**Санкт-Петербургский Университет Культуры и искусств**

**Факультет культурологи и искусств**

**Кафедра социально-культурной деятельности**

**Заочное отделение**

**Реферат**

**По истории кино**

**«Федерико Феллини. Жизнь и творчество»**

**работа выполнена**

**студенткой 3 курса**

**группы 377а**

**Сергиенко Анастасией**

**Проверила работу**

**Львова**

**Санкт-Петербург**

**2011 г.**

**Содержание:**

Введение

1. Биография Ф. Феллини………………………………………………5
2. Журнализм в творческом мышлении Федерико Феллини………..11
3. «В цирке меня ждали» ( **мемуары Феллини, записанные известным американским киноведом Шарлоттой Чандлерс)………………....18**

**Заключение**

**Список литературы**

Художественный мир, создаваемый Федерико Феллини на экране, пронизан и сплавлен индивидуальностью самого автора, поэтому, несмотря на абсолютную подчас фантастичность происходящего, от его фильмов всегда остаётся очень сильное ощущение правды искусства и правды жизни.

Хронология событий жизни Феллини несколько запутана. Собственно, он сам не раз изменял ее своим богатым воображением. Тем не менее, фильмы Феллини во многом автобиографичны и содержат воспоминания, ощущения и в какой-то степени выводы.

Федерико Феллини, будучи режиссером высочайшего класса, создателем «авторского» кино невероятно умело воздействует на эмоциональный мир зрителя. Он вторгается в жизнь персонажей, формирует среду событий, очеловечивает материальный мир фильмов. Говоря о журнализме Феллини нельзя не отметить, что именно при помощи журнализма Феллини достигает той неподдельной открытости и достоверности, так завораживающей зрителя.

Влияние Феллини на мировое кино очень велико. Созидая новое, он разрушил многие стереотипы, отверг прямое воспроизведение действительности, традиционные жанры, сюжетные структуры и многое другое. Он поставил «Дорогу», когда еще никто из его коллег по неореализму не помышлял изъять героев из бытовой среды, снял Рим без вечных памятников, создал кинофрески, изображавшие страну и эпоху, показал поток внутренней жизни художника, когда на это отваживалась лишь литература. Он сотворил на экране собственный мир и населил его созданными им людьми.

Феллини одним из первых доказал, что по широте и глубине исследования человека и общества киноискусство не уступает литературе. Великий режиссер достиг вершин мирового кино не только благодаря особенностям своего таланта, но и благодаря полной самоотдаче в работе, своей поглощенности кинематографом.

Сам он сказал об этом так: «Любой фильм для меня – кусок жизни, я не делаю различия между жизнью и работой – это форма, образ жизни».

Федерико Феллини родился 20 января 1920 года в семье коммивояжера. Он рос болезненным ребёнком, у него часто кружилась голова, и он терял сознание. Врач считал, что это признак сердечной недостаточности и мальчик долго не проживет. К счастью, он ошибся. «У меня всегда была склонность устраивать представления, развлекать людей анекдотами и забавными историями; в детстве я изготавливал маски, шил костюмы, водил кукол, гримировал своих товарищей», — вспоминал Феллини. Большое впечатление на него произвёл приехавший на гастроли цирк.

Образование Федерико получил классическое, закончив монастырскую школу в Фао. В 1937 году он переезжает во Флоренцию, где учится на репортера, подрабатывая карикатуристом в фирме "Фебо" своего приятеля Демоса Боннини. В 1938 году Феллини приезжает в Рим. Живёт недалеко от вокзала, в меблированных комнатах, соседствуя с торговцами-китайцами, ворами и проститутками. За жуткую худобу Федерико получил прозвище "Ганди". Зарабатывает на жизнь рисунками для газет и журналов. Пишет тексты для варьете, рекламы и небольших радиопостановок.

С 1938 по 1942 год Феллини публикуется в именитом юмористическом журнале "Марк Аврелий", известном своим антифашизмом. Около семисот его произведений увидели свет, прежде чем ему предложили писать сценарии.

Чтобы отклонится от службы в муссолиниевской армии, Федерико приходилось симулировать болезни. В 1943 году на одном римском радио звучали забавные передачи о жизни влюбленных - Чико и Полины, написанные Федерико Феллини. Вскоре ему предложили показать эти истории на экране, и Феллини взял на себя постановку. Одной из исполнительниц была очаровательная Джульетта Мазина. Она и стала единственной женой Федерико Феллини. Он называл её своим главным источником вдохновения.

