, пьют, поют и устраивают игры. Здесь же по стенам стоят полные латные доспехи средневековых рыцарей. Подвыпившие офицеры надевают шлемы, саботоны, цепляют ножны с мечами; один из них заряжает средневековый арбалет и стреляет.

В углу каменной залы стоит внушительных размеров пушка, помещенная на лафет с колесами; она показывается неоднократно на протяжении всей сцены кутежа (*СФФ*, 02:05:37 f.). Старинное артиллерийское орудие не стреляет, оно не выполняет никакой прагматической функции в своем исходной и основном предназначении; его присутствие здесь (равно как и рыцарских доспехов) служит украшением — и самой залы, и этого «историографического» эпизода «Казановы». Присутствие орудия в помещении, в столовой, кажется еще более нелепым, чем всей прочей средневековой атрибутики (латы, шлемы, мечи, щиты, арбалеты и проч.). Функция этой диковинной пушки чисто эстетическая, она является элементом декора этого псевдо-рыцарского зала.

* * *

Хотя для драмы, в которой показана история «просвещенного» Восемнадцатого столетия, взрывов и здесь предостаточно. Картина начинается с грандиозного фейерверка на карнавале в Венеции («О, Венеция, наша королева!»). Праздничный салют в прологе длится почти три минуты фильмического времени и занимает почти полностью первый эпизод (*СФФ*, 03:03:49 — 00:06:41).

В Лондоне Джакомо Казанова решает порвать со своими любовницами — «бесчестной» мадам Шарпильон и ее «такой же бессовестной» дочерью, которые его ославили. Когда в фургоне между ними происходит ссора, герой останавливает повозку и выходит, прихватив с собой несколько чемоданов. Тогда мадам Шарпильон, достав из своих юбок кремневый пистолет, угрожает прежнему любовнику. «Сутенер! Трус! Сделаешь один шаг, и я стреляю», — истерично кричит женщина. Она забирает один из чемоданов, садится в фургон и уезжает вместе с дочерью, держа в руке пистолет. А Казанова остается один, в лондонском тумане, на каком-то безлюдном мосту. Герой поносит

мать и дочь, этих «порочных Гарпий», доставивших ему массу неприятностей (CFF, 01:09:25 — 01:11:45).

В лондонской сцене «Казановы» пистолет не стреляет, но, интересен сам прием: чтобы продемонстрировать превосходство женского персонажа, Феллини использует оружие. Здесь оно направлено женщиной против мужчины, который тем самым оказывается слабее и вынужден в данной ситуации подчиниться. Оружие дает власть над другим человеком и изменяет социальные и гендерные роли. Психологи указывают на то, что в изображении оружия (и огнестрельного, и холодного) присутствует фаллическая символика, отсылающая к мужскому началу, мужественности. Если использовать терминологию Уильяма ван Уотсона, то в описанном эпизоде «Казановы» Феллини показывает тип «фаллической женщины» (“the phallic female”), которая через присвоение оружия = «через присвоение фаллоса» (“through the appropriation of the phallus”) достигает двуполой силы (Van Watson, 2002, 79)¹.

XVI

В фильмах Феллини встречаются игрушечные ружья, связанные с цирковыми представлениями, которые тоже стреляют. Например, эпизод в «Дороге» (*La Strada*, 1954), где Дзампано и Джельсомина разыгрывают перед публикой сценку охоты, и здесь задействовано «ружье» (или в другом русском переводе — «жулье») (Илл. 14); а в телевизионном киноисследовании «Клоуны» (*I Clowns*, 1970) на арене цирка бабахают потешные пугачи и базуки (Илл. 15, 16).

