

DOI 10.25991/VRHGA.2021.22.1.026

УДК 061.3; 79.01/.09

*А. А. Сеницын\**

**ДИСКУССИЯ О ФЕЛЛИНИ:  
ПО СТРАНИЦАМ РОССИЙСКОГО ЖУРНАЛА,  
ПОСВЯЩЕННОГО СТОЛЕТИЮ ИТАЛЬЯНСКОГО  
РЕЖИССЕРА**

Представлен обзор журнала «Сеанс», посвященного 100-летию режиссера Федерико Феллини. На некоторых публикациях автор статьи останавливается подробнее, другим дает краткие характеристики, а в конце высказывает критические замечания к этому номеру «Сеанса» в целом, приглашая к дальнейшей дискуссии о творчестве итальянского режиссера.

**Ключевые слова:** итальянский режиссер, Феллини, столетний юбилей, «Сеанс», Рим, кино.

*A. A. Sinitsyn*

*THE FELLINI DISCOURSE:*

*ACROSS THE PAGES OF THE RUSSIAN MAGAZINE*

*DEDICATED TO THE CENTENARY OF THE ITALIAN FILM DIRECTOR*

In the 2020, Petersburg's film magazine, "Seans", published its No. 74 to commemorate the centenary of the birth of the Italian film director, Federico Fellini. This essay reviews the content of this issue. The author makes critical remarks, provides explanations and sometimes enters into discussions about the films of the favourite director. The articles on Fellini and his works are divided into unequal parts: "Life" and "Films". Genres of all the articles are also different: essays, reminiscences, life histories, lectures, scholarly articles and even a short drama (a scene loosely based on *Toby Dammit*). The author dwells upon certain publications of "Seans", briefly characterizes others, and at the end of the review he makes a critical comment on the whole issue.

**Keywords:** Italian film director, Fellini, centenary, "Seans", Rome, cinema.

---

\* Сеницын Александр Александрович, кандидат исторических наук, доцент, кафедра культурологии, педагогики и искусств, факультет мировых языков и культуры, Русская христианская гуманитарная академия; aa.sinizin@mail.ru

Петербургский журнал «Сеанс» отметил 100-летнюю годовщину Федерико Феллини (1920–1993) выходом нового — семьдесят четвертого — номера, посвященного маэстро. Сам факт появления специального выпуска известного в России киноведческого издания в связи с круглой датой итальянского режиссера — это, конечно, здорово! Иное дело ценность такого подношения к юбилею Феллини, имеется ввиду качество публикаций, составивших этот спецвыпуск.

В кратком предисловии Любовь Аркус (главный редактор «Сеанса») и Василий Степанов (шеф-редактор журнала) рассказывают об изначальном замысле этого выпуска и о том, что у них в итоге получилось. По словам редакторов-составителей, «план был довольно простым: рассказать обо всех фильмах классика, обрисовать контекст, дать почувствовать, что думали о маэстро зрители не только в большом мире, но и у нас» (с. 1). (Здесь и далее ссылки на статьи в рецензируемом журнале помещены в круглых скобках с указанием страницы/страниц этого выпуска без имени автора публикации. При цитировании сохранена орфография «Сеанса». В приводимых цитатах все выделения курсивом принадлежат автору данной статьи.) И далее признание Л. Аркус и В. Степанова, с сожалением: «Увы, огромное количество материалов в журнал не вошло. Не хотелось превращать журнал о Феллини в надгробную плиту». Что хотели сказать редакторы, используя метафору надгробия, — не ясно: тут подразумевается объем журнала или содержание статей? Но они дали понять, что происходил отбор из «огромного количества материалов», поступивших в редакцию. И — надо полагать — в итоге были выбраны лучшие тексты о Феллини из всех тех, что имели в своем редакционном портфеле «сеансовцы».

Аркус и Степанов пообещали, что «это, очевидно, лишь начало большого разговора о Феллини, который мы обязательно продолжим» (с. 1). Надеемся, что так оно и будет. А заявление о «большом разговоре» я воспринял как приглашение издателей «Сеанса» к дискуссии о творчестве Феллини, посчитав, что нельзя отказываться от беседы о любимом режиссере. Поэтому решил «пройтись» по страницам журнала, обращая внимание на спорные тезисы и выводы авторов, останавливаясь на некоторых дискуссионных моментах. При этом призываю коллег к обсуждению и критике, если мои аргументы покажутся малообоснованными или недостоверными.

В первой части обзора представлено последовательное описание всех публикаций этого номера «Сеанса». В последней части обзора высказаны критические замечания к выпуску в целом. Рассчитываю на то, что разговор окажется полезен для дальнейших феллиниеведческих исследований в России.

На мой взгляд, вступительное слово «От редакции» представляет набор патетических фраз, что не соответствует духу Феллини (скорее уж, тому, над чем сам режиссер частенько иронизировал). Здесь Аркус и Степанов в следу-



ющих словах говорят о величии Феллини: «Когда-то его имя гремело на всех континентах. Сейчас оно гремит в вечности. Кто слышит — тот слышит» (с. 1). Пафосно, с вызовом, но о чем это? Причем здесь звучание имени маэстро, если речь идет о его творчестве? Выскажу одно принципиальное возражение к вступительному слову редакторов. После осуждения тех, кто считают картины Феллини устаревшими (все они — «глупые люди», по определению Аркус и Степанова), авторы заявляют, что итальянский режиссер «не любил рассуждать о современности и актуальности» (с. 1). Но так ли это? Проверить тезис авторов невозможно, ибо ссылок на источник(и) они не дают, впрочем, как и (почти) все авторы «Сеанса». Возможно, сам Ф.Ф. где-то признавался, что он не любит рассуждать о современности, однако следует ли верить «великому лжецу» (как называл себя маэстро), фантазеру, мастеру сочинять небылицы и создавать легенды о самом себе? Судить о художнике следует по его произведениям. А они-то как раз свидетельствуют об ином. Творчество Феллини обращено преимущественно к современности, к насущным проблемам, по сути, все его кинофильмы актуализированы (указания на актуализацию фильмов маэстро есть и в публикациях, составивших этот выпуск «Сеанса»; см. монографию: [52], а также многие статьи в новом сборнике «A Companion to Federico Fellini»: [27]). Это можно сказать и про «историографические» шедевры «Сатирикон» и «Казанова» — оба произведения в большей степени о 60-х и 70-х годах XX века, нежели о древнем Риме или об Италии XVIII столетия (см.: [15, с. 71, 75–76; 16]). Феллини всегда живо реагировал на социально-политические и культурные проблемы — итальянские, общеевропейские, мировые, глобальные. Тут, если перефразировать редакторов-составителей «Сеанса», кто видит — тот видит.

Статьи о Феллини и его фильмах поделены в номере на две неравные части. В первом разделе, названном «Жизнь» (с. 6–87), собраны 7 статей: биографические заметки, воспоминания о Ф.Ф., фрагменты из интервью и книг, две тематических работы. Во второй части, которая названа «Фильмы» (с. 88–237), представлены кратенькие публикации о художественных кинокартинах Феллини от «Огней варьете» (1950) до «Голоса луны» (1990). Здесь материалы различны по жанру: эссе, воспоминания, жизнеописания, лекции, квази-интервью («по мотивам» фильма «Интервью») и даже небольшая драма — сценка на темы «Тоби Даммита».

Первый раздел открывает текст Майи Кононенко «Детство, юность... остальное — фильмы: набросок к биографии» (с. 9–15). В данном «наброске» изложены известные истории о Феллини: знакомство его родителей, Урбано и Иды, детское потрясение Федерико от погасшей свечи, крылья-«чайки» головных уборов монашек, летние каникулы у бабушки, Бьянка Сориани с улицы Данте Алигьери, «робкий саботаж» Ф.Ф., карикатуры и «ФеБо», «Марк Аврелий»... Эпизоды биографии режиссера и байки о нем можно найти в книге Феллини «Делать фильм» (Fellini, 1984) и в монографиях Т. Кезича [48; 49], Х. Альперта [30], П. Бонданеллы [33; 34] и десятках других работ о маэстро. Или возьмем недавнюю (оригинальное издание — 2007 г.) книгу Б. Мерлино, русский перевод которой вышел в 2015 г. в серии «ЖЗЛ» [9], где также имеются все эти сведения.

Очерк «Пересказанному верить. Истории, рассказанные другом» (с. 18–25) состоит из 10 эпизодов-воспоминаний, которыми с режиссером Андреем Хржановским (автором публикации) некогда поделился итальянский писатель, поэт, сценарист и художник Тонино Гуэрра. Двух соавторов этого текста — Гуэрра и Хржановского — связывали не только товарищеские отношения, но и совместное творчество «на почве Феллини». На основе рисунков маэстро и с рисованными персонажами из его кинофильмов русский и итальянский художники вместе создали анимационный фильм «Долгое путешествие. По рисункам Федерико Феллини» (1997).

Хржановский пересказывает занимательные истории о творческом дуэте Феллини и Гуэрра — двух земляков и ровесников, двух классиков мирового кинематографа. Здесь эскизы-воспоминания о несостоявшихся фильмах и о воплощенных замыслах. В самом начале публикатор этих мемуаров признается: он всего лишь записал то, что ему однажды поведал Гуэрра (с. 18), а озглавил свой очерк «Пересказанному верить». Но и в признании, и в названии-призвании — верить! — мне видится скрытая ирония. При восстановлении тех воспоминаний Хржановский — знаток творчества Феллини, художник, посвященный в его искусство, — вероятно, что-то прибавил, удалил, приукрасил, досочинил... одним словом, творчески оформил свой материал. Ведь придумывать воспоминания (свои или чужие — не важно), да так, чтобы в них поверили, — это было бы вполне в духе Феллини, создававшего кинокартины из смеси грёз и реальности. Поэтому для нас не суть важно — так ли это было на самом деле, как рассказал о Ф.Ф. его друг и соавтор Гуэрра, а со слов последнего пересказал его сотоварищ по искусству Хржановский. Воспоминания итальянского писателя русский художник изложил так, что пересказанному, действительно, хочется верить.

Автор следующего материала «Феллини сто лет спустя. Феллини в СССР» — Лора Гуэрра (с. 26–30). По сути, о Феллини в СССР здесь говорится лишь в первых двух абзацах: о приезде Федерико Феллини и Джульетты Мазины на Московский Международный кинофестиваль в 1963 г. и о влиянии искусства Феллини на многих советских кинематографистов. Автор делится воспоминаниями о своем первом просмотре «Амаркорда» и о встрече с Тонино, благодаря чему она «по воле судеб оказалась рядом с этим кино и с этим миром» (с. 29). Интересны воспоминания Лоры и о знакомстве с Феллини, и о его похоронах (с. 29–30). Судя по всему, эти записи относятся к началу 2020 г. В конце говорится о торжествах по случаю столетия Феллини, которые уже прошли в Римини: концерты, ярмарки, уличная клоунада, выставки и конференции, где принимала участие и автор этого очерка.

Статья «Голос Феллини. О природных наклонностях и технике письма» — еще одна публикация Андрея Хржановского в этом выпуске (с. 33–41). Начав с воспоминаний (теперь уже собственных), автор совершает экскурс в ранние 60-е прошлого века, рассказывает о «составе воздуха, полного творческого возбуждения», который впитывала советская молодежь в эпоху «хрущевской оттепели». По ощущению Хржановского — тогдашнему либо нынешнему, — тот особенный (воз)дух времени на рубеже 1950–1960 гг. был ухвачен Феллини и передан им в кинокартинах.

Текст состоит из кратких эпизодов с несколькими «мультипликационными» (из ряда «мультфильмы для взрослых») рисунками итальянского режиссера. Автор-режиссер Хржановский пересказывает известные и малоизвестные легенды о Феллини. Мне было интересно снова «услышать» пересказ истории (с. 36 и 38), которую когда-то поведал Марчелло Масторояни. Он вспоминал о своем знакомстве с Ф.Ф. перед съемками «Сладкой жизни». После переговоров актер попросил у режиссера сценарий, чтобы познакомиться со своей ролью (желание вполне понятное), и получил папку, в которой был... один единственный листок бумаги — «тот самый рисунок» (с. 37). Все очень по-феллиниевски, не правда ли? (Разумеется, если верить рассказам самих участников сцены знакомства.) Сорок лет спустя эту картинку с фаллоносным пловцом и пышнотелыми «нереидами» Хржановский «оживит» в одной из сцен своего мультипликационного фильма о сентиментальном и смешном долгом путешествии Феллини и его героев.