Через несколько недель после свадьбы Джульетта забеременела, но из-за случайного падения у неё случился выкидыш. И все же, в марте 1945 года у Феллини родился сын, который был назван в честь отца. Но маленький Федерико был очень слабым и через две недели после рождения умер. Больше детей у семьи Феллини не было.

Когда в Рим вошли союзные войска, Феллини со своим другом торговали в небольшой лавочке шаржами на победителей. Однажды, к ним зашел Роберто Росселлини. Он собирался снять короткометражку о доне Морозини — римском священнике, расстрелянном немцами. Феллини расширил тему и вместе с Серджио Амидеи и Роберто Росселлини написал сценарий к фильму «Рим, открытый город». Успех был грандиозный. Фильм положил начало неореализму. Федерико стал известным сценаристом. Феллини написал ещё несколько сценариев, например, к фильму Роберто Росселлини «Пайза».

В 1950 году Федерико ставит свой первый фильм вместе с Альберто Латтуада под названием «Огни варьете». Феллини написал сценарий для нового фильма «Белый шейх» (1952), режиссёром которого должен был стать Антониони, но тот отказался снимать по такому сценарию. Поэтому Феллини снял фильм сам. Успеха этот фильм не имел, но следующие два - «Маменькины сынки» и «Любовь в городе» (оба - 1953 года) были приняты публикой и критиками теплее. «Маменькины сынки» получил премию «Серебряный лев» на Венецианском кинофестивале 1953 года и был номинирован на премию «Оскар» за лучший оригинальный сценарий.

Ещё в 1949 году Федерико Феллини написал сценарий к фильму «Дорога», но никак не мог найти средства для съёмок. Наконец, когда продюсер был найден, Феллини начинает работу, с конца 1953 года до весны 1954, причём большую часть времени он снимал на природе. В главных ролях Федерико снял свою супругу и малоизвестного тогда актёра Энтони Куинна. После работы над этим фильмом у Федерико Феллини случился психический надлом, как сам режиссёр позже называл «Чернобыль души». В награду за все страдания - полный и безоговорочный успех фильма. Более пятидесяти наград, в числе которых «Серебряный лев» на Венецианском кинофестивале и премия «Оскар» 1957 года за лучший иностранный фильм. Удивительное по силе и талантливости произведение итальянского режиссёра знаменовало отход от реализма в сторону символической притчи; является безусловным кинематографическим шедевром и сегодня. Фильм имел коммерческий успех, что позволило супругам Феллини купить себе хорошую квартиру в Париоли, чудесном зелёном районе Рима.

После малоудачной ленты «Мошенники» (1955) Феллини создаёт ещё один шедевр — «Ночи Кабирии» (1957). В жалкой доброте и трагической доверчивости героини фильма (её играла Джульетта Мазина) Феллини искал некий мистический смысл вечной борьбы Добра и Зла.

Вершиной творчества Федерико Феллини стал фильм 1959 года «Сладкая жизнь». Его следует рассматривать как философскую притчу об итальянском обществе, переживающем «экономическое чудо» после нескольких лет нищеты. Феллини, прежде всего, хотел показать, как беспечна, пуста, бессмысленна жизнь, в которой царят одиночество, отчуждение, разобщение людей. Картина получила «Золотую пальмовую ветвь» на фестивале в Каннах и оказала значительное влияние на кинематографистов всего мира. В этом фильме превосходную актёрскую игру показал Марчелло Мастроянни, после чего у него с Федерико складывается на всю жизнь дружба и сотрудничество. «Марчелло и я — это одно целое», — утверждал Феллини.

В 1962 году вышел фильм сразу четырёх режиссёров - «Бокаччо-70». Пытаясь воссоздать дух «Декамерона» каждый автор снял новеллу, которая является законченным фильмом в фильме.

Следующая, во многом автобиографичная картина «Восемь с половиной» (1963) получила множество премий, в том числе «Оскар» за лучший иностранный фильм и Главный приз на международном кинофестивале в Москве, благодаря которому супруги Феллини в первый и последний раз посетили Советский Союз. Марчелло Мастроянни, чья работа в фильме стала непревзойденным шедевром, играл самого Феллини его тоску, беспокойство, сомнения, постоянные поиски правды и ужас обыденности, «его ощущение кризиса жизни, пустой мишуры балагана и магию творческих преображений».

