

ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОЕ КИНО ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ И КИНОМИФОЛОГИЯ РИМА

АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН

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

E-mail: aa.sinizin@mail.ru

В статье обсуждаются принципы изображения истории в фильмах Федерико Феллини «Казанова», «Тоби Даммит», «Рим» и др. Кинокартины Феллини — это продукты его грез, в том числе и его грез об историческом прошлом. Творчество итальянского режиссера всегда обращено к современности. Такой вид кинонарратива в статье определяется как «историографический» — художественное переосмысление истории создателем собственного текстовидения. Автор рассматривает феллиниевскую киномифологию «вечного города». Образ Рима у Феллини полисемантический: многогранный и многоликий, столичный и провинциальный, амурный и гламурный, беззаботный и безработный, исторический и истерический, одновременно старый и новый, свой и чужой.

Ключевые слова: Кино, история, Феллини, Рим, «вечный город», киномифология

FEDERICO FELLINI'S HISTORIOGRAPHIC CINEMA AND THE FILM MYTHOLOGY OF ROME

Aleksandr Sinitsyn

PhD in History, Associate Professor

The Russian Christian Humanitarian Academy; St. Petersburg State University
St. Petersburg / Saratov, Russia

E-mail: aa.sinizin@mail.ru

The article discusses the principles Federico Fellini applies to reflect history in his *Casanova*, *Toby Dammit*, *Rome* and other films. Fellini's films are the fruit of his dreams, including those of the historical past. The Italian director's works are always oriented towards contemporaneity. Such a kind of film narrative is defined as "historiographic" — an artistic interpretation of history by a creator of his own vision of the text. The author of the article examines Fellini's film mythology of the "eternal city". The image of Rome constructed by Fellini is polysemantic: multifaceted and many-faced, metropolitan and provincial, amorous and glamorous, care-free and unemployed, historical and hysterical, simultaneously old and new, familiar and alien.

Key words: Cinema, history, Fellini, Rome, 'eternal city', film mythology

*Этот этюд на тему истории в кино посвящаю другу и однокурснику,
историку, латинисту, путешественнику и синефилу
Алексею Владиславовичу Мосолкину
(«Рим с собою взять не можно...», М. Щербаков)*

Грезы о прошлом: художник и история (предварительные замечания)

Творчество итальянского кинорежиссера Федерико Феллини обращено по преимуществу к современности. Несмотря на фееричность, фантазмагоричность, синкопичность и сюрреалистичность его кинокартин, они всегда актуальны и современны. В фильмах «Восемь с половиной» (*Otto e mezzo*, 1963), «Клоуны» (*I clowns*, 1970), «Рим» (*Roma* или *Fellini Roma*, 1972), «Амаркорд» (*Amarcord*, 1973), «Город женщин» (*La città delle donne*, 1980), «Интервью» (*Intervista*, 1987), «Голос луны» (*La voce della luna*, 1989) присутствует обращение к прошлому, чаще — к личным воспоминаниям режиссера: о его риминийском детстве и отрочестве или о римской юности.

Феллини как художника больше занимают собственные переживания, а не детализированное бытописание прошлого. Искусствовед Л. А. Алова сравнивает принципы подхода к изображению истории у двух великих итальянских мастеров, современников, которые были главными фигурами в итальянском кино XX столетия: «В отличие от Висконти Феллини никогда не был кропотливым реставратором истории и не нуждался в реальных декорациях, отдавая предпочтение павильону, в котором он мог построить свой собственный идеальный город-мечту, отвечающий художественному образу фильма и спроецированный на экран» (Alova, 2013b, 53–54).

Конечно, Федерико Феллини нельзя назвать «кропотливым реставратором истории». Да и сам режиссер скромно оценивал собственные познания в этой области и признавался: «мой интерес к истории ограничен» (из интервью журналисту К. Константино: Konstantini, 2009, 87; ср. Salvador Ventura, 2014, 118). Впрочем, Феллини мог и наговаривать на себя, зная склонность маэстро к вымыслам и мифологизации, особенно всего того, что связанным с его биографией. Во всяком случае, подготовка к съемкам «Сатирикона» (*Fellini Satyricon*, 1969) была долгой и основательной: режиссер изучал античные литературные и археологические памятники, знакомился с трудами современных историков и филологов-классиков, консультировался у итальянских латинистов (см. Fava, & Viganò, 1995, 126; Gianotti, 2012, 568–569, 572; Pace, 2009, 43–57; Slavazzi, 2009; Salvador Ventura, 2014, 111–112; Carrera, 2018, 76). К постановке «антиковедческого» фильма Феллини подошел довольно серьезно, можно сказать, по-исследовательски, хотя он сам назвал это «опытом научно-фантастического путешествия в прошлое» (Fellini, 1984)¹.

Все произведения Феллини — продукты воспоминаний и грез маэстро, в том числе его грез об историческом прошлом, с причудливыми сюжетами, экстравагантными костюмами и декорациями. Однако при этом вещи и историческую

¹ См. об этом, например, в работах Дж. Пол и Р. Дж. Барроу (Paul, 2008, 109 f.; Paul, 2009, 214 f.; Barrow, 2015, 594 f.); также на эту тему подробнее в другой моей работе (Sinitsyn, 2018a).

обстановку режиссер изображает весьма достоверно и убедительно. Взять, для примера, его фильмы «Сатирикон», «Рим», «Амаркорд», «И корабль плывет» (*E la nave va*, 1983). А «Казанова Федерико Феллини» (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976) был удостоен премии американской киноакадемии «Оскар» за лучший дизайн костюмов.

Об авторском «историографическом» кино

Такой вид кинонарратива условно назовем «историографическим». Разумеется, это определение не имеет ничего общего с привычным пониманием историографии как науки о развитии исторического знания и методов исторического исследования. «Историографическое» не совпадает с тем, что обычно вкладывают в понятие «историческое кино» — «костюмный» фильм на историческую тему, биография исторического деятеля или художественная реконструкция значительного события прошлого¹.

Здесь же речь идет, скорее, о художественной версии прошлого, об авторском переосмыслении истории, — с акцентом на слове *авторское*². Иногда в исследовательской литературе можно встретить определение «метаисторический текст», учитывая, что его создатель был ориентирован не на реконструирование фактов прошлого, а на производство собственного художественного нарратива на историческом материале. В качестве примера назову историографические драмы П. П. Пазолини, где при изображении древнего мира — греческих, римских и ближневосточных реалий в «Царе Эдипе» (*Edipo re*, 1967), «Медее» (1969) и «Евангелии от Матфея»

¹ Например, исторические драмы «Ватерлоо» С. Ф. Бондарчука (*Waterloo*, 1970) и «Агирре, гнев божий» В. Херцога (*Aguirre, Der Zorn Gottes*, 1972), или историко-биографические кинокартины «Барри Линдон» С. Кубрика (*Barry Lyndon*, 1975), «История Адели Г.» Ф. Трюффо (*L'histoire d'Adèle H.*, 1975), «Дуэлянты» Ридли Скотта (*The Duellists*, 1977), «Юность Петра» и «В начале славных дел» С. А. Герасимова (1980), «Возвращение Мартина Герра» Д. Виня (*Le retour de Martin Guerre*, 1982), историческая костюмированная драма Р. Эммериха «Патриот» (*The Patriot*, 2000) и сотни других произведений такого жанра.

