

**Г.Д. Богемский**

**Федерико Феллини**

**Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания**

**Москва  
«Книга по Требованию»**

УДК 791.43/.45  
ББК 85.38  
Г11

Г11 **Г.Д. Богемский**  
Федерико Феллини: Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания / Г.Д. Богемский – М.: Книга по Требованию, 2024. – 280 с.

**ISBN 978-5-458-31601-9**

Книга посвящена жизни и творчеству талантливого и знаменитого кинематографиста современности Федерико Феллини. Он такой же, как его фильмы. Человек, любящий фантазию и в то же время прочно, обеими ногами стоящий на земле. Натура одновременно и поэтическая и деловитая, и чувствительная и рассудочная.

**ISBN 978-5-458-31601-9**

© Издание на русском языке, оформление  
«YOYO Media», 2024  
© Издание на русском языке, оцифровка,  
«Книга по Требованию», 2024

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



## **Георгий Богемский. В ПОИСКАХ ЧЕЛОВЕКА**

Литература о творчестве Федерико Феллини поистине необъятна. По объему ее можно сравнить, пожалуй, лишь с тем, что написано о Чаплине: монографии, исследования, статьи, эссе, бесчисленные рецензии на его картины, интервью и репортажи, телефильмы и радиопередачи появляются не только в Италии, но и далеко за ее пределами. Причем большинство из них, как правило, не носит характера объективного исследования, а ярко окрашено в полемические тона. Почти все пишущие о Феллини либо безоговорочные поклонники таланта режиссера и защитники его взглядов, либо его непримиримые критики. Произведения Феллини, его страстность и темперамент никого не оставляют холодными и безучастными. И любопытное обстоятельство: в то время как за границей литература о Феллини преимущественно панегирична (во французской кинокритике несколько лет царил даже культ Феллини), на его родине феллиниана носит куда более критический характер. Именно в работах итальянских авторов чаще всего можно встретить трезвый подход к произведениям неистового Федерико и более уравновешенные, более аргументированные суждения о них. И еще одна черта, отличающая написанное о Феллини его соотечественниками: главное внимание, как правило, сосредоточивается не столько на форме и стиле его произведений (хотя новаторство Феллини в области киноязыка, казалось бы, требует самого тщательного анализа), сколько на идеях, чувствах, моральных схемах, которые художник в них вкладывает.

Немало написано об этом большом мастере и у нас. Издательство «Наука» готовит к печати обширное исследование Т. Бачелис. обстоятельный анализ отдельных фильмов Феллини мы найдем в статьях Р. Юренева и Ю. Жукова, С. Герасимова и В. Неделина, в книге И. Соловьевой об итальянском кино и у других наших киноведа, режиссеров, журналистов. И здесь точки зрения и оценки пишущих о Феллини далеко не всегда совпадают. Вокруг имени итальянского режиссера еще со времен «Дороги» создавалась атмосфера горячих споров,

даже некоего ажиотажа, запальчивости. С такой же непрекращаемостью, как одни безоговорочно объявляют фильмы Феллини новым словом в кино, другие полностью развенчивают его идеи и поэтику.

На наш взгляд, пришло время спокойнее и обстоятельнее разобраться в проблематике феллиниевских фильмов, тем более, что ныне в творчестве режиссера, по-видимому, наступила некоторая пауза, возможно, закончился определенный период. На смену подчас чисто эмоциональному восприятию произведений Феллини, на смену оторванности суждений от конкретной итальянской действительности пора прийти более пристальному и неторопливому знакомству со сложным внутренним миром режиссера, с его эстетическими и общественными взглядами, с теми условиями, с той духовной и культурной средой, в которой создаются его фильмы, наконец, с личностью и жизнью художника, налагающими в данном случае неизгладимый отпечаток на все его творчество.