Того же рода и стрельба «ганфайтера» в «Огнях варьете». «Посмотри на этот номер, Мелина! — Кричит главный герой «Огней» Кекко. — Эй, Билл, ромашку!» И стрелок-виртуоз смахивает выстрелом украшение с дамской шляпки (Илл. 17). Это просто цирковой трюк. А где цирк, там всегда праздник, а где праздник, там всегда взрывы, хлопушки и салюты, как, например, городское торжество по случаю проводов зимы

¹ Здесь же, рассуждая о фаллическом символизме у Феллини (в первую очередь на материале «Города женщин»), У. ван Уотсон делает заключение: “As the Fellini female appropriates the phallus, the Fellini male conversely appropriates the womb” (Van Watson, 2002, 79-80).



Илл. 14. Выступление клоуна Дзампано с ружьем (к/ф «Дорога», 1954).



Илл. 15 и 16. Выстрелы из пушки в выступлениях клоунов на арене цирка (т/ф «Клоуны», 1970).

в «Амаркорде», когда риминийские мальчишки пугают горожан взрывами петард на площади, или грандиозный фейерверк в прологе «Казановы», или перестрелка колунов в «Клоунах».

Особо отмечу, что в эпизоде со стрелком в «Огнях варьете» вовсе нет никаких намеков на мафиозно-бандитскую тематику, про которую говорит В. Е. Степанов:

Пожалуй, на этом моменте *кончается* Феллини и *начинается* наконец Латтуада (*sic!* — А. С.), режиссер «Бандита» и «Мафиозо». (Stepanov, 2020, 94)



Илл. 17. Выстрел стрелка-виртуоза Билли из пистолета в зале театра (к/ф «Огни варьете», 1950).

Надо пояснить, что в «Огнях варьете» присутствует несколько моментов со стрельбой. Кроме указанного выше (выстрел Билли в зале театра), напомним и два других случая. В первом чернокожий американец-трубач Джонни (роль исполнил Дж. Китцмиллер) приводит Кекко в гостиницу для бедных, чтобы познакомить новоявленного «импресарио» с еще одним «хорошим артистом». «Ковбой, который может на расстоянии

убить крошечную муху одним выстрелом», — так характеризует своего приятеля Джонни. Этого мастера стрельбы зовут Билли. Кекко просит его продемонстрировать свое искусство, и в тот же момент метким выстрелом из револьвера Билли выбивает из его рук что-то вроде писчей ручки. Это точно такой же эффектный трюк, как и позже с цветком на шляпке Мелины. Третий раз — в сцене репетиции «труппы Кекко», когда стрелок Билли «гасит» несколькими выстрелами зажженные лампочки. Ловкость рук да меткость глаз, и никакого бандитизма!

Трюкачество, циркачество, карнавальность, игра — все это в фильме «на двоих», скорее, не от А. Латтуады, а от младшего (и по возрасту, и — в те годы пока еще — по статусу) из сорежиссеров «Огней». Далее кинокритик Степанов развивает идею «безоружного» кино Феллини. «Но интересна сама возможность вторжения огнестрельного насилия во вселенную Феллини» (Stepanov, 2020, 94). А это суждение в корне не верно. Да, Феллини не снимал бандитских фильмов с погонями, перестрелками, убийствами и насилием, однако фильмы о преступниках в его коллекции есть. Конечно, феллиниевские картины — это не кино о войне, не боевики и криминальные драмы, не произведения про ковбоев, мафиози, жандармов и бандитские разборки. Но, обращаю внимание на то, что только в одной сцене в «Амарконде» с «расстрелом» фашистами механического «музыканта» показано столько выстрелов, сколько не наберется, пожалуй, во всех фильмах Латтуады вместе взятых, кроме, разве что, «Бури» (*La Tempesta*), созданной уже в 1958 г. по мотивам пушкинской повести «Капитанская дочка»¹. И артиллерийская пальба в феллиниевском фильме «А корабль плывет» превосходит все пушечные канонады в латтуадовских произведениях, включая «Бурю».

А вот в фильме Латтуады «Мафиозо» (1962), который упоминает В. Е. Степанов, демонстрация оружия и выстрелов встречается, пожалуй, меньше, чем в «Огнях варьете», где пальба циркача-ковбоя присутствует в трех упомянутых сценах. Тот,

¹ Здесь, конечно, особенно показательна продолжительная сцена штурма войсками Пугачева Белогорской крепости.