² О понятии и эволюции авторского кино см. главу 1 диссертации С. А. Тугуши (Tugushi, 2016, 10–78).

(*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964) — художник использовал принцип умышленного отхода от чистой «реставрации истории».

Феллини сравнивал такое погружение в прошлое с картинами из мира сновидений:

Когда кинематограф обращается к какому-нибудь литературному произведению, результатом всегда и неизменно бывает экранизация, носящая в лучшем случае иллюстративный характер и сохраняющая чисто внешнее сходство с оригиналом [...]. Экран открывает нам свои миры, рассказывает свои истории, показывает своих персонажей методом изображения. Его изобразительные средства фигуративны, как фигуративны сновидения. Разве не картинами чарует, пугает, восхищает, огорчает, вдохновляет тебя сновидение? (Fellini, 1984)

«Казанова» и «паршивый» XVIII век

«Казанова Федерико Феллини» был создан на основе мемуаров известного авантюриста XVIII в., героя многочисленных любовных историй, чем он, собственно, и прославился¹. Но гениальный «Казанова» — кинокартина и не историческая, и не эротическая, что поняли чуткие на сей счет американцы: в США она провалилась в прокате. И то сказать, сила этого квази-эротического фильма Феллини не только в зрелищности; да и зрелищность здесь иного рода — утрированно-театральная, условно-символическая².

«Правильно делают те (Феллини!), кто изображает Казанову пожилым и потертым: ему достаточно легенды о себе», — верно заметил П. Л. Вайль (Wayl, 2013, 61). Феллиниевский Джакомо Казанова (исполнитель роли — Д. Сазерленд) — это аппарат для получения удовольствий другими людьми. И «потребители» используют его как секс-игрушку. Режиссер представляет один из «секс-символов» XX века не как молодого красавца, эдакого бравого удальца, но как заезженный механизм, с отталкивающим лицом-маской.

¹ См. обсуждение: Angelucci, & Betti, 1977; Benevelli, 1979; Bondanella, 2002; Surluga, 2009, 224–233; Fronzi, 2011, 56–76; Aldouby, 2013, 52–84; Merlino, 2015, 244–258; Fabbri, 2016, 87–107; Dusi, 2017; Trofimenkov, 2019, 139–142.

² Ср. анализ Х. Альдуби художественно-изобразительных параллелей и влияний в «Казанове»: Aldouby, 2013, 111–130.

У Феллини Казанова представлен не живым человеком, а зловещей сексуальной марионеткой, непроницаемой для нормальных человеческих чувств, существом, которое лишено морали. О кукольной сущности феллиниевского Казановы говорит Александр Тимофеевский в одном из своих очерков (они собраны в новой книге «Весна Средневековья»): «От подлинности переживаний экзистенциальной драмы здесь не осталось и следа, от радости-страдания тоже. Психологичность и глубину чувств заменил театр марионеток» (Timofeevskiy, 2017, 98). На этом же делает акцент П. Р. Гамзатова:

Но его внешность искусственна, кукольна, сделана. Его образ — это его выдумка. Все лица и острохарактерны, и реальны, и только его лицо результат работы опытного мастера [...] Нижний костюм его весь на завязочках. Казанова словно связан ими, соединен из частей. Это марионетка, маска венецианского карнавала, с которого начинается фильм. Ему нет места в мире. Он сам выдумал себе мир. Образ его мира кукла, которую он в конечном итоге находит. (Gamzatova, 2015, 74)

Феллини изобразил историю куклы, которая всю жизнь играла роль (вернее, роли) «героя-любownika» (Surliuga, 2009). Параллелизм между Казановой и еще одним популярным персонажем итальянской культуры, деревянной куклой Пинокио (Буратино), неоднократно подчеркивал П. Фаббри в своих статьях, которые составили отдельную главу в его монографии о Феллини (Fabbri, 2016, 87–107)¹.

Идея активно действующего, но неживого персонажа была определяющей для Феллини. В книге «Делать фильм» режиссер признается:

Я задумал показать историю человека, которого никогда не было на свете, приключения «зомби», зловещей марионетки, лишенной собственных мыслей, чувств, убеждений; некоего «итальянца», навсегда заточенного в материнском лоне, там, в этом заточении, придумывающего жизнь, которой он никогда по-настоящему не знал в своем мире, лишенном эмоций, заполненном лишь какими-то пустыми формами [...]

¹ См. также новые исследования Дж. Фронци (Fronzi, 2011, 56–76) и Н. Дузи (Dusi, 2017); все названные работы — с обширной библиографией по теме.

Абстрактный и неопределенный по стилю фильм о «не жизни». В нем нет ни персонажей, ни ситуаций, ни предпосылок, ни развития, ни катарсиса; один механический, исступленный и бессмысленный балет музейных восковых кукол, приводимых в движение электричеством. Казанова — Пиноккио. Я отчаянно ухватился за эту идею «головокружения от пустоты», усмотрев в ней единственную возможную отправную точку для рассказа о Казанове и его выдуманной жизни. Этот взгляд стеклянных глаз, равнодушно скользящий по действительности и впитывающий в себя ее пустоту. Взгляд без проблеска мысли, без желания как-то истолковать, почувствовать действительность показался мне символическим: в нем для меня открылся весь *драматизм всепоглощающей инертности, с которой люди влачат свою жизнь и в наши дни* (курсив мой — А. С.). (Fellini, 1984)

Вопреки названию романа Дж. Казановы — «История моей жизни», — Феллини создал картину о «не-жизни» исторической фигуры. Протагонист драмы — символ бездуховной инертности, персонаж, обреченный скитаться по лабиринтам, которые он сам же создал. И встречающиеся на его пути разные сексапильные и сексуально озабоченные «Ариадны» — это, скорее, наказание для ненасытного «Тесея», нежели дар «победителю»; или тот «дар», который является наказанием за необузданность, бесчувственность и аморальность. На самом-то деле Казанова как бы и не существует, он — пародия, симулякр¹.

«Казанова» рассказывает об «экзистенциальной пустоте» главного героя (Merlino, 2015, 257, 258). Современники называли этот фильм «психоанализом человечества». Определение принадлежит знаменитому писателю, журналисту (и ловеласу) Жоржу Сименону, который в 1977 г. интервьюировал Феллини и так отозвался о его «Казанове»: «Вам удалось с помощью этой фрески, самой прекрасной в истории кинематографа, осуществить настоящий психоанализ человечества» (Merlino, 2015, 256). Этой картиной Феллини как художник-психолог «ставит диагноз» веку восемнадцатому. Так, А. А. Тимофеевский под-

¹ Ср. у Л. А. Аловой: «...Смотрящий пустым стеклянным взглядом, он для Феллини не человек, а фигурка человека, *выдумавшего свою жизнь, чтобы заполнить пустоту* (курсив мой — А. С.)» (Alova, 2013b, 54).

черкивает: «...Венцом этих метафор становится роман Казановы с куклой — безукоризненная в своей простоте метафора всего кукольного XVIII века» (Timofeevskiy, 2017, 98).