В этом мы и видим задачу настоящего сборника. Он не подскажет ни категорических суждений, ни готовых оценок. Материал, собранный здесь, пестр, порой противоречив. Нам хотелось, чтобы со страниц этой книги, где ничего не приукрашено, но и не сгущены краски, перед читателем встал во всей своей масштабности образ большого художника. Человека громадной творческой силы, мятущегося, заблуждающегося, фантазера, мистификатора, но беспрестанно ищущего, всегда находящегося в движении. Пусть предлагаемые им пути преодоления человеческой разобщенности (а такова главная тема его творчества) порой не выходят за рамки внутреннего самосовершенствования, все же цель его «фильмов-посланий», «фильмов-исповедей» неизменно благородна. Он мучительно ощущает всю боль своего века, настойчиво стремится к познанию своего времени, к предельно глубокому раскрытию внутреннего мира сегодняшнего человека.

Если предлагаемые вниманию читателя материалы дадут пищу для раздумий, в какой-то мере помогут самостоятельно

проникнуть в предельно сложный (к тому же нередко искусственно усложненный) мир Феллини, критически осмыслить его произведения, то нашу задачу можно будет считать выполненной. Для тех же, кто изучает кино или интересуется им более углубленно, знакомство с собранными материалами, мы надеемся, послужит подготовкой к всестороннему анализу творчества Феллини и выяснению вопроса о его месте в итальянском и мировом киноискусстве.

Из горы материалов мы старались отобрать те итальянские (и некоторые французские) статьи, интервью, высказывания, которые — чаще всего в полемике, в столкновении противоположных точек зрения — глубже раскрывают основные, узловые моменты художественной практики Феллини. Мы стремились предоставить слово и таким суровым и принципиальным критикам Феллини, как выступающие в целом с марксистских позиций Аристарко, Лидзани, Ди Джамматтео, Балделли, Пазолини, и таким «феллинистам», как alter ego режиссера — левый католик Ронди; мы привели суждения таких видных деятелей итальянской культуры, как Моравиа и Гуттузо, таких корифеев французского киноведения, как Базен и Садуль. Но интереснее всего нам казалось предоставить слово самому Феллини — непосредственному, горячему, впадающему в противоречия, путанному, ироничному, но при этом всегда искреннему. Значительное место в сборнике занимают дискуссии и «круглые столы» с участием Феллини, статьи и интервью режиссера, дающие самую непосредственную возможность составить представление о личности и взглядах этого столь спорного художника.

Время показало, насколько заблуждались те, кто хотел видеть в Феллини продолжателя и обновителя неореализма. Как ни парадоксально это звучит, Феллини, стоявший вместе с Роберто Росселлини у колыбели неореализма, автор сценариев многих неореалистических фильмов, вольно или невольно нанес своим творчеством сокрушительный удар неореализму — направлению, в лоне которого он сложился как художник.

Впрочем, сам Феллини и такой, например, его близкий сотрудник, как Ронди, считают, что подлинным неореалистом был и остается именно он, а остальные художники лишь способствовали постепенному измельчанию и вырождению этой школы. Но поэтика Феллини, его видение мира и художественные задачи по сути своей совсем иные, несмотря на многие точки соприкосновения с поэтикой неореализма, с его подходом к действительности и его задачами. Вопрос о генезисе Феллини, его связях и отношениях с неореализмом не схоластический вопрос, он не утрачивает значения до сих пор. Прояснение этой довольно сложной проблемы имеет не только методологическое значение. Оно помогает проследить пути развития послевоенного итальянского кино и определить место, которое в нем занимает Феллини. Поэтому-то данному вопросу уделяет значительное внимание в своей книге, отрывок из которой мы приводим, Карло Лидзани, поэтому-то с такой яростной силой в свое время вспыхнула дискуссия о фильме «Дорога» и неореализме на страницах коммунистического журнала «Контемпоранео».