Фильм «Джульетта и духи» (1965) был задуман для Джульетты и о Джульетте. Феллини вынашивал его очень долго, ещё со времён «Дороги». Исполнители главных ролей — Мастроянни и Мазина - сыграли тонко, убедительно, мастерски, однако фильм не вызвал особого восторга ни у критиков, ни у зрителя. А самому Феллини принёс немало хлопот: налоговые органы обвинили его в финансовых нарушениях. Суд постановил, что он должен доплатить в кассу государства 200 тысяч долларов. Несмотря на то, что приговор был явно несправедливым, Федерико ему подчинился и вместе с Джульеттой перебрался из шикарных апартаментов в скромную квартирку.

В начале 1967 года Феллини оказался в больнице, причём он думал, что вот-вот умрёт, настолько сильными были боли в груди. Но на этот раз обошлось. Федерико писал, что жизнь для него теперь стала более важной и ценной «Встреча со смертью мне доказала, как сильно я привязан к жизни». В 1968 году Феллини вместе с Луи Маллем и Роже Вадимом экранизирует произведения Эдгара Аллана По «Духи смерти» (или «Три шага в бреду»). Под руководством таких мэтров кинематографа все актёры играют просто блестяще. Особенно хорош молодой Ален Делон в роли человека, который страдает раздвоением личности. В 1969 году следует картина «Сатирикон Феллини» - грандиозная мистерия, воссоздающая на экране фантастический мир Римской Империи времён упадка. Через два года появляется незаметная комедия «Клоуны».

Федерико часто задавали вопрос, что для него значит Рим. Вместо ответа он снял «Рим Феллини» (1972). Фильм проникнут светлым чувством праздника, феерии, волшебной сказки, в которой переплетены собственные воспоминания режиссёра, впечатления от прочитанных книг и увиденных спектаклей, репортажно снятые кадры улиц и улочек Рима.

Следующий фильм Феллини «Амаркорд» (1973, премия «Оскар») тоже рассказывал истории о городе, но теперь это был Римини, город его детства. Сценарий он написал вместе с поэтом Тонино Гуэррой. В картине много смешных персонажей и комических ситуаций. На местном диалекте Романьи «амаркорд» означает приблизительно «я вспоминаю». Это и есть тайный ключ к творчеству Феллини, уже поднявшегося на вершину славы, потребность окунуться в мир своего детства.

Федерико нравилось водить машину. У него был замечательный «Ягуар», потом он приобрёл «Шевроле», чуть позже «Альфа-Ромео». В начале 1970-х под колеса его автомобиля едва не угодил мальчик-велосипедист. К счастью, юный нарушитель правил отделался лёгким испугом, но потрясенный Феллини тут же за бесценок продал машину немецкому туристу, а сам с тех пор за руль больше не садился и предпочитал пешие прогулки.

Его новый фильм «Казанова Феллини» (1976) — вольное переосмысление мемуаров знаменитого авантюриста XVIII века — вызвал некоторое разочарование у части критиков и зрителей, то ли недовольных трактовкой образа Казановы, то ли подавленных избыточным буйством фантазии гения режиссуры. Феллини с явной неохотой взялся за эту постановку и позже признавался, что Казанова вызывает у него отвращение, а мемуары «знаменитого любовника» кажутся телефонной книгой.

Феллини не любил перерывов в работе. Телефильм «Репетиция оркестра» (1979) он снял всего за шестнадцать дней. Ещё шесть недель ушло на монтаж и озвучивание. Эта лента на редкость проста по своей сюжетной организации. Этот фильм-притча вызвал лавину рецензий и откликов в итальянской печати, причём каждый толковал его по-своему.

В 1980-х Феллини поставил всего четыре фильма. В 1980 году вышла драма «Город женщин» с Мастроянни в главной роли. Безумство, но какое откровенное и наполненное личными переживаниями, ощущениями, образами и метафорами. Тема серьёзная, а снято так легко, с иронией. Притча 1983 года «И корабль плывёт…». Взят исторический факт, взяты вполне реальные герои, но как все сыграно, как все гораздо объёмнее простого события в истории, где замешаны как человеческие взаимоотношения, политика, отношение между разными слоями в обществе…и как все порой это безразлично и не нужно!

«Джинджер и Фред» (1985) о знаменитых танцорах Астере (Мастроянни) и Роджерс (Мазина), а также исповедальное «Интервью» (1986), в котором Мастроянни возвращается вместе с Анитой Экберг в «Сладкую жизнь».

В своей последней картине «Голоса Луны» (1990) по повести Кевацонни режиссёр представил мир с точки зрения безобидного помешанного, только что вышедшего из психбольницы.