Образ Венеции второй половины XVIII в. представлен в фильме будто бы обнаженным (где все демонстративно выставлено напоказ) и вместе с тем таинственным, одновременно ужасающим и притягательным, магическим и магнетическим¹. При этом «Казанова Феллини» обращен к насущным проблемам XX в. — эпохе психоанализа, постмодерна, постмортальности, гиперреализма, гипернатурализма (и всяких прочих «пост-» и «гипер-»), нежели к «кукольной» Европе восемнадцатого столетия — эстетствующей культуре эпохи Просвещения, дух которой, как признавался сам итальянский режиссер, не был ему близок. Бенито Мерлино приводит следующий отзыв Феллини: «XVIII век — это “паршивый век”» (Merlino, 2015, 246).

«Тоби Даммит» и безумные лабиринты XX века

Другой пример еще более показателен. В совместном франко-итальянском проекте «Три шага в бреду» (*Tre passi nel delirio / Histoires extraordinaires*, также англ. вариант *Spirits of the Dead*), созданном полвека назад классиками европейского кино по мотивам новелл Эдгара Аллана По, Феллини «модернизировал» и «актуализировал» сюжет «сказки с моралью»². За основу короткометражки итальянский режиссер взял рассказ По «Не закладывай черту своей головы» (*Never bet the devil your head. A Tale with a Moral*) — «печальная история, история, мораль которой совершенно ясна и несомненна» (По, 1970, 335). Рассказ был впервые опубликованный в 1841 г., но Феллини переносит действие в свое время.

¹ Ср. в книге М. Г. Скорняковой: «В нем (в к/ф «Казанова Феллини» — А. С.) образ Венеции XVIII века — карнавальной, праздничной, праздной — производит пугающее, почти отталкивающее впечатление, но все еще сохраняет в себе что-то таинственное» (Skornyakova, 2012, 183).

² Интересные обсуждения этой мистической киноновеллы: Sharrett, 2002, 121–136; Kezich, 2006, 281–281; Eisenhauer, 2008, 133–151; Dzyumin, 2009; Flanagan, 2012, 59–69; Aldouby, 2013, 52–84; Pacchioni, 2014, 85–92; Gudeleva, 2015, 43–51; Ivanov, 2018.

В «Тоби Даммите» (название третьего, феллиниевского, «шага в бреду») показан актер-трагик (Т. Стэмп), который находится во власти вина и наркотиков, порождающих в его сознании призраки («Все эти ослепляющие вспышки... Я их не выношу. Не выношу, это правда. Я живу в темноте. Я ненавижу... свет», — признается мрачный герой окружившим его в аэропорту папарацци). Интересна игра с наименованием фильма. Фамилия героя Даммит в английском языке производна от *damn* («проклятие», «проклинать»); отсюда *dammit* как междометие «проклятье!», «черт возьми!». В русском переводе Н. М. Демуровой главный герой этой новеллы По — мистер *Накойчерт* (Ро, 1970, 334–340).

Мировая «кинозвезда» Тоби Даммит впервые прилетел в Рим для участия в съемках христианского вестерна, где он должен сыграть роль Иисуса Христа. По пути из аэропорта заказчик фильма — священник-киноман с улыбающимся лукавым лицом — так разъясняет идею проекта исполнителю главной роли:

Это первый католический вестерн. [...] Возвращение Христа в мрачные и опустошенные прерии. Не является ли это возвращение тайным желанием всех людей? Новое явление Христа. Спаситель предстает на этот раз в конкретном образе. Представлять Христа живым, таким, как мы, в обыденной обстановке, это может оказаться попыткой безнадежной, почти богохульной. [...] Что-то между Дрейером и Пазолини, с намеком на Джона Форда, конечно. Поскольку [кино] отражает кризисные явления нашего общества и его декадентские факторы... (*Hist. extr. III, 01:20:42–01:21:46*)¹

Уставший от жизни алкоголик Тоби Даммит одержим дьяволом, вернее, юной дьяволицей. Ему является улыбающаяся остроносая девочка, с распущенными светлыми волосами, лисьими глазками и белым шаром. Между этой девочкой и актером существует уговор («Она обещала оставить меня одного», — говорит протагонист). Чертовка завлекает его

¹ Цит. по русской версии к/ф «Три шага в бреду» (переводчик не указан), опубликованной на электронном ресурсе в свободном доступе: <http://www.onlinelife.club/5396-tri-shaga-v-bredu-1968.html>.

в свою игру, и Тоби оказывается заключенным в своеобразный мистический лабиринт, выход из которого он не способен найти (Dzyumin, 2009). О Риме-городе как лабиринте и «запутывании в дорожном лабиринте» главного героя говорит Е. М. Гуделева (Gudeleva, 2015, 49); однако вызывает возражение тезис автора о том, что в этом фильме Феллини показана «дихотомия Рима»: город реальный и город-суррогат/симулякр (Gudeleva, 2015, 45, 49).

В последней сцене заплутавший и запутавшийся в городском/внешнем и своем психологическом/внутреннем лабиринтах Тоби бросается в пропасть на новеньком «Феррари», полученном в качестве гонорара от итальянского продюсера неснятого вестерна. Его голову срезает проволока, которая была натянута поперек дороги у разрушенного ранее моста. Девочка-дьяволица с белым мячом лукаво улыбается: видимо, их уговор исполнен, и теперь голова беспутного Тоби принадлежит ей. «Да послужит его кончина уроком любителям бурных развлечений», — с иронией заключает классик американского романтизма свою поучительно-трагическую историю (Ро, 1970, 340).

В отличие от двух других коллег, авторов этого триптиха (французских кинематографистов Р. Вадима и Л. Маля), итальянский режиссер перенес действие из первой половины XIX века во вторую половину XX — в современный Рим конца 1960-х гг.¹ Приведу здесь суждение Д. Дзюмина: «Если Роже Вадим и Луи Маль идут по пути “классической” экранизации, практически во всем следуя литературному образцу, то в короткометражке Феллини наоборот [...] Феллини не воспроизводит (экранизирует), но переосмысляет литературный текст, делая чужую художественную мифологию и язык образов интертекстуальным ядром своего...» (Dzyumin, 2009).

В «Даммите» Феллини представил пародию на современные триллеры, вестерны, фильмы ужасов и в целом кинобизнес; здесь и сатира на телепрограммы, шоу-индустрию, а также теории кино, которые были влиятельными в 1950-е — 1960-е гг. (Celli, 2007, 102–103). С первых же минут фильма Рим показан

¹ См. анализ двух этих текстов: Flanagan, 2012, 59–69.

как ад крошечный. Римский аэропорт напоминает Вавилонское столпотворение (*Hist. extr. III*, 01:17:20–01:20:42): здесь перемешались пассажиры со всего света, представители религий всех мастей (Flanagan, 2012, 62). Улицы «вечного города» запружены автомобилями, пешеходами, полицейскими, бомжами; показаны жертвы автокатастроф, разборки водителей; мелькают витрины магазинов, огни рекламы, зазывающие баннеры... На телевидении представлен паноптикум различных «звезд» и нелепых диковинок. Эти «лики современности», эту обыденную круговерть режиссер изображает в бешеном темпоритме и сопровождает энергичной музыкой Нино Рота. И вся эта головокружительная истерия действует на зрителя ужасающе гипнотически¹.