Феллини был и остается неореалистом в том смысле, что творчество его глубоко гуманно, проникнуто сочувствием к человеку, болью и горечью за его страдания в жестоком и несправедливом буржуазном обществе. Но видение мира, сам подход к действительности у него совсем другой. Неореалисты подходили к действительности с исторических, научных позиций, их подход был неизменно гражданственным, социальным, а иногда и политическим; показываемая на экране действительность носила вполне конкретный, вплоть до документальной достоверности характер. В фильмах же Феллини, начиная с «Дороги», стал преобладать условно-абстрактный подход к жизни, то, что Лидзани называет «апокалиптическими всадниками» итальянского кино, представлявшими опасность для всей итальянской культуры, — литературщина, риторичность, символика. На смену героям, взятым с газетной полосы, из хроники, из гущи жизни, приходят выдуманные



персонажи. Простой же народ, «фон», толпу, в отличие от неореалистов, Феллини изображает порой даже без симпатии, деформируя лица и характеры вплоть до патологии — вспомним ущербных и жалких крестьян в «Дороге», бездомных в «Мошенничестве», пилигримов в сцене мнимого чуда в «Сладкой жизни», уродливых, больных детей, девушку на костылях и т. д. Этих монстров не знал неореализм.

Мир героев неореализма был неизменно миром материалистическим и социальным, миром конкретным, миром человеческой солидарности. Мир феллиниевских героев — идеалистический (если не религиозно-мистический), преимущественно морально-этический, абстрактно-всеобщий, мир разобщенности. Дело не в том, что неореализм, как теперь говорят, был прозаическим кино, а фильмы Феллини — это поэтическое кино. Дело в мировоззрении, а также и в изменениях самой итальянской действительности, отразившихся на этом мировоззрении. Эмоциональное стремление ко внутреннему освобождению человека, к абстрактной свободе у Феллини совпало со стремлением к социальному освобождению человека у неореалистов. Обличение Феллини человеческой жестокости и душевной черствости совпало с социальным протестом неореалистов. Но Феллини и неореалисты были лишь союзниками. Объективно же творчество Феллини явилось серьезнейшей угрозой для неореализма; и чем ярче и необузданнее проявлялся огромный талант Феллини, чем быстрее росло его мастерство, чем больше была сила эмоционального воздействия его фильмов, тем ощутимее становилась опасность того, что прогрессивное итальянское кино сойдет с пути, проложенного неореализмом.

На наш взгляд, было бы гораздо правильнее рассматривать творчество Феллини (начиная с «Дороги») не как разновидность или ступень неореализма, а как принципиально, качественно иное, самостоятельное художественное явление. Явление, несомненно, весьма значительное, но чем дальше, тем более отходящее от неореализма. Прекрасно понимая это, про-

грессивные итальянские киноведы не причисляли Феллини к неореалистам и стремились найти для его искусства свое название: «индивидуалистический реализм», «лирико-фантастический реализм», «магическая поэзия», «натурализм кьеркегоровского толка» и тому подобное.

Какова же философия героев Феллини и самого художника? Здесь, пожалуй, проходит главный водораздел между Феллини и не только неореализмом, но и всей итальянской прогрессивной культурой 40—50-х годов. Неореализм — у одних художников более, у других менее опосредованно — отражал влияние коммунистических и социалистических идей, все шире распространявшихся в Италии, охваченной подъемом демократического и антифашистского движения, и был в основе своей глубоко материалистическим, реалистическим искусством, носил атеистический и антиклерикальный характер. Неореализм — не только в кино, но и в литературе, театре, изобразительном искусстве — шел в авангарде материалистической и антиклерикальной культуры, что в такой католической стране, как Италия, задыхающейся от засилья Ватикана, церкви, правящей христианско-демократической партии, было смело и революционно.

Советские зрители (и даже некоторые наши критики), далекие от идущей в Италии вековой борьбы против католической идеологии, часто не придают достаточного значения религиозным мотивам и символике, пронизывающим фильмы Феллини; воспринимая прежде всего их социальный и морально-этический заряд, они подчас не задумываются над этой стороной творчества художника. Но, не поняв того, что Феллини находится под влиянием религиозных идей и представлений, не поняв того, что он сам страдает от этого влияния и в душе его идет постоянная борьба, вряд ли можно глубоко проникнуть в его фильмы.