кто знаком с фильмами Латтуады до совместных с Феллини «Огней», согласятся, что в сцене с трюковым выстрелом по ромашке нет ничего общего с бандитскими (?) темами «от Латтуады». Эта сцена в «Огнях варьете» исполнена на манер Феллини. И опять же напомним, что автором идеи «Огней» указан в титрах именно молодой режиссер.

Так следует ли усматривать влияние Альберто Латтуады в использовании Феллини криминальных мотивов или сюжетов? — Не думаю. Как было показано, в кинематографе Федерико Феллини присутствует и этот мотив, причем весьма устойчивый. А тезис о «безоружности» свидетельствует о невнимательном просмотре фильмов режиссера. Ведь для того, чтобы писать о Феллини взвешенно и обстоятельно, следовало бы «вооружиться» всем «арсеналом» его творчества.

XVII

Завершив комментированное описание сцен с оружием и стрельбой в кинематографе Ф. Феллини, сделаю обобщение и подведу итоги исследования.

Оружие и выстрелы появляются во многих феллиниевских фильмах — от самого первого «Огни варьете» (1950) до самого последнего «Голос луны», созданного в 1990 году. Приведу нехитрую статистику «вооруженных» фильмов Феллини, взяв только полнометражные художественные картины¹ Их двадцать. И 12 из 20 — это произведения, в которых задействовано оружие и звучат выстрелы и взрывы.

- «Огни варьете» (1950) — три сцены со стрельбой из кольта (цирковые трюки);
- «Дорога» (1954) — игрушечное ружье и выстрел;
- «Сладкая жизнь» (1960) — убийство и самоубийство (за кадром) с помощью пистолета (оружие в кадре);

¹ Исключаем рекламные клипы, документальные фильмы («Дневник режиссера», 1969) и короткометражки — эпизоды в трех киноальманахах: новелла «Брачное агентство» в киножурнале, созданном шестью итальянскими режиссерами под общим названием «Любовь в городе» (1953); «Искушение доктора Антонио» в тетралогии «Боккаччо-70» (1962) и авторское прочтение рассказа Аллана По «Тоби Даммит» в трилогии «Три шага в бреду» (1968).

- «Восемь с половиной» (1963) — пистолет в руках героя и сцена самоубийства (в его воображении);
- «Клоуны» (1970) — игрушечное ружье в руках сумасшедшего, играющего в войну; пистолеты, огнеметы, пушки, стрельба, фейерверки, взрывы (на арене цирка);
- «Амаркорд» (1973) — пистолеты, ружья, автоматы; стрельба из разных видов оружия; взрывы бомбочек; ружья в полицейском участке; ружья в руках «авангардистов» на площади;
- «Казанова Федерико Феллини» (1976) — фейерверк на карнавале; пистолет в руках женщины, угрожающей герою; старинная пушка в зале;
- «Репетиция оркестра» (1978) — стрельба из пистолета в храме во время бунта музыкантов на репетиции оркестра;
- «Город женщин» (1980) — пистолеты, ружья, автоматы; коллекция оружия в доме Катцоне; выстрелы из ружья и автоматные очереди; взрывы;
- «И корабль плывет» (1983) — пушки; пальба корабельной артиллерии; взрывы, от которых гибнут корабли и часть экипажа;
- «Интервью» (1987) — выстрел игрушечной пушки в съемках рекламы; стрельба из ружей в съемках фильма;
- «Голос луны» (1990) — пистолет; три выстрела в экран во время праздника.