В кинокартине о современном Риме Феллини показывает, что дьяволом одержим не только проклятый лицедей, но и весь мир вокруг него. «Тоби заключает договор с дьяволом и ему приходится расплачиваться в Риме, в напыщенном городе, где мир летит в “ничто”. Путешествие англичанина в незнакомую страну, погружение в хаос ночного Рима оборачивается сошествием в ад» (Tugushi, 2016, 216). Сцены «шабаша» уже никого не удивляют и не пугают, поскольку они давно стали обыденностью. Все эти социальные пороки обесмысливают существование человека, ввергают его в экзистенциальную пустоту. В «Тоби Даммите» мы не найдем отсылок к эпохе По (первой половине XIX в.), здесь нет никакой костюмированной истории (как у Вадима и Маля); у Феллини — от первых кадров с кружащим в воздухе самолетом до последнего кадра с улетевшим в пропасть «Феррари» — все обращено к совре-

¹ Ср. у Е. М. Гуделевой: «Феллини подал историю американского романтика через сплав нескольких близких стиливых эстетик и поэтик (романтизма, сюрреализма, экзистенциализма и абсурда), объединив их с помощью повествовательной конструкции и, самое главное, перенес действие в современность» (Gudeleva, 2015, 44). Однако не могу согласиться со следующим толкованием: «Окружающий мир здесь (в “Тоби Даммите” — А. С.) является отражением сознания героя» (Gudeleva, 2015, 44). То есть, коллега утверждает, что те хаотичные, гротескные, карикатурные сцены современного Рима, которые изображены в «Даммите», суть проекции больного сознания декадента-алкоголика (sic!). Но это верно лишь отчасти, ибо Феллини здесь стремится указать в большей степени на уродливые проявления нравственной болезни общества эпохи постмодерна.

менности: Лукач, Дрейер, Барт, «Битлз», дорожные заторы в Риме, папарацци, реклама, телешоу...

***Рим/мир гламурный и сумбурный (современный):
«Джинджер и Фред»***

Еще одна сторона Рима, отмеченная в фильмах Феллини: аттракцион аномалий, безумное «общество спектакля» (Eisenhauer, 2008). Сцены «шабаша» уже никого не удивляют и не пугают, поскольку они давно стали обыденностью. Все это указывает на пороки, обесмысливающие существование человека и ввергающие в пустоту (пропасть).

Через 17 лет после «Даммита» в ностальгической кинокартине «Джинджер и Фред» Феллини представит еще более развернутую сатиру на современные телешоу, рекламу и в целом на телеиндустрию (Marcus, 2002, 169–187). Престарелая пара, которая в далеком прошлом составляла известный танцевальный дуэт, встречается на римском телевидении и оказывается вовлеченной «в коллективную истерию грандиозной развлекательной рождественской программы» (Merlino, 2015, 279). Здесь мелькают Рональд Рейган, Лайза Минелли, Адриано Челентано, Вуди Аллен и многие другие двойники мировых «звезд». Вместе с узнаваемыми лицами на подиуме — карлики, комики, трансвеститы, корова с восемнадцатью сосками, реклама нижнего белья с фруктовой начинкой, чудики, которые слышат загробные голоса, герой-адмирал, летающий монах, женщина, бросившая своего супруга из-за страстной любви к незримому инопланетянину, женщины-толстухи, парни-качки, играющие накачанными мускулами, бандиты, уродцы и прочие несуразности, собранные разом в одном месте. И, конечно, двигатель торговли — реклама, реклама, реклама... Это развлечение ради денег или из-за стремления прославиться, пусть на мгновение, пусть сомнительная слава, пусть только внешним почти сходством с кем-то из других известных людей.

Современный Рим/мир изображается в фильме как симуляция жизни, игра, где все неважправду, все суть бесконечное шоу, в котором участвуют люди-куклы (Marcus, 2002, 179–180). Скла-

дывается впечатление, что эпоха не сустав вывихнула (диагноз, данный Гамлетом в финале первого акта трагедии Шекспира¹), а наш мир свихнул голову. Или заложил ее дьяволу..

Рим амурный: «Искушение» и «Сладкая жизнь»

Город Рим выступает действующим лицом во многих кинокартинах Ф. Феллини. В статье о Риме в мировом кинематографе Л. А. Алова констатирует: «У Феллини Рим — полноправный герой фильма» (Alova, 2013a, 189). Эту характеристику искусствоведа, данную «Сладкой жизни» (*La dolce vita*, 1960), можно отнести и к другим произведениям Феллини, в первую очередь, к автобиографическим фильмам «Рим» и «Интервью», а также к сатирическо-сюрреалистической короткометражке «Искушение доктора Антонио» (*Le tentazioni del dottor Antonio*, 1962), к кинокартинам «Ночи Кабирии» (*Le notti di Cabiria*, 1957), «Джинджер и Фред» и другим.

Киноновелла «Искушение доктора Антонио» является второй частью комедийно-эротической тетралогии «Боккаччо-70», созданной содружеством итальянских режиссеров («шутка», придуманная Чезаре Дзаваттини в духе «Декамерона» Дж. Боккаччо). Этот фильм рассказывает об «образцовом гражданине» синьоре Маццуола (актер П. Де Филиппо), который борется за благочестие римлян, выступая против распущенности в родном городе («Мы в Риме, в светоче цивилизации! Эпоха мрака миновала, а вы превратили его в непотребство...»). Но в итоге доктор Маццуола сам становится жертвой соблазнения... рекламой. Красочная реклама с ярко выраженным эротическим подтекстом оказывается более влиятельной и действенной, чем реальная жизнь (ср. Carrera, 2018, 118, 119).

«Искушение» — это своеобразный энкомий (*cum grano salis*, разумеется), созданный Феллини во славу «вечного города» и вечной любви в этом городе. Новелла начинается словами хулиганчика Амура — бога любви из древнеримской мифологии, малыша с писклявым голосочком (за кадром): «Как мне нравится Рим, ребята! Как тут хорошо!.. Как приятно работать здесь. Как весело!.. Тише! Тут снимают фильм. В Риме это

¹ Знаменитый диагноз эпохи, данный Гамлетом в финале первого акта трагедии: “The time is out of joint” (Shakespeare, Hamlet, I. 5).

видишь каждый день повсюду. [...] В общем, если бы я не веселил людей, разве это не была бы ка-та-стро-фа?» (*Le tentazioni*, 00:45:54 — 00:46:56)¹.

Амурная тематика в различных вариациях играет важную роль в большинстве кинокартин Феллини: «Белый шейх» (*Lo sceicco bianco*, 1952), «Сладкая жизнь», «Город женщин» (*La città delle donne*, 1980), «Ночи Кабирии» и др.²

«В “Сладкой жизни” Феллини показал, что римская топография может быть духовной», — пишет Л. А. Алова (Alova, 2013a, 189). Ныне многие исторические места Рима стали «феллиниевскими», теми топосами, которые итальянский режиссер одухотворил в своих кинокартинах: Виа Венето, Виа дель Корсо, собор Святого Петра, вилла Боргезе, вокзал Термини, термы Каракаллы, Пьяцца дель Пополо, фонтан Треви...³ Фонтан Треви (Fontana di Trevi) был «действующим лицом» или только «камео» во многих фильмах о Риме: от знаменитой голливудской комедии-сказки «Римские каникулы» Уильяма Уайлера (*Roman Holiday*, 1953) до новой романтической комедии Вуди Аллена «Римских приключений» / «В Рим с любовью» (*To Rome with Love*, 2012)⁴.