Для начинающих гениев автор рассказывает о странностях маэстро и «единственной возможности стать волшебником» (с. 35), рассуждает о карнавальном духе творчества Феллини-фокусника, о его «изумительной графике» и характере творческого мышления, о технике режиссуры Ф.Ф., его кино-воспоминаниях с «эффектами тумана» и ««обволакивающей» музыкой» (с. 39). Феллини показан как всесторонний гений, он не только режиссер-мистификатор, но сценарист, художник, декоратор и даже аниматор. «Боже, какого великого мультипликатора лишилась мировая анимация!» — восклицает с сожалением режиссер-мультипликатор Хржановский. И, как бы успокаивая себя и читателей, он продолжает: «Какого волшебника обрело игровое кино!» (с. 36) Хржановский говорит о режиссере Феллини как о художнике слова: «Думаю, придет время, когда читатель сумеет по достоинству оценить Феллини и как первоклассного писателя...» (с. 34); «Проза Феллини является идеальным, готовым к постановке сценарием» (с. 38). С этим согласуется мнение итальянского художника Винченцо Моллика, многие годы работавшего с маэстро. Моллика считает, что прозу Ф.Ф. можно читать, не нуждаясь в изображении, поскольку его тексты сами по себе обладают мощной выразительной силой [37, 17].

Резонным представляется следующее сравнение Хржановского: «В этом запойном рисовании он (Феллини. — А. С.) был похож на Эйзенштейна» (с. 35). Две влиятельные кинематографические фигуры сопоставляет русский киновед Н. И. Клейман в статье «Феллини в России», опубликованной в «Блэквелловском» *Companion* к 100-летию итальянского режиссера [50, p. 448, 449–450]. Клейман говорит о созвучных мотивах в произведениях Эйзенштейна и Феллини, однако не приводит конкретных указаний их «встречи» (т. е. цитат, заимствований, примеров прямых или скрытых влияний Эйзенштейна на Ф.Ф.). Но такую «встречу» придумали в 1997 г. художники Хржановский и Гуэрра. В их «Долгом путешествии» встречаются два легендарных киношных корабля: великолепный «амаркордовский» «Рех» и революционный «Броненосец “Потемкин”». «Рех» набит феллиниевскими человечками, а на борту «Потемкина» находятся персонажи Эйзенштейна. Сочиненная Гуэррой «интертемпоральная» встреча итальянского и советского режиссеров была великолепно реа-

лизованная Хржановским, о чем пишет профессор Марко Беллано в статье о графическом наследии Ф.Ф. [32, р. 74]

Материал, собранный Евгенией Литвин — антропологом, историком культуры, фольклористом и переводчиком с итальянского, — озаглавлен «Говорит Федерико Феллини. Из интервью разных лет» (с. 42–51). Текст Е. Литвин представляет собой «нарезку» небольших фрагментов — что-то вроде коллажа на тему художник о самом себе и о своем искусстве. На с. 44 указаны пять книг, по материалам которых составлена эта подборка (см.: [6; 8; 23; 24; 25]). Здесь не только интервью разных лет (как указано в подзаголовке публикации Литвин), но есть и фрагменты из книги Феллини «Делать фильм», из «ЖЗЛовской» монографии Б. Мерлино. Все цитируемые книги переводные, опубликованные на русском языке в 1980-е — 2010-е гг., все эти издания известны и доступны (благодаря Интернету — легкодоступны). Что ж, и такая «антология фрагментов» вполне уместна в журнале, который ориентирован на широкого читателя. Но было бы ценнее пополнить подборку теми материалами, которые ранее на русском не публиковались и труднодоступны для нашей аудитории. В этом могла бы помочь переводчица с итальянского языка и историк культуры. Однако «сеансовцы» пошли по простому пути, пользуясь тем, что доступно и давно известно.

После «коллажа» из цитат в журнале помещен авторский текст Алексея Гусева «От неореализма к карнавалу. Лекция, прочитанная ранней весной» (с. 52–65). Как отмечает автор, данный материал был представлен в рамках курса «История зарубежного кино» в 2018 г. О том, что это именно лекция, указывается в подзаголовке публикации и в подписи к ней, автор «напоминает» об этом и в самом тексте: «Чтобы, соответственно материалу, зациклить эту лекцию...» (с. 65) Изложено, действительно, по-лекционному — живо, увлекательно, есть широта и цельность («зацикленность»), имеется авторская концепция.

А. В. Гусев начинает с кинофильма Феллини «Маменькины сынки». Он замечает, что этот фильм «уважают, но редко пересматривают». Это наблюдение у меня вызвало недоумение. Может быть, так поступают в той среде, где вращается кинокритик, киновед и педагог Гусев? Тогда специалисту, конечно, виднее. Далее автор продолжает: «Мне *довелось пересмотреть* («Маменькиных сынков». — А. С.), когда я писал про Клод Фаррель...» Признание киноведа странноватое. Неужели этот фильм настолько недоступен, что его сложно заполучить и пересмотреть? Или автор так уж занят, что не имеет свободного времени для просмотра фильмов (но ведь они-то, собственно, и есть источники по лекционному курсу)? А может быть, чтобы писать о Феллини (а «лекция»-статья была отобрана составителями «Сеанса» в спецвыпуск, посвященный круглой дате режиссера) не надо специально пересматривать и изучать все его творчество? Так вот, пересмотрев (в связи с творчеством К. Фаррель) феллиниевских «Маменькиных сынков», Гусев говорит о векторе художественного творчества Феллини — «от неореализма к карнавалу». В каком-то смысле идея верная, если судить схематично о творчестве Ф.Ф. Ведь можно определить и иные линии развития: от неореализма к онейротике и мистике, или от неореализма к «живописному кино» и комиксам. Так, например, считает В. Моллика: «По су-

ти, последние две работы Феллини — это комиксы» (см.: [37, р. 17]). Конечно, можно набросать эскиз эволюции художника в рамках одной заметки (или лекции), однако это требует не только добротного знания кинематографа Феллини (причем, не только художественного), но и его творчества в целом (графика, теоретические и юмористические статьи, книги, интервью), а также знакомство с мемуарной и исследовательской литературой о режиссере и его искусстве.

Интересны, хотя и общеизвестны (но ведь автор пояснил, что это все-таки лекция для студентов, изучающих киноискусство), замечания по поводу итальянского неореализма в кино и о дискуссиях по поводу его (неореализма) затянувшейся кончины (с. 54–55). Соглашусь с определениями автора, характеризующими уникальность образа Джельсомины в «Дороге»: трогательная идиотка (вспоминаю «Идиота» Ф. М. Достоевского; см.: [8; 12]), «прирожденная клоунесса», «полоумная клоунесса», «Лунная Пьеретта», «персонифицированная субстанция кинематографа как такового. Она — кино», «та самая феллиниевская стихия бесконечно текущей зрелищности» (с. 55, 59). Но не могу согласиться с критериями эволюции Мastroяни: от «робкого, но воодушевленного пухлика из фильмов розового неореализма», до «свидетеля мира» — ампула, которое актер обретает в «Сладкой жизни» (с. 60).

Ретроспекция Гусевым кинотворчества Феллини дана с позиции «феллиниевского» кинематографа, каким он сложился с 1960-х гг. и воспринимается нами ныне. Автор начинает очерк с упоминания «Огней», которые «нефеллиниевские». Но и в «Маменькиных сынках», с позиции лектора-киноведа, «собственно “феллиниевского” — в том смысле, который мы придаем этому слову сейчас, — там пока не очень много» (с. 52). И это, по мнению Гусева, относится ко всем фильмам режиссера 1950-х гг. — первому десятилетию «нефеллиниевского» Феллини. «Дорога» и «Ночи Кабирии» «тоже, с более поздней точки зрения глядя, еще *не очень феллиниевские*» (с. 59; а здесь определение «феллиниевские» [фильмы] автор почему-то приводит без кавычек. — *sic!*). Как считает Гусев, только «в “Сладкой жизни” мы обретаем, наконец, то, что отныне называется “феллиниевским кинематографом”» (с. 60). Автор проводит идею рождения «феллиниевского» Феллини во время (и посредством) создания в 1959 г. «Сладкой жизни». Гусев стремится показать этот фильм как этапное произведение, как переход к «настоящему Феллини», больше знакомому нам художнику. Был *старый* Феллини — более (нео)реалистичный, моралистичный, а стал *новый* Феллини — более карнавальным, психоаналитичным... Но всё это лишь схема, ибо на практике пересекались и воплощались разные аспекты Феллини-художника.

После этапной «Сладкой жизни» воззрения Ф.Ф. на принципы (кино)искусства, согласно Гусеву, уже не эволюционировали «от — к». Киновед считает, что «При всем разнообразии материала принципы авторской эстетики остаются там неизменными на протяжении четверти века» (с. 63). Гусев кратко касается еще нескольких «зрелых» картин Ф.Ф., уделяя им буквально по одному предложению (с. 63–65). Чуть подробнее он останавливается только на фильмах «Джульетта и духи», «Репетиция оркестра» и в самом конце — несколько слов сказано о Казанове как «потасканном» клоуне.

Если я верно понял исходный посыл автора о событии, просвете и «плотности карнавала», что кинофильмы Ф.Ф. эволюционировали к отсутствию «просвета среди карнавала. Просвета для события» (с. 52), то принципиально не согласен и с этим тезисом. В самом раннем фильме Феллини «Огни варьете» карнавальности и безысходности, несправедливости и несуразности мира, жестокости и слепоты людей... — не меньше, нежели в поздних его произведениях, например, в «Джинджер и Фред» или «Интервью». И в каждом из фильмов Ф. Ф. присутствует событие, которое не только нарушает, но и разрушает «плотность карнавала» (о карнавальной эстетике феллиниевского кино см.: [15, с. 84, 85, 88; 18; 20; 21, с. 309]).

Автор следующего очерка «Рим Феллини и Рим Пиранези» (с. 66–87) — петербургский искусствовед Аркадий Ипполитов. Этот текст снабжен богатым иллюстративным приложением: 23 репродукции, которые являются не просто картинками к написанному, а представляют собой составную часть рабочего материала — сравнение двух оптик видения Рима. Хотя у А. В. Ипполитова речь идет не столько о кинематографе Феллини, сколько об изображении столицы Италии в искусстве XVIII и XX столетий. Сам принцип кросс-культурного сопоставления, с указанием на разного рода параллели и пересечения (когда вовсе не обязательно говорить о влияниях и прямом заимствовании), у меня не вызывает возражений. Напротив, считаю такое сравнение продуктивным, поскольку оно (по)может высветить образ Рима в искусстве итальянских мастеров. Будучи студентом и многие годы преподавателем древней истории и культуры, я читал немало исследований по древнеримскому искусству и искусству эпохи Возрождения; ранее познакомился с книгой А. В. Ипполитова (2013) о мифах Джованни Баттисты Пиранези [3а], темы которой легли в основу рассматриваемого очерка о Риме у двух художников. Но признаюсь, что с итальянским искусством Нового времени я знаком только в рамках университетской программы, так что о «Риме Пиранези» судить не берусь.

В статье Ипполитова об образах «Вечного города» лейтмотивом звучит тема соотношения *времени* и *вечности* в творчестве Пиранези и Феллини. Начальный тезис: «...недаром же он (Рим. — А. С.) Вечный, а все остальные города временные» (с. 66); и о единстве власти — порядка — стабильности — вечности: «Несмотря на разделяющие их столетия, Рим Пиранези и Рим Феллини схожи: Рим на то и Вечный город, чтобы, изменяясь, оставаться неизменным» (с. 68). Есть рассуждение о времени, вечности и времени-вечности Рима в связи с чудом в «Ночах Кабирии» и римскими чудесами (с. 76–77). «Это опять же возвращает к рассуждению о соотношении времени и вечности» (с. 80) — замечание по поводу исчезновения «вечных» древнеримских фресок при соприкосновении с со-временной прокладкой метро в Риме начала 1970-х. И снова возвращение к этой же темпорально-культурологической теме в конце статьи: «Речь опять же о соотношении вечности и времени: вечность — это величие, время — вырождение. Однако нет ничего величественнее, чем римское вырождение» (с. 86).