Во всех названных фильмах присутствуют игровые или вполне реальные взрывы и выстрелы, а в «Сладкой жизни» еще и тройное убийство из пистолета (правда, «за кадром»), но само оружие показано и о нем говорится. В «историографическом» «Сатириконе Феллини» ружей, пистолетов и пушек нет и быть не может быть, по вполне понятным причинам — просто античность не знала огнестрельного оружия. А вот холодного оружия в драме о римских героях-скитальцах (Sinitsyn, 2018a,b) предостаточно: мечи, кинжалы, копья и проч. И оно неоднократно задействовано как орудие убийства и самоубийства персонажей. В другом произведении на исторический сюжет — «Казанова Федерико Феллини» — присутствуют и пистолет, и пушка. И хотя то и другое оружие в «Казанове» —

это «роли без слов», они здесь не бездействуют. Как уже было отмечено, режиссер считает необходимым включить их в картину.

В фильмах Феллини оружие оказывается то в руках женщин (лондонский эпизод в «Казанове» и несколько приведенных выше случаев в «Городе женщин»), то в руках людей с неадекватным поведением (сцены в «Репетиции оркестра» и «Голосе луны»), а то и просто сумасшедших (местный дурачок в художественно-документальном телефильме «Клоуны») или клоунов (в тех же «Клоунах»), а то в руках мужчин-самоубийц («Сладкая жизнь» и «Восемь с половиной»); мы видим игрушечные ружья в руках детей («Амаркорд») или в сценических представлениях артистов («Огни варьете», «Дорога», «Интервью»), добавим к этому и пушки, хлопушки, пугачи, мортиры и корабельную артиллерию («Клоуны», «Казанова», «И корабль плывет» и «Интервью»), многие из которых тоже стреляют.

По-настоящему воинственно пушки палят только в картине «А корабль плывет». Но, как уже говорилось, в этом «историко-графическом» фильме-притче все оказывается игрой. Когда в финале перед зрителем раскрывают процесс работы съемочной группы, становится ясно, что все это только кино.

XVIII

Приведенные выше примеры позволяют заключить, что у Феллини была особенная симпатия к сценам со стрельбой. В начале очерка «оружейный» мотив в кинокартинах итальянского художника я назвал «занимательным». Действительно, вызывает вопрос: почему в фильмах Феллини, не имеющих отношение к войне и сражениям, так много стрельбы и взрывов? Не скажу, что вставные эпизоды с оружием и его применением являются для Феллини существенными (кроме, разве что, эпизода с убийством и самоубийством Штайнера), но они, несомненно, значимы. Пожалуй, можно назвать это даже специфической черточкой его творчества, особым феллиниевским почерком.

Присутствие у Феллини оружия и стрельбы, воинов (в «мемуарных» картинах 1970-х — 1980-х гг.), взрывов и прочих

«милитаристских» моментов, не является отсылкой к военной тематике. В его фильмах нет ничего о войне «как феномене духовного производства от агрессии и насилия» (Sekatsky, 1999, 33). У Феллини присутствует игра, даже игра в войну, там, где он гротескно изображает фашистов. Если использовать метафору А. К. Секацкого о «Духе Воинственности», то такому духу (древнеримскому либо германскому) итальянец Феллини противопоставляет Дух Праздничности, и тем самым художник нивелирует суровый Geist, как это показано, например, с итальянскими фашистами в «Клоунах», «Амаркорде», «Интервью»; или с военным германским духом в «Казанове» (сцена в Вюртемберге) и фильме-притче «А корабль плывет»; или в драме «Репетиция оркестра».

Большинство описанных моментов (не все) — это сцены с оружием и выстрелами, которые совершенно неожиданные и, казалось бы, неуместные. Иногда режиссер «задействует» его с той целью, чтобы усилить эстетический эффект сцены. Но их функции различны. Если в «Огнях» стрельба из пистолета является цирковым трюком, праздничным элементом, то в «Голосе луны» пистолетными выстрелами, напротив, прерывается праздник. Выстрелы либо разрывают, либо, напротив, усиливают общую карнавальную атмосферу картины.