В марте 1993 года режиссёр получил почётного «Оскара» за вклад в киноискусство. А 30 октября Федерико и Джульетта собирались отпраздновать в кругу друзей золотую свадьбу. Однако 15 октября Феллини госпитализируют с инсультом. 31 октября, через 50 лет и один день после свадьбы с Джульеттой, его не стало.

Когда Италия хоронила гениального режиссёра, движение в Риме было остановлено. Многотысячная толпа провожала траурный кортеж аплодисментами по дорогам Италии — от Рима до фамильного склепа семьи Феллини в маленьком приморском городке Римини. Там маэстро родился, там и был похоронен.

Джульетта Мазина, больная раком лёгких, пережила мужа на пять месяцев. Перед смертью 23 марта 1994 года она выразила желание быть погребенной с фотографией Федерико в руке.

До определенного момента Феллини даже не думал о режиссерской деятельности. «Журналистское начало» проявлялось у него ещё в детстве: он любил рассказывать друзьям истории. Где-то что-то он приукрашивал, где-то фантазировал, но все его импровизированные вымыслы и фантазии всегда основывались на воспринятых им и подмеченных жизненных фактах. Повзрослев, потребность донесения своих рассуждений «на тему» вылилась в журналистскую деятельность. Вот что по этому поводу говорит сам Феллини: «Позже мое пристрастие к действительности стало чертой моего характера. Может быть, поэтому я и стал журналистом, профессия которого, по-моему, требует именно таких черт».

Собственно, и в кино Феллини ворвался через журналистику. Ведь именно журналистика позволяет погружаться самому и погружать других в мир своих ощущений, своего видения того или иного явления. Андрей Мосиенко в своей статье о Феллини пишет, что те, кто пришел в кино не из артистического вуза, а через потребность рассказать и показать историю, скажут, что путь Феллини был классическим. Ибо журналистика – как ничто иное помогает нащупать, «набить» руку на форме и размере, в которые вписывается та или иная история.

Феллини писал, что журналистике, всецело основывающейся на фактах, он отдал много лет своей молодой жизни и энергии. Пожалуй, этим и объясняется, почему все его фильмы построены на современном материале и на материале его биографии. «В кино я как бы продолжаю свою журналистскую деятельность, ибо считаю, что жизнь наших дней более богатой крупными событиями и проблемами, чем историю».

В кино он пришел, уже чувствуя себя автором, способным передать «актуальность жизни». Феллини понял, что автор может выразить все то, что он думает о жизни и показать все то необычное, что именно он подметил в жизни, только будучи режиссером.

Будучи журналистом, Феллини рассказывал о лично увиденном и пережитом, поэтому, придя в кино, он быстро понял, что это искусство, в котором тоже надо различать авторов и исполнителей. Он пришел к убеждению, что истинный художник должен быть полноценным и полноправным создателем, автором произведения.

Очень точно о «журналистской методике» познания мира Феллини написал Мосиенко: «В журнальной статье есть все – текст с героями, проблемой и драматургией, картинки, иллюстрирующие тему. Там нет только звука и музыки, которые делают историю полифоничной. Методику журналистской работы, привычку «подглядывать» за окружающей действительностью и находить в ней темы для фильмов Феллини никогда не выбрасывал из своего киношного мировосприятия. Он любил побродить по окраинам городов, куда случайно заезжал, путешествуя на машине».

Великий режиссер даже открыл специальное фотоагентство, где собирались снимки типажей со всей Италии, а после тщательного отбора самые выразительные становились живыми персонажами его фильмов (позднее этот факт будет ярко показан в фильме «Интервью»). Федерико Феллини мог бы быть отличным журналистом, пишущим взвешенно, вдумчиво, с юмором, иронией и шармом. Просто однажды он понял, почувствовал, что истории, которые писал для газет, могут быть шире, глубже, насыщеннее. Чтобы поделиться ими с людьми, ему понадобилась кинопленка.

Вспоминая работу в «Марке Аврелие», Феллини говорил: «возможность кружить по боковым дорожкам, минуя центральную магистраль, работа в спешке /…/, сохранившая от журналистики, придают работе непринужденность, с какой много лет назад мне приходилось за два часа или к следующему утру выдавать материал на тему, подсказанную директором журнала «Марк Аврелий». И далее продолжает: «По-моему, журналистика – великая школа, которая учит вырабатывать ценнейшее качество – спонтанность. Она позволяет не отождествлять себя полностью – это сковывает и вообще опасно – с тем, что ты делаешь. А способности, если они есть – в таких условиях вынужденной спешки проявляются лишь полнее».