Ипполитов начинает с замечания писателю П. Вайлю, что Древний Рим, описанный в «Сатириконе» Петрония, — не город Рим (*urbs Roma*) как литературный аналог для *genius loci* (см. в известной книге Вайля «Гений места»: [2,



с. 48–60]): «Место действия “Сатирикона” отнюдь не Рим, а Неаполь, город изначально эллинский, а потому от латинского Рима, ему во многому подражавшего, радикально отличающийся» (с. 66). Далее Ипполитов, развивает тему различения двух древнеримских культурных центров — латинского Рима и греческого Неаполя: «Упоительная расхлябанность свободы, что так пленяет в “Сатириконе”, в Риме невозможна. Она чисто неаполитанская (*sic!* — А. С.). Рим — воплощение империи, а *imperiū* на латыни значит “власть”. Власть — это порядок» (с. 66).

Ну что ж, для пушкого порядка (научного) уточним, что место действия в «Сатириконе» Петрония установить невозможно. Филологи-классики вот уже полтора столетия ведут дискуссии о географии Энкалпиевых скитаний. В диссертации, серии статей и недавней книге «Воспоминания Энкалпия» Готтскалк Йенссон специально исследует вопрос о том, в каких местах происходит действие в петрониевском «Сатириконе», и что это за *urbs Graeca*, о котором говорит Энкалпий (*Petr. Sat. LXXXI. 1, 3*: «...укромный уголок неподалеку от морского берега. <...> одиноким изгнанником валяться в трактире греческого городка» [11, с. 86]). Йенссон посвящен этому отдельный параграф в своей книге (2.1.8 «*Urbs Graeca*» [46, р. 122–127]), где с привлечением большого корпуса источников и литературы скрупулезно рассматривается эта старая проблема: [46, р. 45, 46, 105, 122–127, 128, 129, 152–154, 156 и др.]; ср.: [47]. В сохранившейся части романа события происходят где-то на юго-западе Италии, в Кампании. Исследователи приводили аргументы в пользу приморских Кум или портового Неаполя; возможно, Петроний имел ввиду приморские Путеолы, что между Кумами и Неаполем, но называли и апеннинскую здравницу Байи, а иные считают, что сей *urbs Graeca* в действительности не существовал, но был придуман античным писателем (см.: [46, р. 286]; ср.: [22, с. 286–287, 311–313]). Оставим этот вопрос для историков-антиковедов и филологов-классиков. Однако Ипполитов делает значимые (для него) обобщения. Не стану спорить по поводу «упоительной расхлябанности свободы» Неаполя (наверное, искусствовед имеет ввиду современный город?), но замечу, что в античности этот город был центром культуры (ср.: [46, р. 125], с богатой подборкой источников).

Что же касается города Рима у Петрония, то в дошедших до нас частях романа нет описания присутствия Энкалпия в «Вечном городе». Но я согласен с петрониеведами, что таковое непременно должно было быть в несохранившихся главах «Сатирикона». Ведь на пиру Тримальхиона сам герой-повествователь признается: «В Риме, на сатурналиях, мне случалось видеть такие подобию кушаний» (*Petr. Sat. LXIX. 9*; цит. по изд.: [11, с. 76]). Как отмечает Йенссон, «Сатурналии в Риме, как и Байи, являются идеальным местом для “Сатирикона”» [46, р. 126–127]. На мой взгляд, Петроний просто не мог обойти переворачивающий верх дном мир римских сатурналий, и я не вижу тут ничего невероятного, противоречивого (в смысле «римского порядка»), на чем акцентирует внимание искусствовед Ипполитов. Но автору очерка важно противопоставить империи — свободу, порядку — беспорядок, латинскому — эллинское, то есть Риму — Неаполь. Вот и выходит ловкое жонглирование образами, понятиями, культурами и городами.

Ипполитов говорит о Риме (городе и империи), о старинных чертежах и гравюрах с изображением «Вечного города», о зданиях и садах, фонтанах,

водопроводах и даже о водоснабжении Рима, о замках, лестницах (с указанием количества ступенек и различными названиями римских лестниц), площадях и памятниках, об истории их создания, связанных с ними легендами, отсылками к мифологии и о многом другом, что напрямую не имеет никакого отношения к Феллини. О самом же режиссере автор впервые упоминает лишь на третьей странице своей статьи.

На с. 73–75 рассказывается про фонтан Треви, а Феллини упомянут лишь в самом конце параграфа. В начале последней части статьи, которая называется «Палаццо Барберини» (с. 84–86), упоминается «модное дефиле в конце фильма “Рим”», что служит посылком для того, чтобы поговорить об инквизиции, о «Великом инквизиторе» (с пространной цитатой из «Братьев Карамазовых»), о дворцах римских пап, о дворце-сказке Палаццо Барберини, истории рода Барберини, о смерти последнего из его представителей... О Феллини же упоминается единственный раз в начале этого эпизода. По сути, в каждом параграфе о режиссере и его кинематографе говорится в одном-двух предложениях, как предлог для разговора об архитектуре и архитекторах. Феллини не является главным героем этого очерка, и даже его фильмы здесь вторичны. Только памятники столицы, которые как-то связаны с искусством Ф.Ф.

Говоря о дорожном заторе как «параличе души и тела», Ипполитов отмечает: «автомобильная пробка — наваждение Феллини» (с. 73). В качестве примеров автор упоминает затор на подъезде к городу Риму в фильме «Рим Феллини» и эпизод с затором в прологе фильма «Восемь с половиной». Но он почему-то не учитывает продолжительную сцену с безумным затором в «Тоби Даммите» (снятом за пять лет до «Рима»). Вот где изображен настоящий Апокалипсис по-феллиниевски!

Главная тема этого очерка — Рим старый и новый. Ипполитов дает краткие справки о культурных памятниках Рима, рассказывает историю их создания и связанные с ними легенды (о «Вечном городе» в кинематографе назову очерк Л. Аловой «Roma — cinema» [1, с. 175–194], здесь же и о Риме в фильмах Ф.Ф.: [1, с. 183–184, 189–191]. См. также главу «Рим как метафора» в книге П. Бонданеллы и Ф. Паччиони [35, р. 260–262] и мою статью о киномифологии Рима у Феллини: [16, 106–130], с библиографией по теме). Искусствовед обращает внимание на сюжеты и стили описываемых римских памятников. В контекст попадают, например, мотивы Ф. М. Достоевского: герой «Идиота» Лукьян Тимофеевич Лебедев, притча Ивана Карамазова о Великом инквизиторе, Сонечка Мармеладова (с. 66, 76–77, 84), а также — первый бал Наташи Ростовской (с. 83), Пруст, Бригитта Шведская и проч., так что выходит эдакое литературно-искусствоведческое miscellanea.

В очерке Василия Степанова «“Огни варьете”»: Селфи на фоне эпохи» (с. 90–95) меньше сказано о самом фильме, но больше о его создателях и историческом контексте. Модерновое слово «селфи» даже вынесено автором в название. Пожалуй, Феллини от души похотел бы над такой «постановкой вопроса». В. Е. Степанов эскизно представляет «фон эпохи»: Италия 1940-х гг. (с. 91), пересказывает о союзе Федерико с Джульеттой и под конец кратенько (буквально на одну страничку) говорит о своих впечатлениях по поводу «Огней варьете» (с. 94).

Главного героя Кекко Даль Монте автор очерка называет то «шустрым импресарио» (с. 91), то «самодеятельным импресарио», «предводителем водевильной труппы» и «продюсером» (с. 94). Но какой же Кекко предводитель?! Всякий, кто знаком с «Огнями», скажет, что называть его «импресарио» можно разве что в кавычках, иронично. Сей герой только мнит себя предводителем труппы и мечтает о том, чтобы стать знаменитым импресарио. Забавно замечание Степанова про Феллини как танцующую перед сценой девочку — характеристика позиции режиссера «Огней» (одного из двух) как наблюдателя: по-видимому, это шутка в журналистском духе. А вот тезис о «серпантинности» (с. 94) первого кинофильма Ф.Ф. показался мне интересным. Разумеется, это тоже суждение *post factum* — ретроспективный взгляд на весь творческий путь Ф.Ф., когда мы уже имеем в своем распоряжении полную фильмографию режиссера.

В очерке «“Белый шейх”: Лучшая из иллюзий» (с. 96–101) Павел Пугачев отмечает, что это «Не эталонная работа, не шедевр, но ориентир» (с. 97). Автор делает верный акцент на теме мечтаний/иллюзий героини «Шейха», воспитанной на фильмах-сказках и фотокомиксах. Исследователи уже не раз отмечали связь кинореальности с миром желаний (см. обсуждение: [14, с. 3–4, 10–11]), что показывает Ф.Ф. в этом фильме. Как и многие другие авторы «Сеанса» Пугачев пишет о карнавальной эстетике Ф.Ф., однако здесь описание зашкаливает: «Феллини с его восприятием жизни как бесконечного карнавала...» (с. 99) Но в финале «Шейха» режиссер как раз показывает, что карнавал — это карнавал, а жизнь — это жизнь, что всякому карнавалу приходит конец. Лирический текст Пугачева кажется простым и наивным. «Феллини — это любовь», — признается автор, а любовь — лучшая из иллюзий. На с. 100–101 помещены шесть кадров на развороте двух страниц, в разных ракурсах демонстрирующих водное пространство, а больше ничего не разглядеть на этих мелких картинках. Чему служит в интерпретации «Шейха» данная экспозиция? Какую роль играют в трактовке «лучшей из иллюзий» виды моря? Быть может, это аллюзия на какую-то иллюзию? На «океан любви»? Но в статье это никак не разъясняется, по принципу: текст — отдельно, а картинки — отдельно.

В очерке Лилии Шитенбург «Накануне отъезда» (с. 102–107) пересказан сюжет феллиниевских «Маменькиных сынков» (1953). Центральные темы этого материала — карнавальность и праздник, вернее, по определению Шитенбург, «без пяти минут праздник» (с. 103). Автор статьи излагает содержание фильма и вкрапляет несколько личных дополнений-комментариев, вроде сравнения старого актера-гомосексуалиста с шекспировским королем Лиром (?) (с. 107).

Свою заметку о первой короткометражке Ф.Ф. «“Любовь в городе”»: Смешанные чувства» (с. 108–111) Дарья Серебряная почему-то начинает с введения... в искусство приготовления пищи. Курица, соус, макароны, фарш, котлеты, огурцы... Как, что и с какой стороны лучше запекать и жарить. Автор демонстрирует свои кулинарные познания в приготовлении трапезы. Далее она рассказывает об идее и содержании киноальманаха «Любовь в городе», и о том, как эта идея была в итоге реализована шестью итальянскими режиссерами (с. 108–111). Собственно киноновелле «Брачное агентство», снятой Феллини для этого сборника, в эссе Д. Серебряной отводится, по сути, всего-то два

последних абзаца — это чуть больше одного столбца на последней странице текста. Я оставляю в стороне кулинарную тематику и тезис автора о «схлопывании неореализма» (выражение Серебряной) в данном проекте Ч. Дзаваттини, а остановлюсь только на странном истолковании феллиниевского эпизода.

Вот итог этой статьи Серебряной: «Что такое любовь в Риме? То, чего не может быть» (с. 111). Такая финальная сентенция, как и вся заметка в целом, действительно, могут вызвать у читателя смешанные чувства. Просмотрев новеллу, автор делает вывод, что она о невозможности любви (?!). Но эта короткометражка совсем о другом. «Брачное агентство» не про несостоявшуюся любовь двух молодых героев, а про готовность к жертвенности, к состраданию, к терпимости и преданности — со стороны синьорины Россаны, и про журналиста, которого заставили задуматься те качества, что он увидел в девушке, задуматься и переосмыслить свою нелепую шутку (именно шутку!) о большом друге — вымышленном, несуществующем «женихе». Герой новеллы вовсе не «прикидывается мужчиной в самом расцвете сил — женихом на дорогой машине», как указывает автор статьи (с. 111). Причем, Серебряная несколько раз акцентирует внимание на «женихе» и «невесте»: «Задача главного героя — выдать себя за преуспевающего жениха, свахи — найти ему невесту». Но о каком «женихе» говорит Серебряная, если в «Агентстве» идет речь о несуществующем друге? Персонаж А. Чифарелло оказывается в «Кибеле» (название агентства) не для того, чтобы найти себе подругу жизни, а по заданию своей организации. «Мне поручили узнать, чем занимаются брачные агентства. Я о них ничего и не знал. Кто-то мне дал адрес одного из них... в старом квартале Рима...», — так начинает свой рассказ повествователь.