Порой по принципу карнавальной культуры, происходит инверсия противоположностей, например, когда оружие — символ маскулинности — оказывается в руках представительниц слабого пола, чтобы с его помощью подчинить мужчину («Казанова», «Город женщин»). И, напротив, оружие в руках мужчины выявляет его слабость («Сладкая жизнь», «Восемь с половиной», «Репетиция оркестра», «Голос луны»). Складывается ощущение, что оружие — это не пистолеты, ружья, автоматы, и пушки, а инструмент, который способствует тому, чтобы уйти от реальности, рождающий иллюзию освобождения.

Вероятно, есть резон говорить об особом рода арта-эстетике карнавального кинематографа Феллини. Особенность же заключается в том, что ружья, пистолеты, автоматы, пушки, стрельба, взрывы в его фильмах зачастую относятся к кино, кинопроизводству, клоунаде, празднику, как обязательные составляющие карнавального действия (в «Огнях варьете»,



Илл. 18. Выстрел клоуна из огромного пистолетища на арене цирка (т/ф «Клоуны», 1970).



Илл. 19. Выстрелы клоунов из потешной мортиры в виде граммофона на арене цирка (т/ф «Клоуны», 1970).

«Дороге», «Клоунах», «Амаркорде», «Репетиции оркестра», «Городе женщин», «Интервью», «Голосе луны»). Фейерверки, салют, клоунские пугачи, хлопушки и озорные бомбочки — игровые элементы, отражающие и подчеркивающие карнавальный нрав феллиниеской музыки (Sinitsyn, 2019b). Как и те потешные пушки, хлопушки, ружья и пистолетища, что грохочут на арене настоящего цирка в шедевральных феллиниевских «Клоунах» (Илл. 18, 19).

REFERENCES

- Agnew, J. (2020). Fellini's Sense of Place. In F. Burke, M. R. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (117-127). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Alonge, G. (2020). Ennio, Tullio, and the Others: Fellini and His Screenwriters. In F. Burke, M. R. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (165-176). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Bauman, R. (2020). The Fellini Brand: Marketing Appropriations of the Fellini Name. In F. Burke, M. R. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (391-402). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Bellano, M. (2020). Fellini's Graphic Heritage: Drawings, Comics, Animation, and Beyond. In F. Burke, M. R. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (59-77). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Bondanella, P. (1978). Early Fellini: 'Variety Lights', 'The White Sheik', and 'I Vitelloni'. In P. Bondanella (Ed.), *Federico Fellini: Essays in Criticism* (220-239). New York: Oxford University Press.
- Bondanella, P. (1992). *The Cinema of Federico Fellini*. Princeton: Princeton University Press.
- Bondanella, P. (2002). *The Films of Federico Fellini*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burke, F. (1984). *Federico Fellini: 'Variety Lights' to 'La Dolce Vita'*. Boston: Twayne Publishers.
- Burke, F. (2002). Federico Fellini: Realism / Representation / Signification. In F. Burke, & M. R. Waller (Eds.), *Federico Fellini: Contemporary Perspectives* (26-46). Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Burke, F. (2011). Fellini's commercials: Biting the hand that feeds. *The Italianist*, 31, 205-242.
- Burke, F. (2020a). Fellini Remixed: Anglo-American Film and Television Appropriations. In F. Burke, M. R. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (403-418). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Burke, F. (2020b). *Fellini's Films and Commercials: From Postwar to Postmodern*. Bristol, Chicago: Intellect Ltd.
- Carrera, A. (2018). *Fellini's Eternal Rome: Paganism and Christianity in the Films of Federico Fellini*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic.
- Carrera, A. (2020). 'Il viaggio di G. Mastorna': Fellini *Entre Deux Morts*. In F. Burke, M. R. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (129-139). Chichester: Wiley-Blackwell.