Одно из проявлений журнализма в фильмах Феллини – создание во многих картинах образа журналиста, – таких, как «Сладкая жизнь», «8 1/2», «Репетиция оркестра», «И корабль плывет», «Джинджер и Фред», «Интервью», «Голос луны».

Именно в картине «Сладкая жизнь» возникает фигура фотографа Папарацци – его имя, ставшее после выхода фильма нарицательным, обозначило повсеместно распространившееся явление массовой журналистики – «папараццизм». Так как Феллини не понаслышке знал, что есть массовая журналистика и, что значит быть «желтым» журналистом, он смог показать это явление удивительно точно и выразительно. Журналисты как персонажи и журнализм как явление в фильмах Федерико Феллини несут существенную смысловую нагрузку, которая в первую очередь связана с мировоззренческой картиной режиссера.

Триумфом Феллини стала картина «Сладкая жизнь», снятая в 1960 году, представляющая изнанку светской жизни римского общества, увиденную глазами журналиста Марчелло. Здесь впервые представлены образы журналистов. И главный герой, и фотограф Папарацци – журналисты.

Фильм «Сладкая жизнь» очень броско, ярко и выразительно отражает жизнь «высшего» итальянского общества. Сам Феллини говорит, что питательной почвой для фильма, для создания его зрительного ряда, явилась та жизнь, которую нам показывают иллюстрированные журналы – такие, как «Эуропео», «Оджи»: бессмысленное выставление напоказ черной аристократии, фашизма, бесконечные фото приемов и празднеств, само их полиграфическое оформление, претендующее на своего рода эстетику.

Главный герой фильма, Марчелло – известный журналист, постоянно находящийся в центре событий, знаком со многими знаменитостями, он в меру эгоистичен и циничен. Он осознает пустоту и порочность образа жизни, который он ведет, но не находит в себе силы что-либо изменить. Будучи человеком, освещающим весь этот «блеск» представителей высшего общества, он понимает, что и там нет счастья и нет самого главного, того чего так не хватает герою Феллини, нет свободы.

Создавая образ журналиста, Феллини создал, прежде всего, образ человека. Человека, который в силу своей профессии видел очень многое и знает порой слишком много. Возможно именно из-за всего этого самопорождающегося и склонного к симуляции многообразия событий, людей, вещей, герой потерял себя.

У Марчелло есть друг – фоторепортер Папарацци. «Феллини создал образ фоторепортера, постоянно охотящегося на знаменитостей в поисках скандальных кадров. Прообразами для собирательного персонажа послужили известнейшие римские фотографы Т. Секкьяроли, Л. Нанни, Э. Сорси и Г. Колуцци, которых называли «пиратами». Своему герою Феллини дал имя Папарацци, звукоподражание назойливому жужжанию мухи. С легкой руки мастера папарацци из имени собственного превратился в нарицательное; так стали именовать всех фоторепортеров «желтой прессы».

Образ Папарацци не случайно соединен с образом Марчелло. Это два героя, с первого взгляда, казалось бы, похожие друг на друга: в образе жизни, в принципах, которыми они руководствуются, но с другой стороны это герои – антиподы. Папарацци точно так же как и Марчелло живет в хаотичном мире людей искусства и представителей высшего общества, но в отличие от Марчелло его абсолютно не тяготит эта жизнь. Ему нравится и его работа, и люди, окружающие его. Он полностью удовлетворен своей жизнью, чего не скажешь о Марчелло: «Феллини не знает, куда можно уйти. Поэтому характер героя обречен на неподвижность. Он не может развиваться – это было бы неправдой, с точки зрения автора фильма. Герой обречен быть всегда только обозревателем. Другой роли ему не дано».

Фильм дал обществу нечто большее, то о чем даже не подозревал сам Феллини, создавая свой шедевр: «Картина «Сладкая жизнь» обогатила общемировой сленг выражениями «папарацци» и собственно «дольче вита» («сладкая жизнь»).

В 1963 году Феллини поставил один из своих самых личных и стилистически необычных фильмов – «8 1/2». Как творческая автобиография этот фильм идет на шаг дальше, чем другие кинопортреты, и по своей природе он более похож на исповедь или самоанализ.