Но особую славу фонтан Треви приобрел благодаря феллиниевской *La dolce vita*. Л. А. Алова отмечает:

Купание Аниты Экберг в монументальном Фонтане Треви — один из самых харизматичных кадров мирового кино, буквально впечатавшийся в память каждого зрителя [...] С тех пор для всех — римлян, итальянцев из провинции, зарубежных

¹ Цит. по русской версии к/ф «Боккаччо-70», опубликованной на электронном ресурсе в свободном доступе: <http://www.onlinelife.club/5513-bokkachcho-70-1962.html> (фильм озвучен по заказу клуба «Другое кино»; автор русского перевода не указан).

² О женских образах в «Сладкой жизни» и отношении главного героя Марчелло Рубини к «трем фантастическим проекциям» — Эмма, Маддалена и Сильвия — идеальной женщины в представлении героя (и самого автора?) см. у А. Каррера (Carrera, 2018, 41 ff.); см. также в монографии Д. А. Беловой о женских образах в итальянском кинематографе: «“Сладкая жизнь” [...] поразила публику представленной галереей женских образов. В фильме раскрывается вся “Вселенная” женщины. Откровенно рассказывается о многих ее сторонах...» (Belova, 2018, 39–40, 41).

³ См. главы о Риме у Б. Мерлино (Merlino, 2015, 40–48, 229–234), а также в книге А. Каррера (Carrera, 2018).

⁴ См. о легендарном римском фонтане в мировом кинематографе: Alova, 2013a, 189–191.

туристов, — Фонтан Треви ассоциируется с этим эпизодом, вызывая безотчетное желание опустить руку в его воды будто для того, чтобы через омовение получить божественное благословление. (Alova, 2013a, 189, 190)

Ночное купание Сильвии А. Каррера называет «сценой крещения» (“the baptism scene in the Trevi Fountain” (Carrera, 2018, 42)).

Примечательно, что этот сакрально-эротический эпизод сразу же становится классическим, равно как и сама «Сладкая жизнь». Премьера скандального фильма состоялась в 1960 г., а ссылки на сцену купания-омовения в фонтане встречаются уже в комедии Пьетро Джерми «Развод по-итальянски» (*Divorzio all'italiana*), поставленной в 1961 г.¹ Как парафраз к феллиниевскому «Фонтану Треви» выступают и сцена в исторической драме Этторе Скола «Мы так любили друг друга» (*C'eravamo tanto amati*, 1974), и эпизод в психологической драме Дж. Торнаторе «У них всё хорошо» (*Stanno tutti bene*, 1990), где главную роль исполнил пожилой М. Мastroяни, и самоцитирование режиссером сцены омовения в фонтане в его автобиографическом «Интервью».

Можно сказать, что у Феллини эротика связана с хронотопами «вечного города» (и наоборот).

Образы древнего и нового Города: «Рим Феллини»

Специально теме Рима в творчестве итальянского режиссера посвящена новая монография Алессандро Каррера «Вечный Рим Феллини». Исследователь рассматривает точки соприкосновения и разного рода противоречия между язычеством и христианством у Феллини, пытается описать на материале его кинокартин Город и как физическое пространство, и как идею (Carrera, 2018)².

¹ Ср.: «Жители Сицилии уже готовы к метаморфозам, они с радостью отправляются на просмотр фильма “Сладкая жизнь” Феллини, наслаждаясь просмотром “непристойной” жизни на Виа Венето в Риме» (Belova, 2018, 49).

² О великом и разноликом Риме в кинематографе Ф. Феллини см. главу «Рим как метафора» в книге П. Бонданеллы и Ф. Паччиони (Bondanella, Pacchioni, 2017, 260–262). «Эксклюзивную экскурсию» по феллиниевским местам Рима предлагает журналист и кинокритик Антон Долин (Dolin, 2012).

Рим у Феллини многогранный и многоликий, экзотичный и полисемантический, одновременно старый и новый, свой и чужой¹. Этот город противоречив и вызывает у художника противоречивые чувства. Один из биографов нашего режиссера так характеризует отношение Феллини к Риму:

У него всегда были любовные отношения с этим городом, «идеальной матерью и проституткой», которая приняла его в свои объятия, когда он приехал сюда из провинциального городка ранним утром января 1939 года. Он здесь живет, он любит Рим, он чувствует себя здесь абсолютно свободным... (Merlino, 2015, 229)

В своих кинокартинах Феллини создает портреты разного Рима: вчерашнего (с конца 1930-х гг.) — это город его юности — и сегодняшнего (1960–1980-х гг.). Феллини сумел показать разные облики Рима, и сделал это по-своему, с любовью, играючи. Он рассказал о своей страсти к Риму. «Любая самая частная история у Феллини всегда — история Рима, то есть европейской культуры, и “лиричная исповедь” призвана до поры до времени маскировать это...» (Timofeevskiy, 2017, 99). И об этом следующее признание режиссера: «Для меня Рим всегда такой, каким я создал его в своих фильмах, или, скорее, который создал меня, а я его воссоздал...» (Merlino, 2015, 230).

Особое место в творчестве Феллини занимает художественно-документальный фильм «Рим», который можно назвать кино-одой великому городу. В картине присутствует сам Федерико Феллини — он не только режиссер, снимающий фильм о любимом Городе, но и частица «вечного города». Рим — это еще и музыка Нино Рота к фильмам Феллини, образы, сыгранные Анной Маньяни («символ Города», «волчица и весталка, аристократка и простолюдинка»), которая появляется в одном из последних эпизодов «Рима».

¹ В книге «Делать фильм» (1980) Федерико Феллини делится своими рассуждениями о Риме: «...Рим позволяет каждому возноситься мыслью сколь угодно высоко [...] служит идеальной площадкой для полетов фантазии. [...] В общем, Рим — *Roma* — это мать, притом мать идеальная, ибо равнодушная. Это мать, у которой слишком много детей, так что ей недосуг заниматься одним тобой: она ничего от тебя не требует, ничего для себя не ждет. Она встречает тебя, когда ты являешься, отпускает, когда ты уходишь» (Fellini, 1984).

В этом художественно-документальном фильме искусно переплетены линии древней и современной истории¹. Пролог начинается с показа большого камня, на котором вырезана надпись «ROMA». Как рассказывает повествователь (за кадром), это «придорожный знак, изъеденный временем». На нем видны полустертые латинские письма и указание километража от Римини до Рима, причем, арабскими цифрами: «Km. 340».

В следующем эпизоде мальчики из класса католического колледжа переходят по камням жиденький ручеек — Рубикон. Перед этим забавный учитель истории, снявши шляпу, обращается к ученикам: «Это Рубикон! Река, которую Гай Юлий Цезарь пересек со словами “*Alea iacta est*”, “Жребий брошен”... Снимите ботинки. И мы перейдем Рубикон вместе... “*Alea iacta est*”. На Рим!» (*Fellini Roma*, 00:03:36–00:04:02)².