Разумеется, когда говорят об иррациональности Феллини, имеется в виду не просто религиозность в обычном смысле слова, не то, что он является, как большинство итальянцев,

католиком. Речь идет о его вере в некие трансцендентные силы, управляющие жизнью человека, в Тайное и Непознаваемое, о его мучительных попытках избавиться от догматов и комплексов, порожденных полученным в детстве католическим воспитанием. Именно догматы церкви лежат в основе его творчества — он спорит с ними, пытается опровергнуть, но они являются в его глазах неким данным. Человек нечист и греховен от рождения, и вся его жизнь — стремление искупить первородный грех; чистоты и спасения души он может достичь, лишь очистившись через страдание; женщина — сосуд скверны; любовь — греховна... Человек одинок онтологически; взаимопонимание между людьми невозможно; полностью раскрыть свою душу человек может только перед высшим существом — перед богом...

Разумеется, религиозные мотивы выступают не столь примитивно и неприкрыто, они облечены в усложненные и хитроумные формы, близкие к воззрениям современного экзистенциализма. В частности, обычно говорят об идейной близости Феллини к левым французским экзистенциалистам (Мунье) или же к датскому философу-мистiku прошлого века Кьеркегору, который и ввел первым понятие «существования» (экзистенции). И подобно Кьеркегору, подобно католическому святому Франциску или реформаторам, Феллини яростно критикует официальную церковь за недостаточную набожность, лицемерие, за то, что она погрязла в мирской суете.

Во всех фильмах Феллини, если приглядеться внимательно, непременно наличествуют какие-нибудь религиозные детали, символы, мотивы, правда, порой носящие характер полемики с официальной церковью. Достаточно вспомнить эпизод со статуей ангела еще в «Маменькиных сынках»; рассуждения Матто в «Дороге»; сцену богомолья в «Ночах Кабирии»; статую Христа, парящую над Римом, и сцену мнимого чуда в «Сладкой жизни»; наказание мальчика в католическом колледже и беседу с кардиналом в «8½»; сцену распятия в «Джувальете и духах» и множество других.

Но еще более примечательно в его фильмах — общее ожидание чуда, благодати, которые где-то близко, рядом и готовы спуститься на человека, дать ему утешение, когда он стоит на грани отчаяния, предельно настрадался и тем самым очистил душу. Такое просветление сходит и на Дзампано в «Дороге», и на Кабирию в «Ночах Кабирии», и на Гуидо Ансельми — героя «8½», и на Джульетту в последнем его фильме. Финалы этих фильмов звучат оптимистично, но для этого оптимизма и надежды мы не находим никаких оснований в «реальной» жизни феллиниевских персонажей. Единственный фильм Феллини, в котором нет утешительного финала и не звучат мотивы всепрощения и примирения с существованием, — «Сладкая жизнь».

Может быть, именно поэтому она и остается до сих пор наиболее разоблачительным, гражданственным и жизненным фильмом Феллини.

Вопрос о том, насколько религиозен Феллини в его творчестве, занимает в Италии и католический лагерь. Если левые критикуют Феллини за его иррациональность, то католики призывают его к большей ортодоксальности. Известный кинокритик — иезуит падре Баральи подверг вопрос о религиозности фильмов Феллини глубокому анализу еще в 1960 году в журнале «Чивильта каттолика» и ответил на этот вопрос утвердительно. Биограф Феллини Анджело Сольми также признает, что «твердая вера в потустороннее, постоянное ощущение присутствия и необходимости бога, которая и есть чистая любовь к каждому человеческому существу», — это одна из основных черт творчества режиссера.

Также и в своей повседневной работе режиссер прибегает к поддержке католических кругов, в частности влиятельных иезуитов Севера Италии, Генуи и Милана — тех более просвещенных и дальновидных деятелей, которым бы хотелось перетянуть Феллини в лагерь католической культуры, практически в современной Италии не могущий похвастать ни одним крупным художником.