- Fellini, F. & Guerra, T. (2002). *Amarcord. And the ship is sailing* (G. Bogemsky, & A. Mirolyubova, Trans.). Rus. Ed. St. Petersburg: Azbuka-klassika. Retrieved from <https://coollib.net/b/362755-tonino-guerra-amarkord/read?p=1&cnt=9000> (In Russian)
- Fellini, F. (1984). *Make a film* (F. M. Dvin, Trans. & Comm.). Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. Retrieved from https://royallib.com/read/fellini_federiko/delat_film.html#0 (In Russian)
- Fellini, F. (1988). Fellini about Fellini (G. Bogemsky, O. B. Bobrova, & F. M. Dvin, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Raduga Publ. (In Russian)
- Greene, S. (2020). Racial Difference and the Postcolonial Imaginary in the Films of Federico Fellini. In F. Burke, M. R. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (331-346). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Hough-Dugdale, A. (2020a). The Liquid Hyperfilm: Fellini, Deleuze, and the Sea as Forza Generatrice. In F. Burke, M. R. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (237-249). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Hough-Dugdale, A. (2020b). Periphaural Vision: Sound and the Rhizomatic Re-tuning of Tele-vision in Fellini's "La voce della luna". *Italica: Journal of the American Association of Teachers of Italian*, 97 (4), 879-902.
- Kezich, T. (2002). *Federico Fellini. His Life and Work*. New York: Faber & Faber, Inc.
- Kezich, T. (2009). *Federico Fellini. Das Buch der Filme*. München: Schirmer/Mosel.
- Kezich, T. (2021). *We, who made the film "Sweet Life"* (N. Khutsieva, Trans.). Rus. Ed. St. Petersburg: Argus SPb Publ. (In Russian)
- Koretsky, V. (2020). The city of women. The desire is there, the object is not. *Seans*, 74, 208-213. (In Russian)
- Marcus, M. (1993). *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
- Marcus, M. (2002). Fellini's *Ginger and Fred*: Postmodern simulation meets Hollywood Romance. In F. Burkke, & M. R. Waller (Eds.), *Federico Fellini: Contemporary Perspectives* (169-187) Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Martelli, M. (2013). I rumori di fondo: alterità e forme di conoscenza da 'Il poema dei lunatici' a 'La voce della luna'. *Romanica Wratislaviensia*, 60, 113-121.
- Merlino, B. (2015). *Fellini* (L. F. Matyash, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Molodaya gvardiya Publ. (In Russian)
- Minghelli, G. (2020). *Amarcord/Am'l'arcord*. Fascism, Memory, and the Visual in Federico Fellini and Renzo Renzi. *Italica: Journal of the American Association of Teachers of Italian*, 97 (4), 848-878.

- Minuz, A. (2015). *Political Fellini: Journey to the End of Italy*. New York, Oxford: Berghahn.
- O’Healy, Á. (2002). Interview with the Vamp: Deconstructing Femininity in Fellini’s Final Films (‘Intervista’, ‘La voce della luna’). In F. Burke, & M. R. Waller (Eds.), *Federico Fellini: Contemporary Perspectives* (209-232). Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Parigi, S. (2020). Neorealism Masked: Fellini’s Films of the 1950s. In F. Burke, M. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (43-58). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Radzivill, A. (2020). Orchestra Rehearsal: The Pessimistic Comedy. *Seans*, 74, 198-207. (In Russian)
- Rangan, B. (2020). Federico Fellini’s ‘La Dolce Vita’ depicts the suicide of an intellectual and the death of everything he stands for. *Firstpost*. Retrieved from <https://www.firstpost.com/entertainment/federico-fellinis-la-dolce-vita-depicts-the-suicide-of-an-intellectual-and-the-death-of-everything-he-stands-for-8498021.html>
- Ravetto-Biagioli, K. (2020). Remote Control Politics: Federico Fellini and the Politics of Parody. In F. Burke, M. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (295-308). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Rossi, D. (2011). La voce della luna. *Proiezioni Fantasmatiche*. Retrieved from <http://proiezionifantasmatiche.blogspot.com/2011/06/la-voce-della-luna.html>
- Rozhdestvenskaja, K. (2020). ‘And the Ship Sails on’. The Polyethylene swaying like the Waves of the Sea. *Seans*, 74, 214-221. (In Russian)
- Russo, J. P. (2020). ‘Prova d’orchestra (Orchestra Rehearsal)’ and ‘E la nave va (And the Ship Sails On)’. In F. Burke, M. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (495-498). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Sekatsky, A. K. (1999). Temptation and Will: Prose, Essay. St. Petersburg: Borey-Art Publ. (In Russian)
- Sesonske, A. (2010). 8½: A Film with Itself as Its Subject. *The Criterion Collection*. Retrieved from <https://www.criterion.com/current/posts/173-8-1-2-a-film-with-itself-as-its-subject>
- Shchukin, M. (2020). Intervista: The Story of One Silence. *Seans*, 74, 226-231. (In Russian)
- Sinitzyn, A. A. (2018a). Fellini’s Reception of Ancient Rome. In E. V. Rung, & E. A. Chiglintsev (Eds.), *The antique heritage in subsequent epochs: reception or transformation? Russian-German International Scientific and*