На заснеженной улице города стоит статуя Гая Юлия Цезаря с поврежденной головой и отбитой наполовину правой рукой. Глядя на это внушительное античное изображение, крючконосый мужичок бомжеватого вида задорно декламирует:

И красив он и плечист,
Самый первый наш фашист.
Это он, это он
Перешел наш Рубикон.
(*Fellini Roma*, 00:04:26 — 00:04:35)

Актеры в белых тогах изображают на театральной сцене убийство римского диктатора, и пораженный заговорщиками Цезарь (видимо, шекспировский) произносит свою последнюю крылатую фразу: *Et tu Brute!* А в следующем эпизоде снова присутствует отсылка к древней легенде из истории архаического Рима: на уроке римской истории учитель рассказывает ученикам о «благородных пернатых, которые своим гоготанием разбудили спящих воинов и тем самым спасли Рим от врага».

¹ На эту тему: Voccuzzi, 2000, 292–302; Paul, 2008, 109–120; Gusev, 2017, 61–62; Carrera, 2018, 111–128.

² Здесь и далее цит. по русской версии к/ф «Рим» (переводчик не указан), опубликованной на электронном ресурсе в свободном доступе: <https://ok.ru/video/231108512363>.

В кинокартине неоднократно звучит латынь, в разных эпизодах возникают античные памятники: на улицах столицы, в фильмах, на школьных слайдах. На экране кинотеатра сражаются римские легионеры, бьются гладиаторы. При строительстве столичного метро случайно обнаружены уникальные древнеримские фрески и скульптуры. Заканчивается фильм долгой сценой проезда группы байкеров по улицам ночной столицы, видами руин римских памятников при ночном освещении. Мелькают кадры с античными арками, статуями, стенами, колоннами, зданиями...

В этом смысле уникальны кадры пересечения линий Рима нового и Рима античного в опыте «подземной археологии» при строительстве метро в фильме «Рим», который был создан через три года после «антиковедческого» фильма «Сатирикон Феллини». Рабочие прокладывают современную транзитную линию сквозь культурный слой. Механический бур вгрызается в каменные недра, и внезапно стена рушится, и из тоннеля открывается проход в комнату. Рабочие и киносъёмочная группа попадают в богатый древнеримский дом. При этом они стараются не повредить случайно обнаруженные подземные сооружения и культурные сокровища: «Остановите машину!» «Тут фрески! Пино, снимай их!» «Римский дом двухтысячелетней давности!»

И никакой фантастики. Феллини показывает, что произошло (будто бы) реальное перемещение во времени. На античной вилле сохранилось все, как и было много веков назад. Каменные лестницы, расписные стены и потолки комнат, в комнатах на прежних своих местах стоят скульптуры, бюсты, барельефы, полы украшены мозаикой... И вдруг открытые фрески начинают таять на глазах. «Фрески исчезают! Сюда проник кислород. Мишель, фрески исчезают! Снимай их скорее. Посмотрите, какой ужас! Что можно сделать? Сделайте хоть что-нибудь!» Но эти сокровища культуры не станут наследием — открытые на несколько минут, они исчезнут навеки, и ни строители, ни киношники, ни ученые специалисты не в силах их спасти (*Fellini Roma*, 01:14:58–01:19:06).

Погребенные под землей, эти сокровища культуры были законсервированы и тем самым оставались сохраненными —

в разных смыслах: и для вечности, и от людских глаз. Однако открытие памятника человеком приводит к его гибели... В «Риме» Феллини ставит проблему «вечной» эволюции «вечного» города, он подчеркивает, что в эволюции и модернизации велика роль современных римлян, включая и его собственную роль, как художника и гражданина (ср. Vossuzzi, 2000, 292, 293 ff.). Помимо этого, режиссер указывает и на еще одно опасение: присущее современной культуре — науке, философии, искусству — стремление познать потаенное, расконсервировать сокровытое может грозить гибелью сокровытого и потаенного. Без археологии наши знания о прошлом были бы скудны. Но любое искусственное вмешательство приводит к нарушению сложившегося порядка.

«Живая археология» наглядно представлена в двух «историографических» кинокартинах Феллини¹: в художественном «Сатириконе» и художественно-документальном «Риме». Это фантазии маэстро на тему прошлого и нашей ответственности перед прошлым, перед наследием и истолкованием².

И духе феллиниевского «Рима» выполнена одна из знаменитых афиш фильма: на мраморном постаменте на четвереньках стоит голая «бронзовая» фемина, с тремя парами свисающих грудей. Как не узнать в этом изображении парафраз (ироничный, в манере Феллини) самого известного символа «вечного города» — скульптуры Капитолийской волчицы (правда, у «кормящей матери» с афиши фильма не достает еще одной пары сосцов, и из скульптурной группы исключены мифические братья-близнецы Ромул и Рем). На постаменте с трещиной наверху (надо полагать, *à l'antique*) помещена надпись — название картины прописными буквами: «FELLINI ROMA». И всё, опять же, *cum (grano?) salis* — ведь это все-таки комедия о любимом городе!

Феллини создал документально-художественную картину о Риме. Но «вечный город» не выглядит у него монументаль-

¹ Ср. Dick, 1981, 145–167; Paul, 2009, 214–216; об «археологии кинематографа» и «индексе подлинности» художественного историзма в кино см., например: Yampol'skiy, 2007.

² Подробнее об археологических принципах киноискусства Феллини см. Sinit syn, 2018a, b.

но и величественно, скорее, напротив, это город подвижный, живой, суетный, даже безалаберный, несколько пустоватый и плутоватый. Рим — это прошлое в настоящем и наоборот. Художник показывает, что этот город есть живая рецепция античности. Римский космос (мироустройство) представляет синтез прошлого и постоянно изменяющегося настоящего. Этот город непрерывно обновляет свои формы, при этом стараясь изо всех сил сохранить древние компоненты. Именно такой синтез и делает его «вечным» (Vossuzzi, 2000, 292 f.). И «вечная» природа Рима ставит его в уникальное положение среди всех городов мира. Но это не делает римлян (и сам Рим) высокомерными и заносчивыми, разве что самую малость. Вот эту малость и высмеивает в симпатичных римлянах режиссер. (Как замечает в «Интервью» хранительница фильмотеки «Чинечитты» Надя: «...Это приятная горечь. Как у римлян: кажется, что они отталкивают тебя, а на самом деле они любят»).

Феллини исследует Рим через серию несвязанных эпизодов, каждый из которых происходит в городе или передает какую-то историю о городе. Художник показывает, как современные римляне конфликтуют с окружающим городским пространством, отвоевывая пядь за пядью у великого прошлого. И этот процесс обновления-отвоевывания историко-культурного пространства Рима каждым новым поколением горожан также вечен, как и сам этот Город.

Неоримская мифология Феллини

В фильмах Феллини показан «исторический» Рим Муссолини, фашистский (или, как указывает Каррера, Рим у Феллини *сюрфашистский* / “surfascism”: Carrera, 2018, 99), о котором режиссер по обыкновению рассказывает с иронией (в сценах-воспоминаниях в «Клоунах», «Риме», «Амаркорде», «Интервью»). Есть Рим кинематографический и комический, парадоксальный и ностальгический (впрочем, феллиниевская ностальгия обыкновенно тоже ироничная). Это «Рим метропольный и Рим маргинальный» (Timofeevskiy, 2017, 100), беззаботный и безработный, амурный и гламурный, исторический и истерический, столичный и провинциальный,

аристократический и плебейский, католический и атеистический, дионисийский и аполлонический, сюрреалистический и сомнамбулический (к/ф «Голос луны», рассказывающий о лунатиках-романтиках), и проч., и проч.