А вот что пишет Серебряная: «...Феллини... уводит сюжет в тихую печаль неслучившейся любви... (*sic!* — А. С.)». О какой «неслучившейся любви» может идти речь? Между простодушной провинциалкой Россаной и репортером, который вовсе не ожидал, что придуманная им байка будет иметь какие-то реальные последствия? Но ведь герой рассказал хозяйке брачного агентства историю о волке-оборотне, которую сочинил, чтобы как-то объяснить цель своего визита в «Кибелу». По-видимому, автор очерка невнимательно посмотрела этот 12-минутный фильм, сделав вывод, будто журналист намерен сам вступить в брак с невестой по объявлению. «Пока коллеги бичуют общественные пороки и выясняют отдельные недостатки, Феллини смотрит на проблему любви, взаимной страсти как на историю чистого вымысла, историю невозможности», — пишет Серебряная (с. 111). Но о чьей «взаимной страсти» рассуждает автор? Героини-девушки к журналисту? Или этой простодушной синьорины к оборотню, которого не существует? А может быть о любви журналиста к развлечениям? Совершенно смешанные (и смешные) чувства возникают у читателя данного опуса. Маленький фильм Ф.Ф. посвящен большим социальным проблемам. Но это не есть история о неразделенной / неслучившейся любви.

Свой очерк о феллиниевской «Дороге» под названием «Лучший способ путешествовать» (с. 112–117) Вероника Хлебникова начинает с дискуссии, которая развернулась в середине 1950-х гг. вокруг легендарного фильма. На мой взгляд, это один из интересных материалов в «Сеансе». Он наполнен цитатами

(в основном из книг Феллини, но также А. Базена, К.-Г. Юнга и др.), литературными и фильмическими сопоставлениями, оригинальными авторскими суждениями. К сожалению, все цитаты даны без ссылок на источник(и), так что порой не понятно, кому именно они принадлежат. Автор статьи не пересказывает сюжет фильма, но останавливается на некоторых важных эпизодах, дает характеристики не только главным персонажам «Дороги», но и многим второстепенным — для того, чтобы оттенить образы главных героев.

Статья Игоря Манцова «“Мошенничество”: Надуть или надуться?» (с. 118–123) начинается с замечаний относительно полисемантической слова в оригинальном названии фильма — «Il Bidone». Здесь предлагаются разные варианты истолкования: «надувательство», «обман», «тучный/ никудышный/ никчемный человек», «валенок» и прочие (с. 118–119). К тому перечню, что есть у Манцова, можно было бы добавить еще с полдюжины значений многоаспектного слова «бидоне». И возникают вопросы: как верно передать по-русски? и надо ли вообще давать русский перевод итальянского заглавия, коли оно столь многозначно?

Автор демонстрирует свою оптику видения картины, и его идея в следующем: это фильм о «поэте вранья», «жреце слабо-фантазийного мошенничества», воре и обманщике, который «кристально честен в этом своем поэтическом служении» (с. 121); «Мошенник маскировал Художника» (с. 122). О фильме Манцов судит отстраненно и будто свысока. Он честно признается, что ни идея Ф.Ф., ни способы выражения ему не нравятся. Может быть, потому ему всё и не нравится, что «все поклонники итальянского классика» на это «ведутся»? (Здесь уличная или, скорее, «чатовская», лексика — это еще «цветочки» в сравнении с другими публикаторами данного выпуска «Сеанса», о чем будет сказано ниже). Сам-то Манцов — именно кино-критик, но не поклонник кинофильмов итальянского классика.

Следующее эссе «“Ночи Кабирии”: Omnes una manet nox» (с. 124–129) подготовил один из редакторов «Сеанса» Михаил Шукин. Автор начинает с отсылки к «антиковедческому» итальянскому фильму Дж. Пастроне «Кабирия» (1914), ставшему классикой немого кино. На связь двух Кабририй традиционно указывают исследователи творчества Феллини. В статье Шукина есть занимательные наблюдения — и киноведческие, и лингвистические. Здесь дан экскурс о проститутках, римских проститутках, проститутках в кинематографе. «У неореалистов “проститутка” — образ не социальный, а мифологический» (с. 127). Но у всех ли неореалистов? И только ли у неореалистов? Мне представляется странным сравнение автором феллиниевской Кабририи с чеховской Душечкой (с. 124). Да и суждение об «античной трагедии человека, жизнь которого меняется по воле рока» (с. 127) демонстрирует незнание сущности классической трагедии. Лучше бы было избежать таких нелепых аналогий с античностью.

Кстати, по поводу античной тематики и латинского языка. Фраза про ночь из названия очерка Шукина — хрестоматийная, она взята из Первой книги «Од» Горация (I. 28. 15): «Sed omnis (или omnes) una manet nox» — «Но всех ждет одна ночь». Эти слова древнеримского поэта не имеют отношения ни ко времени суток, ни к мифологизации проституции. Смысл этой Горациевой строки заключается в том, что все люди смертны, то есть финал жизни у всех одинаков

(ср.: «...но всех ожидает / Черная ночь и дорога к могиле» (Hor. *Carm.* I.28.15–16; пер. Н. Гинцбурга по изд.: [4, с. 79]). Шукин подобрал для своей публикации название на латыни, но нигде в тексте не дал перевода, видимо, следуя принципу «*dictum sapienti sat est*» — кто знает, тот, мол, и так все поймет.

В заглавии статьи Зинаиды Пронченко «“Сладкая жизнь”»: Праздник чужой жизни» (с. 130–139) уже выражена характеристика автором фильма, о котором она пишет: «Этот праздник чужой жизни, увиденный через замочную скважину» (с. 130, 131). И о режиссере как стороннем и завистливом наблюдателе «сладкой жизни» других людей: «Феллини изобразил чужое веселье даже не как незванный гость..., а как завистливый зевака, с тоской глядящий из темноты на освещенные окна палаццо» (с. 130). Чересчур подробно рассказывается скандальная история Айше Нур Наны, устроившей стриптиз в ресторане в 1958 году (с. 131, 135). Но в статье нет ни слова о девочке в финале, ни о купании Аниты в фонтане Треви, нет вообще ничего об Аните Экберг, кроме двух упоминаний в связи с вечеринкой, на которой «прославилась» турчанка Айше. Никакого исследования, никакого осмысления произведения Ф.Ф. искусствовед Пронченко не дает. Этот утрированно фрейдистско-феминистский текст состоит из псевдопоэтических фраз, вроде следующих: «Его стихия — ноктюрны взаимности, его стихи — дифирамбы в кредит. Он отправился в путешествие на край ночи, из которого уже не возвращаются» (с. 135). Поясню, что это «штрихи к портрету» главного героя Марчелло Рубини. Из 10 страниц этой статьи 6 полностью отведены под картинки, причем главный герой (актер М. Мاستрояни) присутствует только в первом «кадре» (с. 131), да и то в компании с подружкой Эммой (актриса И. Фюрно). Я ограничусь лишь несколькими цитатами из этого опуса Пронченко, ведь кто читает — тот читает (внимательно). О героях фильма здесь говорится сугубо как о сублимации неудовлетворенности (во всех смыслах) и надменности его создателя: «Рубини, Штайнер и его гости, бесчисленные папарацци, ночные бабочки и великосветские куртизанки, голливудские звезды и безымянные статисты, дети и взрослые, святые и грешники — все они лишь отражение фобий, фрустраций и гордыни автора, вознамерившегося объять необъятное, то есть свое эго, одной картиной» (с. 136). О Мاستрояни в фильме: «На этого мужчину не стоит смотреть, он смотрит сам. Его нужно трогать, но его объять ласкают пустоту, ибо он всегда увлечен лишь собой, а его собственное либидо и есть его главная эротическая фантазия. Возбуждают не женские прелести и потенциальное ими обладание, а само наличие пениса и потенции — в мечтах неутомимой и вечной». О самом режиссере: «Феллини-мужчине женщины не важны, и в этом смысле “Сладкая жизнь” — неискренние самобичевания законченного фаллоцентриста» (там же). «Чуть ли не решающей в этом плане сценой фильма является ночное приключение Анука Эме с Мاستрояни. Это ли не манифест феминизма (пусть и с приставкой порно)?» (там же). И это всё, что удалось Пронченко разглядеть в этой картине? Впечатление такое, будто автор сама смотрела (на) «Сладкую жизнь» — я имею в виду фильм Ф.Ф. — через замочную скважину.

Очерк журналистки Алисы Таежной «“Боккаччо-70”»: Один билборд на границе Рима» (с. 140–147) посвящен второй короткометражке Феллини, вошедшей

в кинотетралогию начала 1960-х гг. Текст Таежной выделяется в юбилейном феллиниевском выпуске «Сеанса». Он прямо-таки пышет и брызжет каким-то разносторонним и гиперболизированным (если воспользоваться определением другого автора «Сеанса» — «гомерическим») эротизмом. Таежная рассказывает нам о том, как *это* делается в Америке: «для американской молодежи кинотеатры драйв-ин: там занимаются сексом и студенты, и взрослые семейные пары» (с. 144). Очень образно и проникновенно описываются сцены противостояния «война нравственности» (доктора Антонио) «секс-символу эпохи» (Анита Экберг), а суждение о финале этого агона звучит как диагноз (приговор всем низкорослым мужчинам): «Испуганный маленький мужчина, подавляющий либидо, всегда проиграет великолепной женщине с ее покоряющим телом» (с. 144). В кратком очерке о сексуализированных женщинах и здоровом сексуальном интересе мужчин Таежная рассуждает о цензуре и католической церкви, о христианском спасении и спасительной рубашке, плотских и душевных искушениях, о мастурбации и вдохновении, демонстрируя глубокие познания и явную заинтересованность всеми этими темами. А вот о Феллини здесь совсем немного и только в таком ракурсе.

Таежная считает, что все 4 новеллы в альманахе «объединяет тема подавленной женской сексуальности и невозможности публичной презентации женщиной своего желания» (с. 146). «Право героини на собственное тело — выражение ее социальной свободы» (с. 146) — это о персонаже Софи Лорен в «Лотерее» Де Сики. «Женское тело — дело не только женщины, но и объект направленного коллективного мужского внимания, предмет поклонения, источник вдохновения для мастурбации, о которой Феллини всегда говорит прямо» (там же). Но это замечание Таежной с позиции ретроспекции, ибо Феллини не всегда об *этом* говорил прямо, и вряд ли автор очерка смогла бы указать эпизоды в кинофильмах, публикациях или интервью Ф.Ф. 1940-х — 1950-х гг. с его суждениями о мастурбации и вдохновении. Отмечается революционность образа Экберг в «Искушении»: от рабства тела — к свободе тела! «Но благодаря коллективному сопротивлению этой мысли уже через несколько лет женщины западного общества впервые завоевали относительный контроль над своим телом (*sic!* — А. С.)» (там же). В финале статьи Таежная говорит и об «освобождении общества от косной религиозности через объективацию и промискуитет». И все эти осанны феминизму наполнены особой патетикой, излишней и неуместной в сборнике, посвященном Ф. Ф. Но ни сама автор, ни составители «Сеанса» этого, увы, не улавливают.

Интересным по замыслу и цельным по исполнению является статья Алексея Васильева «“Восемь с половиной”: С чистого листа» (с. 148–153). Автор не пересказывает сюжет фильма Феллини, а пытается осмыслить идею «Восьми», уловить и передать настроение кинокартины. «“Сладкая жизнь” с ее самоубийствами и безрадостными рассветами воспринимается как фильм горький, а “Восемь с половиной” с его хороводами и аниматорами — как веселый» (с. 152). Но, по сути, этот «веселый фильм» — притча о художнике, глубоко личная экзистенциальная драма протагониста-режиссера. И та дилемма «Восьми», которую схватывает Васильев, описывается через образ лестницы/трапа, что показана в фильме Феллини на стартовой площадке космического

корабля из так и не снятого фантастического фильма. Гвидо Ансельми выбирает хоровод — не «лестницу в небо, а лестницу вниз» (с. 153). Васильев заканчивает предупреждением: «...когда вы окажетесь один на курорте и вас переполнит восторг, не спешите срочно вызванивать родных и близких, чтобы разделить его с ними, — экстаз сменится обременительными обязательствами. Лучше дайте себе волю открыть для себя новые двери и новых людей, пробудивших в вашей душе ребенка» (там же). Казалось бы, все так, но сам Феллини постоянно находился в окружении товарищей, помощников, десятков (а то и сотен) работников сцены и просто зевак. И мне представляется, что маэстро — при всей его творческой активности и при всех тех удачах, которые становились плодами этой активности, — часто выбирал «хоровод», жертвуя «талантом нездешней емкости» в пользу «обременительных обязательств».