В этом фильме находит продолжение тема взаимоотношений публичного человека и представителей прессы, начатая ещё в «Сладкой жизни». Здесь журнализм является катализатором ситуации, в которой главный герой фильма – режиссер Гвидо Ансельми осознает, что смысл всей его деятельности потерян. Остановимся на одном эпизоде. Герой – кинорежиссер приходит на встречу с журналистами. Его окружают представители прессы, фотографы щелкают аппаратами со вспышками. Гвидо продолжает подниматься по лесенке, а следом за ним, почти наступая ему на пятки, группа журналистов и актеров. Такое впечатление, что его сопровождают на смертную казнь, ведут по ступеням к гильотине. Они поднимаются на площадку, Гвидо садится за маленький столик и пресс-конференция начинается. Он ищет спасения за столиком, словно за барьером, который отделил бы его от напирающих со всех сторон людей, но кольцо вокруг него тотчас тесно смыкается. На режиссера со всех сторон обрушиваются вопросы, некоторые из них носят враждебный, безжалостный характер. Но Гвидо Ансельми не в состоянии ответить что-либо внятное. Он растерян, его постоянно ослепляют вспышки фотоаппаратов. Он пытается мысленно сбежать отсюда, даже не пытается уже отвечать на вопросы журналистов. Представители прессы тем временем наседают на режиссера все больше, вопросы делаются все более яростными, взгляды и жесты – все более угрожающими, атмосфера все более накаляется, и происходящее начинает походить на линчевание. Все это приводит Гвидо к тому, что он полностью погружается в свои фантазии: он то разговаривает с женой, то видит свою мать на берегу моря, то видит человека, передающего ему в карман револьвер. Гвидо не выдерживает натиска. Он залезает под стол со словами «Я сейчас подумаю и отвечу вам». Под столом он достает револьвер из кармана и стреляет себе в висок.

Смена кадра. Почти пустая съемочная площадка. Пресса, фотографы, все разъехались. Режиссер Гвидо Ансельми принимает решение: «Съемки отменяются». Эта пресс-конференция стала кульминацией, последней каплей в принятии решения. Что может сказать человек публике, не знающий что сказать самому себе. Герой потерял смысл своей главной деятельности в жизни, следовательно, он потерял себя. Но окончательное осознание этого факта пришло к нему именно во время пресс-конференции. Журналисты выступают здесь в роли катализатора внутренней рефлексии героя.

Если сравнивать образы журналистов, представленные в этом фильме с образами «Сладкой жизни», то Папарацци из «Сладкой жизни» как раз очень бы вписался в обстановку, описанную в «8 1/2». Напор, любопытство, желание узнать «горячие факты», в какой-то степени бестактность – вот чем руководствуются эти персонажи. И это их объединяет.

Ещё один ярчайший образ журналиста представлен в фильме 1983 года «И корабль плывет». Сюжет фильма основывается на одноименной киноповести – плоде многолетней дружбы и творческого сотрудничества великого режиссера с одним из самых интересных писателей современной Италии Тонино Гуэрра.

В 1914 году на островок Клио из Неаполя отплывает корабль «Глория Н.» с разношерстным набором пассажиров, вроде «каждой твари по паре», чтобы развеять прах умершей знаменитой оперной звезды Эдме Тетуа, поклонниками которой все они являются.

В каютах первого класса размещены бизнесмены, коллеги усопшей певицы, комедианты, аристократы и различные покровители искусства. В трюмах — сербские борцы за свободу, подобранные с потерпевшего кораблекрушение судна. Они спасаются бегством после убийства эрцгерцога Фердинанда, послужившего формальным предлогом начала первой мировой войны. В трюме содержатся и носороги. Напряжение нарастает, когда со встреченного австро-венгерского броненосца требуют выдачи сербских революционеров. Между двумя кораблями завязывается сражение, в котором смогли уцелеть репортер Орландо, бравший во время плавания интервью у всех пассажиров, и один из гигантских носорогов.

Собственно, этот Орландо, спокойный, незаметный для «общественного глаза» человек остается единственным выжившим существом, способным передать случившееся. Журналист, вобравший в себя всеобщее – мгновения счастья и отчаяния людей, их истории, порой даже «исповеди», выступает здесь в роли чего-то непотопляемого, способного вобрать в себя информацию и донести ее до общественности даже в те моменты, когда гибнет все вокруг. Репортаж, который мог бы сделать Орландо по этому событию, является словно отражением фильмов Феллини, просматривая которые, ты понимаешь, что перед нами недавняя, но уже история.