- Educational Symposium (Kazan, 18–20 october 2018)* (114-123). Kazan: Izdatel'stvo Kazanskogo universiteta Publ. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2018b). A (Re)construction of History by Fellini: Motives and Groundbreaking Principles in 'Fellini Satyricon' (To Commemorate the 50th Anniversary of the Film Creation). *Acta eruditorum*, 29, 69-93. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2019a). Federico Fellini's Historiographic Cinema and the Film Mythology of Rome. *Terra aetheticae*, 1 (3), 106-130. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2019b). Italian "Satyriconiana" at the turn of the 1970s: Fellini, Polidoro, Laurenti, Maderna and others. In: A. A. Sinitsyn, V. A. Egorov, S. M. Kapilupi, & S. B. Nikonova (Eds.). *Program and abstracts of the First International Scientific and Practical Conference "La Strada: Pathos and Ethos of Italian Cinema", St. Petersburg, November 27–28, 2019* (33-36). St. Petersburg: Russkaya khristianskaya gumanitarnaya akademiya Publ. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2020). Federico Fellini and the Ancient Classics: Introduction. 'Eternal Topics' and Finale of the Film 'Variety Lights'. *Vestnik Russkoy khristianskoy gumanitarnoy akademii*, 21 (2), 234-265. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2021). The Fellini Discourse: Across the Pages of the Russian Magazine Dedicated to the Centenary of the Italian film Director. *Vestnik Russkoy khristianskoy gumanitarnoy akademii*, 22 (1), 318-347. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A., Nikonova, S. B., & Stavtseva, O. I. (2021). Report on "They were the right books you read as a child at the "Logos, Ethos, Myth: Faces and Resonance of Cultures" — VI Section (April 8, 2021, Russian Christian Academy for the Humanities)". *Acta eruditorum*, 38, in print. (In Russian)
- Stepanov, V. (2020). 'Variety Lights': The Selfie against the background on the era. *Seans*, 74, 90-95. (In Russian)
- Stubbs, J. C. (2015). *Federico Fellini as Auteur. Seven Aspects of his Films*. Carbondale: Southern Illinois University.
- Suderburg, E. (2020). In Bed with Fellini: Jung, Ernst Bernhard, Night Work, and *Il libro dei sogni*. In F. Burke, M. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (79-92). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Surliuga, V. (2020). Masina and Mastroianni: Reconfiguring C. G. Jung's Animus and Anima. In F. Burke, M. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (191-204). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Van Watson, W. (2002). Fellini and Lacan: The Hollow Phallus, the Male Womb, and the Retying of the Umbilical. In F. Burke, & M. R. Waller (Eds.), *Federico*

Fellini: Contemporary Perspectives (65-91). Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

Vanelli, M. (2020). 'Io non me ne intendo': Fellini's Relationship to Film Language. In F. Burke, M. Waller, M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (207-221). Chichester: Wiley-Blackwell.

Waller, M. (2020). Il Maestro" Dismantles the Master's House: Fellini's Undoing of Gender and Sexuality. In F. Burke, M. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (311-328). Chichester: Wiley-Blackwell.