«Джюльетта и духи»: Попрошайтесь с реальностью» (с. 154–159) — еще один очерк Вероники Хлебниковой. Главный мотив этого произведения автор определяет верно: «Феллини находит в голове у Джюльетты дисбаланс между заглушенными творческими порывами и нынешним сном наяву...» (с. 157); «Но Федерико Феллини лучше знает, чего хочет женщина в его фильме. Она хочет быть актрисой, и это святое» (там же); «Феллини считает “эмансипацию женщины — темой грядущих лет” и верит, что в волшебной реальности, которую он для нее создал, Джюльетта больше всего хочет играть» (с. 159). Хлебникова представила добротный анализ первого полнометражного цветного фильма Ф.Ф.

Материал о короткометражке «Тоби Даммит» сценарист Вадим Рутковский представил в виде мини-драмы «“Три шага в бреду”: Новая пьеса про старое кино» (с. 160–163). Сама по себе идея подать заметки о фильме в виде скетча — интересна, хотя и необычна для киноведческого журнала. Здесь действуют персонажи Актер, Продюсер и Режиссер (как бы сам Феллини). В этой пьеске чего только нет... из того, чего нет и не могло быть у Феллини. Здесь и Алла Пугачева, похожая, по мнению автора, на девочку-дьяволицу из «Тоби Даммита», и отсылка к известному роману американца Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!», и культовая штатовская анимационная комедия «Тачки», Роднянский, Вайнштейн, Карло Понти, Пазолини... Кого и чего только нет на двух с хвостиком страницах текста о «Даммите»! Нет здесь только Феллини.

Очерк об «археологическом» «Сатириконе», подготовлен еще одним сценаристом, Артемием Королевым: «“Сатирикон Феллини”: Однажды в Риме» (с. 164–173). Автор очерка говорит о сюжете «Сатирикона», о создании и создателях фильма (Б. Дзаппони, Дж. Ротунно, Д. Донати), актерах (М. Поттер, Х. Келлер, М. Борн), «Арбитре изящества» — авторе античного романа «Сатирикон», его героях и их фильмическом воплощении. Приводятся цитаты из работ Феллини (есть и довольно пространные, с. 170), из фильма о Феллини «Чао, Федерико» (с. 164, 169, 171), есть и другие цитаты (все неизвестно откуда, так как ссылок тут давать не принято). Королев пишет о герое античного романа: «...Энколпия же гонит по свету гнев Приапа — бога мужской детородной силы» (с. 171). Однако замечу, что *ira Priapi* как лейтмотив романа Петрония — это тема дискуссионная (см.: [13; 15, 73–75], с литературой). А вот судьба главного героя «Сатирикона Феллини» не связана с наказанием за «гнев Приапа». Королев верно отмечает, что Ф.Ф. «не использовал этот мотив в качестве основной



драматургической пружины» (с. 171), но при этом сам автор очерка подчеркивает «приапическую» тематику феллиниевского «Сатирикона», связывая ее с психологией режиссера.

Сексуальность Феллини, который в личной жизни недвусмысленно предпочитал женщин... была, по-видимому, так велика, что на уровне сублимации уже не признавала границ гендера (что в просторечии обычно звучит как «е...т все, что движется»). Иначе не объяснить (*sic!* — А. С.) наполненность «Сатирикона» таким чувственным гомоэротизмом, что по сравнению с ним кинематограф Пазолини кажется целомудренным (с. 170).

Вот уж действительно: иначе и не выразиться сценаристу-киноведу, дабы объяснить, что он хотел сказать. Но его суждение не кажется достоверным. «Сатирикон» не свидетельствует о сексуальной трансгендерности Ф.Ф. на уровне сублимации. Автор не способен «иначе объяснить... чувственный гомоэротизм» феллиниевского «Сатирикона» кроме как пан-сексуализмом режиссера, да к тому же еще в обычных (вероятно для самого сценариста Королева?) «просторечных» выражениях. На мой взгляд, истоки гомоэротизма «Сатирикона Феллини» в том, как режиссер видел и понимал древнеримскую культуру и попытался в кино «реставрировать» античность с ее доминантой маскулинности — во всем, в том числе и в любовных связях (см. подробнее в другой моей статье: [17]).

В эссе Алины Росляковой «Улыбки и пощечины» (с. 174–179) дан набросок о «Клоунах». Автор говорит о «карнавальности памяти», о фильме-исследовании как «сентиментальном путешествии» не столько по городам и весям, сколько во времени (в детские годы) и в воспоминаниях, ориентируясь «по следам общей памяти». В целом очерк Росляковой, при некоторой его сумбурности (в чем-то созвучной структуре и духу феллиниевских «Клоунов»), представляется живым и по существу. Отмечу одну неточность в формулировке: на с. 176 автор говорит о «Сатириконе Феллини», «где Римская империя в конвульсиях агонии и оргазмов слипалась сотами грез...» — Грубо, зримо, эротично, шаблонно, однако в «антиковедческом» фильме Феллини показаны события середины первого века нашей эры — если речь идет о времени Петрония Арбитра. Значит, до конца Рима, до «конвульсий» и «агонии» Римской империи и гибели античной цивилизации должно пройти еще четыре столетия. А I в. н. э. — это лишь первый век существования императорского Рима, по сути, еще только начало империи.

Публикация Василия Степанова: «Город — полная чаша» (с. 180–183) — заметки о шедевральной «Риме Феллини» 1972 года. Автор делает замечание (на мой взгляд, не обоснованное) неким анонимным феллиниеведам: «Считается, что «Рим Феллини» — одна из наименее охотно разбираемых критикой работ (конечно же, без каких-либо ссылок. — А. С.)» (с. 181, 183), но сам тоже ограничивается лишь скухими штрихами, не предлагая полноценного разбора фильма. Сумбурные наброски на две неполные страницы текста представляют «кисель» из пересказов и цитаций. Автор ограничивается замысловатыми предложениями, например: «Рим — это диалектика. Пятый этаж, лифт не работает!» (с. 181); «Реальный Рим может спать спокойно, ведь на экране —

Рим-зрелище...» (с. 183); «Что это за байкеры? Это они увидели Рим или Рим увидел их? С ними, кажется, уносится и сам маэстро...» (там же); «“Рим” — это мемуар, но главное действующее лицо зажато на полях, всегда где-то с краю (*sic!* — А. С.)» (там же); «Рим как неожиданность, Рим как вечное обещание чего-то большего» (там же). И прочее в том же духе. Как и сам «Вечный город», киноисследование Феллини о Риме — это, действительно, «полная чаша», но эссе Степанова об этом фильме, состоящее из набора «броских» фраз, похоже, скорее, на «опивки».

Автор статьи «“Амаркорд”»: Драма — на крупном, комедия — на общем» (с. 184–191) Всеволод Коршунов делится своим опытом просмотра этого фильма по-новому. Он рассказал о том, что решил поэкспериментировать: «сделать вид, что смотрю не общепризнанный шедевр 1973 года, а фильм, сделанный в конце 2010-х...» (с. 184) В опыте пересмотра «Амаркорда» Коршуновым есть интересные наблюдения, привлекаются цитаты и точные ссылки (с. 187, 191). А заключение, полученное в результате «эксперимента», оказывается ожидаемым: «Получается, что “Амаркорд” с его бессвязностью, ностальгией и сентиментальностью вполне можно представить фильмом 2010-х. Или наоборот: фильмы 2010-х — коллективным воспоминанием об “Амаркорде”» (с. 191).

В статье Майи Кононенко «“Казанова Феллини”: Влюбленный натюрморт» (с. 192–197) высказаны суждения об одном из самых мощных, масштабных и загадочных произведений Ф.Ф. Автор касается содержания и формы «Казановы»: декорации, костюмы, живописность сцен. Вскользь говорится и об историческом контексте рационалистического XVIII столетия, над которым иронизировал маэстро (см., например: [16, 110–113], с библиографией). Резонно замечание в финале по поводу различных трактовок «архетипического донжуана» и связанных с этими трактовками «покаяниями» и «очищениями» в литературе XIX–XX веков (с. 197). Кононенко проводит параллель между Казановой и автором «Божественной комедии» (с. 195). Исследователи неоднократно обращались к теме влияния Дантовой поэмы на Ф.Ф., и режиссер мечтал создать фантастичную кинокартину о скитаниях Данте по Италии XIII века (см.: [31, XXIX–XXX; 39, 130–132, 137; 43; 55, 4, 9, 11]. А вот другая параллель, подмеченная Кононенко, мне представляется надуманной — по поводу «куклукс-клановского» (?) наряда Казановы, в котором автор статьи усмотрела своеобразный «реверанс» итальянского режиссера («Осознанно или нет, Феллини словно бы насмехается над своими американскими дистрибьютерами...», с. 192).

Интересный очерк Алины Радзивилл «Пессимистическая комедия» (с. 198–207) посвящен фильму-притче «Репетиция оркестра». Автор упоминает о политическом контексте Италии 1978 года (с. 198–199, 201), отмечает, что эта нетипичная для Ф.Ф. картина создана «по канону трех единств классического театра» (с. 201). Пересказывая «Репетицию», А. Радзивилл акцентирует внимание на значимых моментах, темах и образах произведения. Общий вывод следующий: «Утрачивая меру, человек перестает видеть реальность. В том числе и разрушение здания, в котором он находится» (с. 207). В этой картине Феллини исследует механизм зарождения и развития коллективного безумия. Комментарии Радзивилл эмоциональны, она стремится актуализировать феллиниевскую социальную

драму, перебрасывая мостики из времени фильма, созданного более 40 лет назад, в нынешнее время — с соцсетями, мобильными телефонами, Интернетом... и теми же проблемами и бедами, от которых никто не застрахован.

Следующий материал «Город женщин»: Желание есть, объекта нет» (с. 208–213) подготовлен Василием Корецким. Автор акцентирует внимание на сатирических аспектах произведения. «...Главная эмоция “Города женщин” — растерянность куртуазного господина перед неотвратимостью выбора, к которому толкает его современность» (с. 211). Автор указывает на трагические нотки феллиниевской мистерии: «В чем же трагедия Знапораз? В том, что его воображаемой и вожденной женщины не существует!» (с. 213); «Объект желания Знапораз не смутен, он существует лишь в его воображении...» (там же) Сам Феллини, как и его герой Знапораз, остается как бы в стороне и смеется над дилеммой: «с кем вы? С феминистским интернационалом или с фаллократами-консерваторами?» (с. 211) Корецкому удалось избежать гиперболизации сексуальной тематики этой картины, даже несколько преуменьшая стержневой мотив «Города» (и в содержании, и в цифрах, о чем будет сказано в конце обзора).

Статья Ксении Рождественской «“И корабль плывет”: Волнуется полиэтилен» (с. 214–221) состоит из кратенького вступления и четырех разделов в 2–3 абзаца каждый. В прологе автор делает несколько замечаний о «несвоевременности» этого фильма (с. 214), избирая оптику видения советским зрителем середины 1980-х гг. (со ссылкой на мнение С. Н. Добротворского), о том, что о «Корабле» принято говорить как о «поздней, менее удачной работе» Феллини (а здесь уже без каких-либо ссылок на тех киноведов, которые так считают), с чем я не могу согласиться. В первом разделе пересказывается сюжет фильма и акцентируется внимание на теме моря — «одного из главных образов Феллини, одновременно символу бессознательного и вполне конкретного места силы» (с. 215, 218). Во втором — замечания о классической музыке в фильме, об Эдмее — Медее — Каллас и оперном искусстве, точнее, о «смерти искусства вообще» (с. 219–220). В разделе «Горизонт» говорится о кинематографе и Феллини как «гении условности» (с. 221). А последний раздел — своеобразные мини-мемуары, где автор делится личными впечатлениями от первого просмотра «Корабля» еще в детском возрасте, в далеком 1984 году, в советскую эпоху, которая давно канула в прошлое, как и многое другое. А остались лишь журналисты, носороги, кино и полиэтилен (с. 221). Очерк написан живо, увлекательно, но Рождественская больше рассуждает о «механике» и «конструкции» картины («условность», «обнажение декораций» в финале, прожекторы, камера, «подмена магии кино скрипом театральных декораций» и проч.), да еще о полиэтилене и времени его разложения (с. 221), нежели о самом фильме-притче Феллини.