     Когда мне было семь лет, родители впервые повели меня в цирк. Меня потрясли клоуны. Я не понимал, кто они - животные или духи? Смешными я их не находил.   
     У меня было странное чувство, что меня здесь ждали.   
     В ту ночь и во многие последующие на протяжении ряда лет мне снился цирк. В этих снах мне казалось, что я нашел свой дом. И там всегда был слон.   
     Тогда я еще не знал, что вся моя жизнь пройдет в цирке - киноцирке.   
     Из детства в мою жизнь пришли два героя: один - моя бабушка, другой - клоун.   
     Наутро после первого посещения цирка я встретил одного из клоунов у фонтана на площади, он был одет так же, как и на представлении. Меня это нисколько не удивило. Я не сомневался, что он всегда носит клоунский костюм.   
     Это был Пьеро. Его маска меня не пугала. Я уже и тогда понимал, что мы с ним - люди одной крови. Его равнодушие к условностям было мне по душе. Тщательно продуманная убогость наряда сокрушала внушаемые мне матерью представления о приличиях. В такой одежде нельзя было пойти в школу и уж тем более в церковь.   
     Я всегда верил в предзнаменования. Думаю, они есть в жизни каждого человека, но не каждый обращает на них внимание. Я не пытался заговорить с Пьеро, может быть, потому, что боялся, не видение ли он, не призрак ли, который исчезнет, если к нему обратиться. К тому же я не знал, как нужно обращаться к клоуну. Не «Ваше» же «клоунское высочество»? Хотя для меня он был выше самого короля! Все это я только чувствовал, потому что никакими знаниями тогда не обладал. Много лет спустя, глядя на то место у фонтана, где стоял клоун, я прочувствовал ауру этого символа всей моей жизни - ведь он был словно вестник из будущего. Я ощутил исходящий от клоуна бесконечный оптимизм, и это взволновало меня. Казалось, его хранили сами Небеса...

   Когда я впервые рассказывал, как убежал с цирком, моя история звучала достаточно скромно. С каждым очередным рассказом я набавлял возраст, в котором бежал из дома. Сначала я прибавлял месяцы, а потом и годы. Больше всего увеличивалось само мое пребывание в бегах. Это был рассказ не столько о действительно имевшем место факте, сколько о моих подспудных желаниях.   После того как за много лет эта история обросла массой вымышленных подробностей, она стала казаться мне более истинной, чем сама правда. Я так привык к этим преувеличениям, что они стали частью моих воспоминаний. А потом кто-то обокрал меня, сказав, что я все это выдумал. Есть такие люди. Я же не перестаю повторять, что, может, я и лгун, но намерения мои - самые честные.   
     Однажды, возвращаясь из школы, я увидел, как по улицам Римини двигались цирковые повозки. Думаю, в то время мне было лет семь-восемь. Зрелище очаровало меня. Циркачи казались одной большой дружной семьей. Они не пытались отослать меня домой, возможно, потому, что не знали, где он.   
     Мне хотелось остаться в цирке на долгие месяцы, но я провел с циркачами всего несколько часов. Так случилось, что друг родителей заметил меня в цирковом окружении, изловил и притащил против моей воли домой. Но я успел вжиться в атмосферу цирка, впитал его аромат, который сохранил навсегда. С цирком у меня установилась нерушимая связь: я поговорил с клоуном, я мыл зебру. Много ли людей могут сказать про себя то же самое? Думаю, найдутся люди, которым удалось перемолвиться словечком с клоуном, хотя сразу я вам их не назову. А вот для того, чтобы отыскать счастливца, которому повезло хоть раз в жизни помыть зебру, потребуется отправиться в зоопарк. В тот памятный день работники цирка позволили мне помочь им вымыть больную зебру, которая была очень печальной. Мне сказали, что виной всему - шоколадка, которую ей дал кто-то из посетителей.   
     Я никогда не забуду своего ощущения от прикосновения к зебре. Оно навсегда пребудет со мною. Тем более что зебра была мокрой. Я вовсе не сентиментален, но, дотрагиваясь до нее, я ощущал это прикосновение не только рукой, но и сердцем.   
 Клоун, с которым я тогда познакомился, был первым из череды многих печальных клоунов, с кем меня свела жизнь. Но первый клоун - это всегда событие. Все клоуны, которых я знал, гордились своей профессией и понимали, что смешить людей - дело серьезное. Лично я всю жизнь бесконечно восхищаюсь теми, кто умеет рассмешить других. Мне это кажется очень трудным, но благодарным делом.   
     Тем памятным вечером, когда меня вернули домой, отчитали за долгое отсутствие, но особенно взволнованной мать не казалась. Не так уж надолго я задержался, чтобы это действительно стало событием.   
     Я пытался рассказать ей все, что со мной приключилось, поделиться с ней моими необыкновенными переживаниями, сказать, какая удивительная на ощупь зебра, но вскоре замолчал, потому что понял: мать меня не слушает. Она никогда меня не слушала.   Мать жила в собственном мире, прислушиваясь к своим мыслям, а может быть, внимая Богу.   
     Она сказала, что меня следует наказать, дабы в следующий раз неповадно было. Меня отправили спать без ужина. Я пошел к себе, но вскоре после того, как лег в кровать, дверь открылась и в комнату вошла мать с подносом, полным еды. Поставив поднос рядом с кроватью, она молча удалилась. Вот такой урок я получил.   
     В дальнейшем, убегая с цирком, я знал, что всегда могу рассчитывать на поднос с едой у себя в комнате. Думаю, она это делала потому, что была рада моему возвращению».