С проблемой «иррациональности Феллини» связаны и сами методы его творческой лаборатории. Это не просто импровизация. Это «магия» и «наитие».

Отдавая дань восхищения щедрому таланту Феллини, неистощимости его фантазии, искренности, гуманности его киноисповедей, содержащемуся в них огромному эмоциональному заряду, вряд ли стоит стыдливо обходить молчанием идеализм и иррациональность в его творчестве.

И не случайно, как мы увидим из материалов сборника, итальянская кинокритика уделяет этому кругу проблем столь большое внимание. Карло Лидзани, вспоминая о том, что первая в Италии в послевоенные годы эстетическая битва развернулась именно вокруг фильмов Феллини, объясняет это «невероятным сочетанием» в его творчестве справедливых, естественных человеческих чувств и искусственных, в высшей степени иррациональных форм. Быть может, суть творчества Федерико Феллини действительно именно в этом.

Немного можно назвать художников, чья судьба и жизненный опыт претворялись бы в их творчестве столь непосредственно, как у Феллини. Сюжеты, темы, мотивы фильмов этого режиссера, начиная с его первых работ, неизменно автобиографичны. «Импровизация» при разработке сценария и при работе на съемочной площадке, о которой обычно говорят, пытаясь проникнуть в творческую лабораторию Феллини, в действительности также оказывается плодом жизненных наблюдений режиссера, дожидавшихся своей очереди в кладовой его памяти. «Если бы я ставил фильм о рыбе, то он тоже был бы автобиографичен», — говорил Феллини на пресс-конференции в Москве после показа «8½».

Но каждый новый поставленный им фильм в свою очередь оказывает воздействие на режиссера, в какой-то степени помогает ему преодолеть свои сомнения, в общении со зрителем справиться с острым, тоскливым ощущением своего одиночества. «Я не могу объективно судить о своих фильмах, — говорит он, — это эпохи моей жизни. Трудно сказать, что важ-

нее — военная служба или первая любовь... Например, «8½» имел особое значение. Этот фильм мне помог, его влияние на меня было благотворно. Без страха и стыда я смотрел в зеркало — и образ мне понравился, я пережил обновление и в конце вновь увидел себя ребенком...».

Поэтому при анализе фильмов Феллини приобретает столь несомненное значение вопрос о взаимозависимости между жизнью режиссера и его искусством.

Жизненный опыт Феллини до той поры, когда он начал сам ставить фильмы, был весьма своеобразен и сумбурен, но, в сущности, небогат, и, может быть, поэтому режиссер впоследствии вынужден был столь щедро пополнять его выдумкой, фантазией. Насыщенные событиями, бурные предвоенные и военные годы, в которые формировалась художественная личность Феллини, прошли для него словно стороной. Хотя он был всего на пять-десять лет моложе будущих зачинателей нового, послевоенного итальянского кино, Феллини как бы принадлежит к другому, более молодому поколению. В то время, когда Де Сантис, Лидзани, Антониони, Пьетранджели в своих статьях на страницах журналов «Чинема» и «Бьянко э Неро» подрывали изнутри официальную фашистскую кинематографию, он рисовал безобидные карикатуры для юмористических журналов. А позднее, когда Де Сантис с оружием в руках сражался против гитлеровских оккупантов, Висконти сидел в римском гестапо, а Де Сика скрывался от немцев в горах, Феллини увлекала цыганская жизнь бродячих актеров и циркачей. Приход в кино и в неореализм был для него не призванием, не миссией, а счастливой случайностью, одним из многих средств заработка, и пришел он не как зачинатель и энтузиаст, а как «технический специалист» — парень с недюжинной выдумкой, гэгмен, мастер диалога и реприз. Свой путь в кино он начал, сохранив провинциальную ограниченность, религиозные предрассудки, не получив систематического образования, в отрыве от активной интеллектуальной среды, не видя и не осознавая широких задач обновления