Еще одна статья Вероники Хлебниковой «Жизнь — рекламная пауза» (с. 222–225) посвящена фильму «Джинджер и Фред». Автор заканчивает свой материал следующими словами: «Оба Пьеро, они затмевают всех, принадлежат и не принадлежат одновременно друг другу и окружающей иллюзии-буфф, слишком пожившие, чересчур настоящие, хотя и сделанные из робкой мечты. В этой неразличимости драмы и трэша, сала и романтики Феллини достиг высочайшего уровня своего мастерства и снял, пожалуй, лучший свой фильм»

(с. 225). Под последним я готов подписаться без оговорок, ибо здесь мои симпатии совпадают с признанием автора «сеансовского» очерка. Хотя следующее суждение Хлебниковой кажется радикальным: «Феллини, которому уже 65, *впервые* интересуется теми, кто прост, обычен и живет в реальности, а не в феерии. *Впервые* банальное выигрывает у странного, возраст — у призраков без годовых колец, привязанности — у безграничной фантазии, но не у времени» (с. 224).

Свою «главу» про документально-художественное феллиниевское «Интервью» Михаил Щукин оформил как интервью о фильме и его создателях: «“Интервью”: История одного молчания» (с. 226–231). Это текст с вопросами, выделенными полужирным, и ответами обычным шрифтом — все, как принято в интервью. Точнее, здесь — «интервисте», поскольку автор уточняет передачу названия на русский язык как «Междувзглядие» (и опять к вопросу о переводе названий: хорошо, что в отечественном прокате не догадались передать название фильма таким вот «итальянизированным» способом). Но квазиинтервью, сочиненное М. Щукиным, похоже, скорее, на диалог: воображаемые «спрашивающий» и «отвечающий» рассуждают на тему феллиниевского «Интервью», дополняя и уточняя друг друга. Речь идет о фильме, в котором снимается фильм и по ходу показывается, как надо «делать фильм».

Заключительный очерк, подготовленный Дарьей Серебряной, посвящен последней кинокартине Феллини: «Толос Луны»: Сенильное небо» (с. 232–237). Этот свой материал, как и тот, что о «Брачном агентстве», писательница начинает с экскурса. Теперь это — экскурс в «сравнительное селеноведение». В начале публикации представлена эклектика образов и сказаний, связанных с Луной в различных культурах: мифологемы Египта, Индии, Китая, Японии... Здесь о Луне как серебряной лодке, боге, трехпалой жабе, фее, женщине, кошке, и проч., и проч. Какие-то всадники с факелами скачут невесть куда (с. 232, 234). Зачем весь этот винегрет (опять же словечко из области кулинарии)? Чему это служит при истолковании фильма Феллини? А ведь «селеноведению» посвящена третья часть этого небольшого текста (с. 232–234).

Можно спорить про характеристики этой картины (здесь Серебряная дает такие оценки: «старческая беспорядочность», «назойливость», с. 237) — это опять же дело вкуса, и суждение зависит от позиции видения. Как отмечает Д. Серебряная, Феллини превратил свой последний фильм в «неразгадываемый иероглиф», «Настоящий сон, не требующий толкования» (с. 235). Конечно, «Ничто не ведомо и можно лишь гадать» (стихотворная строка, которую цитирует один из героев «Голоса»), но ведь автор статьи даже и не пытается истолковать, исследовать эту кинокартину. Серебряная ограничивается оценками «Голоса» американской (и только) прессой, приводит пару отзывов «простых зрителей» и цитаты (все они даны без ссылок на работы) маститых итальянских кино-критиков, писавших о творчестве Феллини (с. 237).

Теперь выскажу ряд замечаний общего и частного характера о «феллиниеведческом» выпуске «Сеанса».

Издание оформлено эффектно, стильно, броско. Как и в других выпусках «Сеанса», в этом номере много иллюстраций: фотографии Феллини в разные годы его жизни, фотографии Дж. Мазины, Т. Гуэрры, М. Мastroяни и других

людей, близких Ф.Ф., кадры из кинофильмов режиссера, его рисунки, гравюры Пиранези... Всего в номере свыше 150 иллюстраций! Кроме черно-белых, есть и две цветные вставки. Первая — это приоткрытые пухлые губы на половину листа (с. 145, сверху; это кадр [фрагмент] из первого цветного короткометражного фильма Феллини, но зачем здесь помещены одни только губы более чем в реальную величину?). Вторая цветная картинка дана на весь лист — яркий образ Сандры Мило в роли экстравагантной красотки Сузи из фильма «Джувьетта и духи» (с. 156). Том впечатляет не только количеством, но и качеством иллюстраций (дизайн А. Журавлевой). Однако картинок больше, чем текста, и они (как и в других выпусках «Сеанса») загромождают журнал и будто при-тесняют сам текст.

Удивило то, что в этом выпуске не учтены документальные фильмы режиссера (о некоторых лишь упоминается в двух очерках), почти ничего нет о Феллини как о сценаристе, писателе, не говорится и о созданных им рекламных роликах. Но даже если документальное кино и работа Ф.Ф. в рекламных проектах — это «маргинальные» темы для киноведческого «Сеанса», то для полноты темы составителям все же следовало учесть историю несостоявшихся игровых фильмов Феллини: его «долгоиграющий», но так и не воплощенный проект «Путешествие Джузеппе Масторны»; идея еще одного «Путешествия», которое обещало стать интересным, — кинокартина по мотивам произведений Карлоса Кастанеды «Путешествие в Тулум», и проч.

Номер составили 30 публикаций двадцати трех авторов. Информация об участниках выпуска дана на с. 238–239: журналисты, сценаристы, кино-критики и искусствоведы. Несколько авторов — это редакторы «Сеанса»: Л. Аркус, В. Степанов, М. Щукин, П. Пугачев. Так что можно говорить о некоей «институции», даже о «школе» «сеансовцев». Другое дело, какого качества эта «школа». Посвятительный выпуск (как, впрочем, и всякие другие печатные издания) следовало бы хорошо вычитать тем, кто за него ответственен. Здесь же встречаются сотни разного рода ляпов: опечатки, стилистические и орфографические «огрехи» или просто фактические ошибки. Некоторые замечания и дискуссионные моменты были отмечены в основном обзоре. Теперь же остановлюсь на прочих «мелочах», проведя небольшую «работу над ошибками».

Вот несколько примеров невнимательности авторов и издателей. В первой статье М. Кононенко: «Феллини станет соавтором нескольких фильмов Роберта Росселлини» (с. 15), но итальянское имя Роберто не склоняется. Имя актера Пеппино Де Филиппо/Peppino De Filippo передано неточно: де Филиппо (с. 94, *bis*); та же ошибка в другой статье: Витторио де Сика вместо правильного Де Сика/Vittorio De Sica (с. 146, стлб. 1), хотя на той же странице во втором столбце имя этого режиссера указано верно: «в сюжете Де Сики». Хрестоматийное латинское выражение, которым именовали себя римские папы, дается в единственном числе: *Servus Servorum Dei* («Раб Рабов Божьих»), но в русском переводе слово «servus» передано Ипполитовым во множественном: «Слуги Слуг Господних» (с. 84). На с. 70 Ипполитов дал неточный перевод источника с «посвящением обетов Минерве» (анаколуф) «Гнеем Помпеусом сыном Помпея Великого» (*sic!*). Эти ошибки уже сугубо на совести автора статьи, ибо тут уж вряд ли могли помочь (ведь не помогли) корректор и редакторы киноведче-

ского журнала. Еще один антиковедческий ляп встречается в последней статье Д. Серебряной: «В честь Луны скачут всадники с факелами из Афин и Перей» (с. 232, 234). Но что это за «Перей»? Возможно, здесь имеется ввиду порт Пирей на побережье Саронического залива? Или Пиерия, или Персия (но туда очень далеко придется скакать афинским всадникам)? А может быть, здесь и вовсе что-то другое? Тогда издателям надо давать поясняющие комментарии.

Показательный *lapsus calami* на с. 106, который может ввести в заблуждение читателей «Сеанса». Л. Шитенбург пишет:

Феллини уже *разминал* (это слово, скорее, из лексикона скульпторов или спортсменов? — А. С.) тему, репетируя свои легендарные парады-алле и бесцеремонные пробуждения (о чем это? — А. С.): еще в «Огнях рампы» странствующие комедианты, ночью на дармовщинку хорошо накушавшиеся, натанцевавшие и навеселившиеся, поутру были изгнаны хозяином из теплого дома и, спотыкаясь, брели на рассвете усталые и замучившиеся, по дороге к далекой станции.

Поясняю, что речь здесь идет о сцене вечеринки на вилле адвоката Ренцо Ла Роза в «Огнях варьете» (00:34:20–00:44:10). Автор, по-видимому, перепутала этот фильм Латтуада и Феллини с «Огнями рампы» (1952) Чарли Чаплина. Но чаплиновскими ли? А то и вовсе неясно с чьими «Огнями»?! Ведь ошибок в этом юбилейном феллиниевском сборнике столько, что и не разобратся. А редакторы «Сеанса» п(р)опустили...

Порой встречаются смешные ляпы. Например, на с. 10: «он положил глаза на девушку, жившую по соседству» (это о Феллини). Однако в русском языке есть устойчивый оборот «положить глаз» (в единственном числе), когда говорят о человеке, которому кто-то (или что-то) нравится. Можно положить руки, ноги, или зубы (на полку) — всё это во множественном числе, но о глазах (на девушку) — это звучит сурово. В статье М. Щукина, по-видимому, «описка»: «с грациозной пластикой, с изящным повтором головы и нежным словом» (с. 128). Не ясно, что за «повторы головы» (у) Кабирии? Возможно, автор хотел сказать об «изящном повороте головы» (?) Ошибки и опечатки в очерке Л. Гуэрры: «сокровищница фильм и фильмов» (?) (с. 26); «...мне показалась, что я попала в фильм Феллини» (с. 29); в другой статье: «За обидой музыкантов и цинизма маэстро проглядывает одно и то же...» (с. 206) и проч.

Есть случаи, где отсутствуют предлоги («Эпизод, не вошедший [в] фильм...», с. 158), союзы, буквы, знаки препинания... И таких примеров с пропусками и опечатками, увы, много. В другом месте пропущена (?) отрицательная частица «не», меняющая смысл фразы о популярности фонтана Треви. На с. 75 рассказывается о знаменитой сцене купания Аниты Экберг в фонтане Треви, и тут же автор резюмирует: «Теперь вокруг фонтана толпа круглые сутки, и круглые сутки около него дежурит полиция, следящая за тем, чтобы никто в него забрался в попытке повторить подвиг Аниты». Здесь, видимо, пропущена отрицательная частица «не», и при этом смысл всей этой фразы меняется на противоположный, так что выходит даже будто бы по-феллиниевски: все в фонтан, как это делала Анита-Сильвия!

В заметке П. Пугачева главные герои «Белого шейха» Ванда и Иван неоднократно названы «женихом» и «невестой»: «...а наутро познакомиться с род-

ственниками жениха...» (с. 96); «Скоро состоится долгожданный и тщательно скрываемый от жениха визит на съемочную площадку...» (с. 97); «Если вы заплутали в Риме в поисках сбежавшей невесты...» (с. 99); «...Ванда возвращается к жениху» (с. 100). Однако всё это не верно. Слово «жених» означает неженатого мужчину, только готовящегося вступить в брак, т. е. это *будущий* муж (соответственно «невеста» — *будущая* жена *будущего* мужа). А Ванда и Иван уже женаты, и жена носит фамилию своего мужа: Кавалли. Но Пугачев, автор статьи о романтической любви, любви как «лучшей из иллюзий», попросту не разобрался во всех этих «формальных тонкостях», связанных со статусом мужчины и женщины до брака и уже заключившими брак. Ну, а невнимательные редакторы-составители эти ляпы попросту пропустили.

В статье В. Корецкого о «Городе женщин» Гроссфаллос назван «гомерическим бабником» (с. 210) и «гомерическим сверхсамцом» (с. 211). «Гомерическое пиршество» либо «гомерический смех/хохот» (ср. в том же «Сеансе» у М. Щукина, где употреблено в правильном значении: «или гомерически рассмеется», с. 128) — это определение отсылает нас к мощному хохоту богов на пиру в Гомерово «Илиаде». Но бабники и самцы с характеристикой «гомерический» — это какой-то журналистский новизм? Кто же у Гомера, может быть «гомерическим» потаскуном? Неужели это «намеком» на самого владыку Зевса?

Удивило использование неприличных словечек, несомненно, характеризующих «пикантный» стиль «сеансовцев»: «чистое стебало» — определение, которое В. Рутковский вкладывает в уста Режиссера (= Феллини) (с. 163). А у автора-дамы В. Хлебниковой появляются «съедобные трусы на милой жопе» (с. 225). Другой же автор для характеристики «пансексуальности» маэстро подбирает формулировочки «поярче» да «поострее»: Феллини (по г-ну Королеву), «е...т всё, что движется» (с. 170). Вот уж, действительно, то определение-разъяснение, что, по мнению издателей «Сеанса», будет понятно любому русскому читателю журнала. «Карнавальность» киноведов здесь просто-таки зашкаливает.