Ленивые римляне — один из любимых мифов Феллини. Например, в одном эпизоде «Рима» группа киношников снимает фильм о современной столице, и восторженная дамочка, которая сидит на вышке, тычет пальцем вдаль и кричит: «Тут так красиво! Виден весь город: улицы, площади, люди, которые идут на работу». А внизу собрались праздные зеваки, и в ответ бородатый мужчина из толпы (конечно, типичный римлянин) произносит: «Если видите людей, идущих на работу, то это не Рим. Видимо, вы видите так далеко, что увидели другой город». Бородачу поддакивает его сосед, римский мачо в белой футболке, черных солнцезащитных очках и с сигаретой в зубах: «Да, определенно, это не Рим» (*Fellini Roma*, 00:44:28 — 00:44:45).

В чем-то такая презентация Рима — это взгляд со стороны, видение и суждение провинциала (Merlino, 2015, 230, 231; Timofeevskiy, 2017, 100), ведь Феллини был «пасынком» римской волчицы — как и некоторые другие знаменитые итальянские режиссеры второй половины XX в., которые были «усыновленными» римлянами: М. Антониони, П. Джерми, П. П. Пазолини и др. (см. Alova, 2013a, 176). Но именно «провинциал» Феллини, пожалуй, как никто другой прославил Город в кино: Рим современный, увиденный им, пережитый, обжитый и во многом вымышленный самим маэстро. «Вечный город», принявший некогда в свои ряды чужака-риминийца, предстает в его фильмах в различных обликах: живой, шумный, богемный, вульгарный, суетный, хвастливый, проблемный, наивный, горделивый, грандиозный, несурьезный — разный.

Феллини сотворил свою киномифологию Рима. Когда звучит слово «Рим», представляются Колизей, Чинечитта, «ренессансные скамейки» и «античные заборы», полная фигура Феллини в «сером в клеточку костюме», на шее маэстро шарф малинового цвета, на голове — темная фетровая шляпа с изогнутыми полями. Это тот Рим, который создал художника Феллини, но одновременно и Рим, вымышленный Феллини-

художником. По принципу мифа (выдумка взаправду) в картинах-воспоминаниях режиссера нивелирована граница между реальностью и фантазией. И неомифолог Феллини давно уже сам стал героем неоримской мифологии.

REFERENCES

- Aldouby, H. (2013). *Federico Fellini. Painting in Film, Painting on Film*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Alova, L. A. (2013a). Roma — cinema [Rome — cinema]. In *Goroda v kino* [Towns in the Cinema], (175–194). Moscow: “Kanon+” ROOI “Reabilitatsiya. (In Russian).
- Alova, L. A. (2013b). Uvidet’ Venetsiyu i umeret’ [To see Venice and die]. In *Goroda v kino* [Towns in the Cinema], (39–57). Moscow: “Kanon+” ROOI “Reabilitatsiya. (In Russian).
- Angelucci, G., & Betti, L. (Eds.). (1977). *Il Casanova di Federico Fellini* [Federico Fellini’s Casanova]. Bologna: Cappelli Editore. (In Italian).
- Barrow, R. J. (2015). The Myth of Pompeii: Fragments, Frescos, and the Visual Imagination. In B. E. Borg (Ed.), *A Companion to Roman Art*, (587–601). Malden, MA: Wiley Blackwell.
- Belova, D. A. (2018). *Evolyutsiya obraza zhenshchiny v ital’yanskom kino. 1930–1980-e gody* [Evolution of the female image in the Italian cinema. 1930s–80s]. St Petersburg: Aleteiya. (In Russian).
- Benevelli, E. (1979). *Analisi di una messa in scena. Freud e Lacan nel Casanova di Fellini* [An Analysis of the Production. Freud and Lacan in Fellini’s Casanova]. Bari: Dedalo. (In Italian).
- Boccuzzi, E. E. (2000). Rome: City and Myth in Fellini’s “Roma” and Jarmusch’s “Night on Earth”. *Built Environment*, Vol. 26, № 4, (292–302).
- Bondanella, P. E. (2002). *The Films of Federico Fellini*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bondanella, P., & Pacchioni, F. (2017). *A History of Italian Cinema*. New York: Bloomsbury Academic.
- 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.
- Celli, C., & Cottino-Jones, M. (2007). *A New Guide to Italian Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Dick, B. F. (1981). Adaptation as Archaeology: “Fellini-Satyricon” 1969, from the “Novel” by Petronius. In A. S. Horton, & J. Magretta (Eds.), *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*, (145–167). New York: Frederick Ungar.
- Dolin, A. (2012). Rim: po sledam Federiko Fellini [Rome: in the wake of Federico Fellini]. *Livejournal*, 19 December. Retrieved from <https://ruslan-40.livejournal.com/3675556.html>. (In Russian).

- Dusi, N. M. (2017). La marionetta intermediale. Pinocchio e Il Casanova di Federico Fellini [A puppet's mediation. Pinocchio and Casanova Federico Fellini's], *Arabeschi* [Arabesques], № 10. Retrieved from <http://www.arabeschi.it/32-la-marionetta-intermediale-pinocchio-e-il-casanova-di-federico-fellini/>. (In Italian).
- Dzyumin, D. (2009). Ekranizatsiya kak tekstoporozhdenie: khudozhestvennaya mifologiya Edgara Po v fil'me Federiko Fellini "Toby Dammit" [Film adaptation as text-generation: artistic mythology of Edgar Poe in Federico Fellini's Toby Dammit]. *Flicker*. Omsk: Variant-Omsk. Retrieved from <http://flicker.org.ru/f1/dammit.htm>. (In Russian).
- Eisenhauer, R. (2008). *After Romanticism*. New York: Peter Lang.
- Fabbri, P. (2016). *Fellinerie. Incursioni semiotiche nell'immaginario di Federico Fellini* [Fellinerie. Semiotic Intrusion into Federico Fellini's Imagination]. 2 ed. Rimini: Guaraldi. (In Italian).
- Fava, C. G., & Viganò, A. (1995). *I film di Federico Fellini* [Federico Fellini's films]. Roma: Gremese. (In Italian).
- Fellini, F. (1984). *Delat' fil'm* [Making a film]. Moscow: Iskusstvo. Retrieved from <https://libking.ru/books/nonf-/nonf-biography/183123-federiko-fellini-delat-film.html>. (In Russian).
- Flanagan, K. M. (2012). Rethinking Fellini's Poe: Nonplaces, Media Industries, and the Manic Celebrity. In D. R. Perry, & C. H. Sederholm (Eds.), *Adapting Poe: Re-Imaginations in Popular Culture*, (59–69). New York: Palgrave Macmillan.
- Foreman, W. C. (1980). Fellini's Cinematic City: Roma and Myths of Foundation. *Forum Italicum*, Vol. 14, № 1, (78–98).
- Fronzi, G. (2011). L'altro Casanova. Le memorie nell'immaginario cinematografico di Federico Fellini [The other Casanova. Memoirs of Federico Fellini's Cinematographic Imagination], *Segni e comprensione* [Signs and Understanding], Vol. 74, (56–76). (In Italian).
- Gamzatova, P. R. (2015). Liminal'nost' kak arkhetyip v tvorchestve F. Fellini [Liminality as an Archetype in Federico Fellini's Art]. In *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], Vol. 3, (70–78). (In Russian).
- Gianotti, G. F. (2012). Petronio e gli altri nel "Satyricon" di Federico Fellini [Petronius and others in Federico Fellini's "Satyricon"], *Lexis*, Vol. 30, (565–583). (In Italian).
- Gudeleva, E. M. (2015). Ekranizatsiya kak miromodelirovanie (po fil'mu Federiko Fellini "Toby Dammit") [Film adaptation as world modelling (A case study of Fellini's "Toby Dammit")]. In *Literatura v kino — v poiskakh obshchego yazyka: Materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 25–26 sentyabrya 2014 g., g. Vladimir* [Literature in the cinema — in search of a common language], (43–51). Vladimir: Izdatel'stvo Vladimirskego gosudarstvennogo universiteta. (In Russian).
- Gusev, A. O. (2017). *Aktivnye elementy kompozitsii kak faktor obnovleniya kinodramaturgii v avtorskom kinematografe vtoroy poloviny XX veka*