Лучше бы такого рода словесную «легкость» создателям «Сеанса» заменить знанием материала. Вот, например, В. Степанов пишет: «Кстати, насчет вооружения. Странный парадокс, подмеченный Эндрю Саррисом: “Огни варьете” — кажется единственный фильм Феллини, в котором звучат выстрелы (*sic!* — А. С.)» (с. 94). Журналист-«сеансовец» ссылается на мнение Э. Сарриса, который обратил внимание на сей «странный парадокс» (цитата не приводится и точной ссылки не дается, так что перепроверить тезис известного американского кинокритика нельзя). Само же это «парадоксальное» суждение не основано на источниках, каковыми являются произведения Феллини, хотя следовало бы «вооружиться» всем «арсеналом» творчества маэстро. Этот пассаж демонстрирует незнание автором статьи (он же соредатор феллиниевского номера «Сеанса») того материала, о котором он пишет. В кино Ф.Ф. не только есть оружие, но его применение встречается многократно. Пальба из пистолетов, ружей, автоматов присутствует в «Амаркорде», «Репетиции оркестра», «Городе женщин», «Голосе луны» и др. фильмах. А в финале кинокартины «И корабль плывет» так пушки с крейсера палят, что эта канонада знаменует конец спокойного старого мира и начало Первой мировой войны,

начало новой эпохи. На мой взгляд, следует говорить об особой эстетике оружия в кинематографе Феллини.

В другой статье Степанов допускает неточность с датами: «в 1970-м был “Сатирикон Феллини”» (с. 181). Разумеется, этот фильм *уже был* в 1970-м году, но вышел он на год раньше — в 1969-м. В журнале много других моментов с указанием неточных чисел. Грубая ошибка встречается у Корецкого, причем, если бы это было передано цифрами, то могло сойти за опечатку, а так — явный ляп. Вот Корецкий пишет: «Каццоне празднует триумф — покорение юбилейной, тысячной женщины» (с. 210). Но в фильме ловелас-«юбиляр» хвастается Снапоразу: «Это у меня *десятитысячная!*» Показан огромных размеров торт (который нельзя не заметить тому, кто видит) и говорится, что на этом торте *десять тысяч свечей*, а на вершине торта есть надпись большими буквами: «10 MILA». «Десять тысяч свечей!» — Воскликает Гроссфаллос. — «Ну, что ж, попробую!» И он начинает бегать вокруг торта и задувать свечи, а уж когда «юбиляр» выдохся, то он попытается загушить все 10 000 (десять тысяч) свечей иным способом. Возникают вопросы: это ошибка по невнимательности автора статьи про «Город» или же указанное в фильме число любовниц показалось Корецкому, как он говорит, «гомерическим», и тогда из стремления преуменьшить «достижения» Гроссфаллоса, он решил «подредактировать» Феллини? Но тогда это недопустимое насилие над источником! В любом случае, ответственным редакторам журнала следовало исправить этот очевидный ляп.

А вот дамы, авторы «Сеанса», явно стремятся к гиперболизации. А. Таежная говорит, что история «искушения доктора Антонио» «начнется с водружения на окраине города гигантского, размером с *десятиэтажный* дом, изображения Аниты Экберг» (с. 140). В фильме рекламная вывеска с Анитой показана большой, величиной с дом в несколько этажей, но все же этот «билборд» никак не вровень с 10-этажный дом, но в 2–3 раза меньше. В финале очерка Таежная пишет, опять же додумывая и гиперболизируя: «Разросшаяся до размеров квартала Анита Экберг — объект коллективной мастурбации начала 1960-х...» (с. 147) Откуда автору данного опуса известно о том, что в 1960-е годы Экберг была (в Италии, Швеции или где-то еще) объектом «коллективной мастурбации»? Как и с размером рекламного плаката, как и с размерами Аниты в целый квартал — все это только слова, слова, слова, чтобы впечатлить публику. Автор статьи о «Джинджер и Фред» В. Хлебникова пишет о корове, «у которой вместо одного *вымени восемнадцать*» (с. 225). Но в фильме неоднократно говорится, что у этой гипервымистой коровы *восемнадцать сосков* (и также в сценарии фильма: [26, с. 320, 322, 356]); вымя коровы имеет 4 соска, следовательно, «по расчетам» Хлебниковой, у феллиниевской коровы должно быть аж 72 соска!

М. Кононенко пишет о Росселлини и Феллини: «В 1946 году их совместная работа “Рим — открытый город” будет номинирована на “Оскар” за лучший сценарий» (с. 15). Но, во-первых, во вступительных титрах фильма сценаристами обозначены трое: С. Амидеи, С. Миди и Ф. Феллини, а в номинации за «Лучший оригинальный сценарий» указаны двое: С. Амидеи и Ф. Феллини. Во-вторых, «Рим» был номинирован на премию Американской киноакадемии не в 1946-м, как указывает Кононенко, а годом позже — в 1947-м. (Кстати, та же ошибка про «Рим — открытый город» встречается у Б. Мерлино: «В феврале 1946 года



номинаруют на “Оскар” за сценарий Феллини и Амидеи» [9, с. 75].) По поводу следующих «Оскаров» Кононенко пишет: «Впоследствии Феллини будет номинирован на премию Американской киноакадемии еще четыре раза — два раза подряд, в 1957-м и 1958-м, за фильмы “Дорога” и “Ночи Кабирии”, где сыграла Джульетта Мазина, и снова подряд за “Сладкую жизнь” в 1963-м и “Восемь с половиной” в 1964-м — без ее участия» (с. 15). Однако здесь сушая путаница, которая заинтересованного, но неосведомленного читателя просто введет в заблуждение. Во-первых, только один фильм «Сладкая жизнь» был представлен на премию «Оскар» аж в четырех номинациях и в одной из них — «Лучший дизайн костюмов / черно-белый фильм» — стал лауреатом. И произошло это не в 1963 г., как у Кононенко, а годом раньше (34-я церемония награждения состоялась 9 апреля 1962 г.). Во-вторых, в 1964 г. феллиниевская картина «Восемь с половиной» участвовала сразу в пяти номинациях, в двух из которых победила. Я не знаю, что имела ввиду автор «наброска к биографии», сказав, что после 1950 года «Феллини будет номинирован ... еще четыре раза» на «Оскар», ведь кроме уже названных кинокартин в этом конкурсе в разные годы в разных номинациях были представлены «Джульетта и духи», «Сатирикон Феллини», «Амаркорд», «Казанова Феллини».

Говоря о том, что область Эмилия-Романья «является родиной большинства великих итальянских кинематографистов», Хржановский называет полдюжины имен прославленных режиссеров: Антониони, Феллини, Гуэрра, Пазолини, братья Тавиани, Роза (с. 40). Но братья Паоло и Витторио Тавиани родились в городке Сан-Миниато, что находится в регионе Тоскана; это, конечно, по соседству с регионом Эмилия-Романья, но к нему не относится. А режиссер Франческо Роза родился и вырос в Неаполе, что в Кампании, а это уже совсем далеко от Эмилии-Романьи.

От географии в кинематографии перейдем теперь к истории и литературе. В статье Королева упоминается про «утраченный зачин рукописи» (с. 171). Судя по всему, это говорится о «Сатириконе» Петрония, часть текста которого утрачена до сохранившегося ныне фрагмента. Но «зачином» принято называть традиционное *начало* произведения — сказки, былины, эпоса. Как известно, от петрониевского романа до нас дошли лишь фрагменты двух книг, а предшествующая им большая часть, которая включала полтора десятка книг (!), — не сохранилась. Поэтому неверно называть ее «зачином». Еще одно уточнение из области антиковедения. Кононенко пишет о родине Ф.Ф.: «Неудержимая фантазия этого хрупкого и впечатлительного мальчика ежесекундно подпитывалась богатой фактурой *средневекового города*» (с. 10). Но Римини был основан еще в III в. до н. э. — за 800 лет до эпохи Средневековья. Как и в большинстве городов Италии средневековая фактура здесь, конечно, присутствует, но это не средневековый, а древнеримский город. Не стану утверждать, что впечатлительный Федерико ежесекундно подпитывался богатой фактурой своего античного города, но отсылка к древним истокам родного Римини в его фильмах и опубликованных воспоминаниях предостаточно (см.: [16; 17; 19; 38]).

Несколько замечаний о мнимых влияниях. Пересказывая сцену уличного застолья из феллиниевского «Рима», после которой по пустынным улицам

города пастухи гонят стадо овец, Ипполитов замечает: «Кстати, благодаря Феллини на овцах спятил Питер Гринуэй, запихивавший их куда ни попадя» (с. 73). Кстати, об овцах... Замечание искусствоведа про «спятившего» на них Гринуэя здесь обсуждать не станем, но спорным представляется тезис о том, что причиной «мотива овец» в фильмах британского режиссера являются феллиниевские кинокартины (*sic!*). Возможно, Ипполитову известно, что П. Гринуэй где-то сам признавался в этом? Но ни на какие источники автор, понятное дело, не ссылается. В сцене со стадом, которая длится в «Риме Феллини» менее полминуты, режиссер не акцентирует внимание на теме жертвоприношения. Но дело даже не в этом. Ведь если говорить об «овцеводстве», то, как известно, овца — символ благосостояния и процветания Англии с эпохи Раннего средневековья, и для англичанина Гринуэя овцы — чисто британская тема, имеющая глубокие корни в отечественной истории (на этот историко-этнографический момент мое внимание обратила доктор искусствоведения Ф. В. Фуртай, за что я ей признателен). Поэтому вряд ли резонно искать влияние эпизода с овцами в «Риме» итальянца Феллини на мотивы гринуэйевских картин.

Выше уже не раз указывалось на отсутствие в большинстве статей «Сеанса» ссылок при цитировании источников и исследований (если таковые привлекаются авторами), так что приходится всем верить на слово. И такая политика издания не является правильной. Возможно, кто-то возразит: но ведь это же не научный сборник, а простой журнал! Тогда очень жаль, что это простой журнал. Но даже если так, то в одном издании непременно должно быть единообразие. А здесь в двух статьях все-таки ссылки встречаются (с. 187, 191, 198, 199 и 201), а во всех других — их нет. При том, что цитаты из чужих текстов используются авторами журнала.

Для примера: на с. 114 Хлебникова приводит (как полагается, в кавычках) цитату о «путаной попытке Феллини соединить французскую пантеистскую мистику с пессимистической экзистенциалистской теорией тоски и отчаяния». Ссылку на источник автор не дает, видимо, исходя из тех соображений, что это и так всем известно. Однако это ложный посыл, поскольку журнал рассчитан на широкую публику. Но главное — так не делается. Авторов чужих слов (тех, что цитируются или пересказываются) обязательно надо указывать. Приведенные Хлебниковой слова принадлежат А. Тромбадори, а найти эту цитату по-русски можно в «Открытом письме Федерико Феллини» Массимо Миды [10, с. 298]. Но примеров таких неправильных «цитаций» в «Сеансе» — десятки.

В этом выпуске нет ни качественной вычитки материалов, ни единообразия оформления. Например, на с. 115 говорится о «неореалистических «Мошенниках»», но в следующем очерке Манцова этот фильм Ф.Ф. назван «Мошенничество», а в следующем за ним очерке Щукина, он снова указан как «Мошенники» (с. 124). «В русском переводе — “Мошенники” или “Мошенничество”, хотя итальянское название гораздо объемнее» (с. 127). Название, конечно, «объемное», и можно его передать и так, и эдак, и еще и в нескольких иных вариантах, но речь идет об отсутствии единого оформления всего издания. А «разночтения» встречаются даже в рамках одной статьи. Например, название «*La voce della luna*» Д. Серебряная передает то как «Голос Луны»

(с. 232 *bis*, 235), а то во множественном числе — «Голоса Луны» (с. 237 *bis*). Как может быть такой разницей в качественном издании? Конечно, корректорам (а в этом номере указаны два имени: А. Изакар и В. Кизило) следовало бы отнестись к своему делу ответственно, причем, это касается не только юбилейных выпусков журнала.

При знакомстве со всем этим «собранием пестрых глав, полусмешных, полупечальных», складывается впечатление, что личные мотивы (а они у разных авторов — свои) и журналистский стиль заглушают попытки какого-либо исследования и анализа. «Сеансовские» очерки — это кратенькие, остренькие, дерзкие репортажи о... Не важно, о чем, в том числе, и о Феллини. Большинство текстов написаны по принципу — «я и Феллини», авторы-киноведа просто делятся личными впечатлениями от просмотра/пересмотра такого-то фильма (или фильмов).

---

К сожалению, в России пока нет крупных работ по феллиниеведению, во всяком случае, мне такие исследования не известны. В Европе и Новом Свете регулярно проводятся конференции, посвященные Феллини, отдельным его картинам или темам, связанным с творчеством режиссера, ежегодно выходят десятки статей и книг (навскидку укажу сборники и монографии последних лет: [9; 27; 28; 30; 34; 38; 40; 41; 42; 43; 44; 45; 48; 49; 51; 52; 53; 54]). Конечно, это уже претензии не к «сеансовцам», а возмущение по поводу того состояния, что сложилось в отечественном искусствоведении в целом.

Уже в XXI в. в России появилось несколько переводных работ о Феллини: например, в серии «ЖЗЛ» были опубликованы книги К. Константины (2009) и Б. Мерлино (2015), а еще раньше в другом московском издательстве вышла книга Ш. Чандлер (2005). Издаются переводы сценариев кинофильмов Ф.Ф. За последние два десятилетия наберется десяток-полтора статей по феллиниеведению, подготовленных отечественными исследователями. Мне знакома небольшая книжка М. Ю. Кувшиновой [7] и две диссертации о творчестве Феллини (одна из них — философско-культурологического характера: [3]). Но все это — капля в море, и по большому счету у нас нет крупных исследований о режиссере и его фильмах. Порой, правда, появляются монографические работы, посвященные итальянскому кино, но на них без слез (от смеха) не взглянешь. Примером тому служит книжка про итальянских киноактрис, которая в 2018 г. была выпущенная одним известным петербургским издательством.

Конечно, эту ситуацию надо исправлять. Поэтому в заключение хочу призвать коллег искусствоведов, киноведа, историков, филологов, философов, культурологов к серьезному изучению феномена Феллини. 100-летний юбилей итальянского режиссера — хороший повод для начала большой дискуссии о его творчестве.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алова Л. А. Roma — cinema // Города в кино / сост. О. Рейзен. — М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. — С. 175–194.
2. Вайль П. Гений места. — М.: Изд-во КоЛибри, 2007. — 448 с.
3. Гнездилова И. Н. Творчество Федерико Феллини: доминанта экзистенциального подхода к миру. Дис. ... канд. филос. наук. — Екатеринбург, 1999. — 182 с.
- 3а. Ипполитов А. В. «Тюрьмы» и власть: Миф Джованни Баттиста Пиранези. — СПб.: Изд-во «Арка», 2013. — 368 с.
4. Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания / ред., вступ. ст. и комм. М. Гаспарова. — М.: Художественная литература, 1970. — 480 с.
5. Клейман Н. Эйзенштейн на бумаге. Графические работы мастера кино. — М.: Ad Marginem, 2017. — 320 с.
6. Константины К. Федерико Феллини / пер. с фр. М. Н. Малороссияновой, С. В. Сурковой. — М.: Молодая гвардия, 2009. — 271 с.
7. Кувшинова М. Ю. Аза-Низи-Маза. Феллини и его фильмы. — М.: ООО «Кармен Видео Фильм», 2009. — 128 с.
8. Лидзани К. Евангелие от «Идиота» // Кино Италии: Неореализм / сост., вступ. ст. и комм. Г. Д. Богемского. — М.: Искусство, 1989. — С. 307–312.
9. Мерлино Б. Феллини / пер. с фр. Л. Ф. Матяш. — М.: Молодая гвардия, 2015. — 309 с.
10. Мида М. Открытое письмо к Федерико Феллини // Кино Италии: Неореализм / сост., вступ. ст. и комм. Г. Д. Богемского. — М.: Искусство, 1989. — С. 297–298.
11. Петроний Арбитр. Сатирикон / пер. с лат. под ред. Б. Ярхо // Петроний Арбитр. Апулей / сост. и вступ. ст. И. П. Стрельниковой. — М.: Изд-во «Правда», 1991. — С. 23–152.
12. Ронди Б. Князь Мышкин // Кино Италии: Неореализм / сост., вступ. ст. и комм. Г. Д. Богемского. — М.: Искусство, 1989. — С. 314–316.
13. Сеницын А. А. Рецепт Ф. Феллини в изображении древнего Рима // Античное наследие в последующие эпохи: рецепция или трансформация? Российско-германский международный научно-образовательный симпозиум (Казань, 18–20 октября 2018 г.) / сост. и отв. ред. Э. В. Рунг, Е. А. Чиглинцев. — Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2018. — С. 114–123.
14. Сеницын А. А. Различные аспекты синема: предисловие редактора спецвыпуска «Acta eruditorum», посвященного истории и теории кино // Acta eruditorum. — 2018. — Вып. 29. — С. 3–13.
15. Сеницын А. А. Опыт (ре)конструкции истории Федерико Феллини: О мотивах и новаторских принципах в «Fellini Satyricon» (К 50-летию создания кинокартины) // Acta eruditorum. — 2018. — Вып. 29. — С. 69–93.
16. Сеницын А. А. Историографическое кино Федерико Феллини и киномифология Рима // Terra aestheticae. — 2019. — № 1 (3). — С. 106–130.
17. Сеницын А. А. Феллини и Гомер: параллели и пересечения // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2019. — Т. 20, вып. 3. — С. 326–351.
18. Сеницын А. А. Итальянская «Сатирикониана» на рубеже 1960-х — 1970-х гг.: Феллини, Полидоро, Лауренти, Мадерна и другие // Кинематографические миры Старого и Нового света: от традиции до революции. Программа и тезисы докладов Первой международной научно-практической конференции «La strada: пафос и этос итальянского кинематографа», Санкт-Петербург, 27–28 ноября 2019 г. / сост. и отв. ред. А. А. Сеницын. — СПб.: Изд-во РХГА, 2019. — С. 33–36.

19. Синицын А. А. Федерико Феллини и античная классика: Вступление. «Вечные темы» и финал в фильме «Огни варьете» // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2020. — Т. 21, вып. 2. — С. 234–265.

20. Синицын А. А., Никонова С. Б. 1968: кино, литература, живопись: отчет о работе антропологического семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем — VII» // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2019. — Т. 20, вып. 4. — С. 440–451.

21. Синицын А. А., Никонова С. Б., Ставцева О. И., Капилупи С. М. Отчет о конференции «La Strada: пафос и этос итальянского кинематографа» // Terra aestheticae. — 2019. — № 2 (4). — С. 303–324.

22. Стрельникова И. П. Сатирико-бытовой роман. Петроний // Античный роман: сб. ст. / под ред. М. Е. Грабарь-Пассек. — М.: Наука, 1969. — С. 273–331.

23. Феллини о Феллини. Интервью, сценарии. — М.: Радуга, 1988. — 478 с.

24. Феллини Ф. Делать фильм / пер. с ит. и коммент. Ф. М. Двин. — М.: Искусство, 1984. — 287 с.

25. Феллини Ф., Чандлер Ш. Я вспоминаю... / пер. с ит. В. Бернацкой, Н. Пальцева. — М.: Вагриус, 2005. — 443 с.

26. [Феллини Ф., Гуэрра Т., Пинелли Т.] Джинджер и Фред // Феллини о Феллини. Интервью, сценарии. — М.: Радуга, 1988. — С. 285–380.

27. A Companion to Federico Fellini / ed. by F. Burke, M. Waller, M. Gubareva. — Chichester: Wiley-Blackwell, 2020. — XXXVIII, 537 p.

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

29. Aldouby H. Fellini's Visual Style(s): A Phenomenological Account // A Companion to Federico Fellini / ed. by F. Burke, M. Waller, M. Gubareva. — Chichester: Wiley-Blackwell, 2020. — P. 223–236.

30. Alpert H. Fellini: A Life. — New York: Atheneum, 1986. — XII, 337 p.

31. Angelucci G. Preface. Fellinesque. A Glimpse Behind the Curtain // A Companion to Federico Fellini / ed. by F. Burke, M. Waller, M. Gubareva. — Chichester: Wiley-Blackwell, 2020. — P. XXIX–XXXIV.

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

33. Bondanella P. The Cinema of Federico Fellini. — Princeton: Princeton University Press, 1992. — 392 p.

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

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

36. Burke F. Federico Fellini: Realism/Representation/Signification // Federico Fellini: Contemporary Perspectives / ed. by F. Burke, M. R. Waller. — Toronto et al.: University of Toronto Press, 2002. — P. 26–46.

37. Burke F., Gubareva M. Fellini, the Artist and the Man: An Interview with Vincenzo Mollica // A Companion to Federico Fellini / ed. by F. Burke, M. Waller, M. Gubareva. — Chichester: Wiley-Blackwell, 2020. — P. 13–25.

38. Carrera A. Fellini's Eternal Rome: Paganism and Christianity in the Films of Federico Fellini. — London et al.: Bloomsbury Academic, 2018. — 200 p.

39. Carrera A. «Il viaggio di G. Mastorna»: Fellini Entre Deux Morts // A Companion to Federico Fellini / ed. by F. Burke, M. Waller, M. Gubareva. — Chichester: Wiley-Blackwell, 2020. — P. 129–139.

40. Fabbri P. *Fellinerie. Incursioni semiotiche nell'immaginario di Federico Fellini*. Nuova edizione ampliata. — Rimini: Guaraldi, 2016. — 156 p. (2011).
41. Federico Fellini: *Contemporary Perspectives* / ed. by F. Burke, M. R. Waller. — Toronto et al.: University of Toronto Press, 2002. — XXXII, 239 p.
42. Federico Fellini: *Il libro dei miei sogni* / a cura di G. Ricci. — Rimini: Fondazione Federico Fellini, 2008. — 286 p.
43. Fellini e Dante. *L'aldilà della visione: Atti del convegno internazionale di studi, Ravenna 29–30 maggio 2015* / a cura di A. Achilli. — Genova: Sagep editori, 2016. — 112 p.
44. Fellini *Oniricon. Il libro dei miei sogni* / a cura di T. Kezich, V. Boarini, G. Ricci. — Milano: Rizzoli, 2008. — 46 p.
45. Fellini-Satyricon: *L'immaginario dell'antico. Scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle arti contemporanee: I Giornata di studio*. Milano, 6 marzo 2007 / a cura di R. De Berti, E. Galletti, F. Slavazzi. — Milano: Cisalpino, 2009. — IX, 585 p.
46. Jansson G. *The Recollections of Encolpius: The Satyrical of Petronius as Milesian Fiction*. — Groningen: Barkhuis; Groningen University Library, 2004. — XII, 329 p.
47. Jansson G. *Sailing from Massalia, or Mapping Out the Significance of Encolpius' Travels in the Satyrical // Cultural Crossroads in the Ancient Novel* / ed. by M. P. Futre Pinheiro, D. Konstan, B. D. MacQueen. — Berlin; Boston: De Gruyter, 2018. — P. 7–15.
48. Kezich T. *Federico Fellini. His Life and Work* / trans. by M. Proctor, V. Mazza. — New York: Faber & Faber, 2006. — 444 p.
49. Kezich T. *Federico Fellini. Das Buch der Filme* / aus dem Italienischen übersetzt von G. Fröhlich, R. Heimbucher, S. Marzloff; hrsg. von V. Boarini. — München: Schirmer/Mosel, 2009. — 320 S.
50. Kleiman N. *Fellini in Russia // A Companion to Federico Fellini* / ed. by F. Burke, M. Waller, M. Gubareva. — Chichester: Wiley-Blackwell, 2020. — P. 445–450.
51. Lupi G. *Federico Fellini*. — Milano: Mediane, 2009. — 303 p.
52. Minuz A. *Political Fellini: Journey to the End of Italy* / trans. by M. Perryman. — New York: Berghahn, 2015. — 196 p.
53. Pacchioni F. *Inspiring Fellini. Literary Collaborations Behind the Scenes*. — Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2014. — 256 p.
54. Stubbs J. C. *Federico Fellini as Auteur: Seven Aspects of His Films*. — Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 2006. — 294 p.
55. Waller M., Burke F. *Introduction // A Companion to Federico Fellini* / ed. by F. Burke, M. Waller, M. Gubareva. — Chichester: Wiley-Blackwell, 2020. — P. 3–12.