- [Active elements of composition as a factor of screenwriting renewal in the auteur cinema in the second half of the 20th century] (Unpublished doctoral thesis). Rossiyskiy institut istorii iskusstv. , St. Petersburg: [s.n.]. Russia. (In Russian).
- Ivanov, D. (2018). "Byt' proklyatym" Federiko Fellini [Federico Fellini's "To Be Damned"]. *Artifex*, Vol. 38. Retrieved from <https://artifex.ru/кино/тоби-даммит>. (In Russian).
- Kezich, T. (2006). *Federico Fellini. His Life and Work*. New York: Faber & Faber.
- Konstantini, K. (2009). *Federiko Fellini* [Federico Fellini]. Moscow: Molodaya gvardiya. (In Russian).
- Marcus, M. (2002). Fellini's *Giger and Fred*: Postmodern Simulation Meets Hollywood Romance. In F. Burke, & M. R. Waller (Eds.), *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*, (169–187). Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Merlino, B. (2015). Fellini. Moscow: Molodaya gvardiya. (In Russian).
- Pacchioni, F. (2014). *Inspiring Fellini. Literary Collaborations behind the Scenes*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Pace, N. (2009). Colloquio con Luca Canali su "Fellini-Satyricon" [Luca Canali interviewed on "Fellini Satyricon"]. In R. De Berti, E. Gaggi, & F. Slavazzi (Eds.), *Fellini Satyricon: L'immaginario dell'antico. Scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle arti contemporanee: I Giornata di studio* ["Fellini Satyricon": the Imagined Antiquity. Scenes of Ancient Rome. Modern Art Interpreting Antiquity], 6 marzo 2007, (43–58). Milano: Cisalpino, 2009. (In Italian).
- Paul, J. (2008). Rome Ruined and Fragmented: The Cinematic City in "Fellini-Satyricon" and "Roma". In R. Wrigley (Ed.), *Cinematic Rome*, (109–120). Leicester, UK: Troubador.
- Paul, J. (2009). "Fellini-Satyricon": Petronius and the Film. In J. R. W. Prag, & I. D. Repath (Eds.), *Petronius: A Handbook*, (198–217). Chichester, Malden: Wiley-Blackwell.
- Po, E. A. (1970). Ne zakladyvay choertu svoey golovy [Never bet the devil your head. A Tale with a Moral]. In E. A. Po, *Polnoe sobranie rasskazov* [Complete Collection of Stories], (334–340). Moscow: Nauka. (In Russian).
- Prats, A. (1979). The Individual, the World, and the Life of Myth in "Fellini Satyricon". *South Atlantic Bulletin*, Vol. 44, № 2, (45–58).
- Salvador Ventura, F. J. (2014). La Villa de los suicidas: una lección felliniana de cultura clásica [The villa of Suicides: Fellini's Interpretation of Classic Culture]. In F. J. Salvador Ventura (Ed.), *Cine y representación: Re-producciones de mundos en re-construcciones filmicas* [Cinema and Presentation: Re-production of Worlds in Film Reconstruction], (111–123). Paris: Université Paris-Sud. (In Spanish).
- Sharrett, Chr. (2002). "Tobi Dammit", Intertext, and the End of Humanism. In F. Burke, & M. R. Waller (Eds.), *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*, (121–136). Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

- Sinitsyn, A. A. (2018a). Opyt (re)konstruktsii istorii rezhisserom Fellini: motivy i novatorskie printsipy v fil'me "Fellini Satyricon" (k 50-letiyu sozdaniya kinokartiny) [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*, Vol. 29. (In Russian).
- Sinitsyn, A. A. (2018b). Retsept F. Fellini v izobrazhenii drevnego Rima [Fellini's Reception of Ancient Rome]. In E. V. Rung, & E. A. Chiglintsev (Eds.), *Antichnoe nasledie v posleduyushchie epokhi: retseptsiya ili transformatsiya?* [The antique heritage in subsequent epochs: reception or transformation?]. Rossiysko-germanskiiy Mezhdunarodnyy nauchno-obrazovatel'nyy simpozium (Kazan', 18–20 oktyabrya 2018), (114–123). Kazan': Izdatel'stvo Kazanskogo universiteta. (In Russian).
- Skorniyakova, M. G. (2012). *Dzhordzho Streler i "Pikkolo teatro di Milano"* [Giorgio Strehler and "Piccolo Teatro di Milano"]. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvovznaniya. (In Russian).
- Slavazzi, F. (2009). L'immagine dell'antico nel "Fellini-Satyricon" [Rendering of Antiquity in "Fellini Satyricon"]. In R. De Berti, E. Galletti, & F. Slavazzi (Eds.), *Fellini Satyricon: L'immaginario dell'antico. Scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle arti contemporanee: I Giornata di studio* ["Fellini Satyricon": the Imagined Antiquity. Scenes of Ancient Rome. Modern Art Interpreting Antiquity], Milano, 6 marzo 2007, (59–92). Milano: Cisalpino. (In Italian).
- Surluga, V. (2009). Simulation and Ekphrasis: Zanzotto's Poetry in Fellini's 'Casanova'. In *Literature/Film Quarterly*, Vol. 37, № 3, (224–233).
- Timofeevskiy, A. A. (2017). *Vesna Srednevekov'ya* [The Medieval Spring]. St. Petersburg: Masterskaya "Seans". (In Russian).
- Trofimenkov, M. S. (2019). *Kul'tovoe kino* [The Iconic Cinema]. Moscow: Eksmo, Yauza. (In Russian).
- Tugushi, S. A. (2016). *Inoskazanie v khudozhestvennoy strukture avtorskogo fil'ma (Na materiale kinoiskusstva vtoroy poloviny XX veka)* [Allusion in the artistic structure of the auteur film (A case study of the film art of the second half of the 20th century)] (Unpublished doctoral thesis). Vserossiyskiy gosudarstvennyy institut kinematografii imeni S. A. Gerasimova. Moscow: [s.n.]. (In Russian).
- Wayl, P. (2013). *Geniy mesta* [Genius loci]. Moscow: AST. (In Russian).
- Yampol'skiy, M. (2007). Kino kak khudozhestvennaya arkheologiya [The Cinema as Artistic Archeology]. *Seans*, № 33/34, (240–251). (In Russian).