Невозможно представить мировое кино без Феллини. И не только потому, что он типично итальянское явление, но и потому, что он оказал огромное влияние на кинематограф всего мира.

К сожалению, советский зритель знает мало его работ. «8 1/2», «Дорога», «Ночи Кабирии», «Клоуны», «Рим», «Амаркорд», «Сладкая жизнь», «Казанова», «Репетиция оркестра» — все это знаменитые фильмы, которые останутся в истории кино, но о большинстве из них зритель может судить лишь по статьям наших критиков и киноведов. Как всякий истинный художник, Феллини — поэт. И, как всякий поэт, он отличается от других тем, что создает свой собственный мир с целью выразить собственное отношение к современности.

С моей точки зрения, большим художником можно назвать не того, кто реконструирует явление, а того, кто создает мир, чтобы выразить свое отношение к нему. Художники создавали свой условный мир. И чем субъективнее и «персональнее» были художники, тем глубже они проникали в объективный мир. В этом парадокс искусства. Здесь не место объективной истине, которая всегда абсолютна и универсальна.

Сам Феллини-художник, так же как и его творчество, очень демократичен. Его чувства всегда доступны народу. Они не рафинированы. Они просты и доходчивы, потому что он сам простой человек, очень близкий и понятный итальянскому народу. В «Амаркорде», «Ночах Кабирии», «Дороге» видно знание жизни и отношение к ней. Но даже «Сатирикон» инспирирован желанием автора высказаться об окружающем его мире.

Его удивительное барокко, такое насыщенное деталями, щедрое в использовании рубенсовских и снайдерсовских начал, выражает жизнелюбие, широту его натуры, характера, душевное здоровье. Вне всякого сомнения, это жизнеутверждающее творчество. Но об этом было бы излишне говорить, если бы не желание еще раз подтвердить, что творчество любого художника всегда выражает веру, дает духовную перспективу. Даже если он хотел выразить кризис современного ему общества. Это касается и «Сладкой жизни», и «Казановы». О духовном кризисе человека он рассказывает с такой любовью, что конечный смысл фильма противоречит начальному замыслу. Феллини — очень добрый человек. Еще не было случая, чтобы он не помог, когда к нему обращались за помощью молодые кинематографисты или его товарищи. Это говорит о крупности и духовном бескорыстии личности.

Пожалуй, никто из современных художников не смог так глубоко выразить проблему творческой личности, находящейся в кризисе, как это сделал Феллини в «8 1/2». История режиссера, которым овладели беспомощность и усталость, послужила основанием для создания яркого фильма. Это глубоко лирическая картина, что не сужает ни ее роли, ни ее значения. Наоборот. Мне кажется, что это лучшая его картина, в которой глубина и утонченность замысла соседствуют с простотой народной демократической формы. Во всяком случае, «8 1/2» моя любимая картина.

В общении Феллини очень прост, немногословен — милый, очень нежный человек. И очень обаятельный, не в актерском смысле этого определения, а в человеческом. При этом он знает себе цену, что еще более повышает ценность его желания предложить свою помощь друзьям. К нему приходят разные люди, с разными просьбами со всей Италии. Например, как-то к Феллини пришел человек с просьбой помочь его сыну, находящемуся в заключении. Феллини обратился в соответствующие инстанции и разговаривал на эту тему с компетентными людьми. И таких просьб много…

В Италии его знают. Здороваются с ним на улице. Думаю, что он самый знаменитый режиссер в своей стране. Люди преследуют его, и он часто вынужден говорить по телефону женским голосом, как бы от имени прислуги. Причем он сам увлекается своим перевоплощением и ведет иногда длинные мастерские беседы по телефону от чужого имени. Каждая следующая картина Феллини лично для меня очень важна. Сочетание в его фильмах обаятельного, зримого, чувственного мира простого человека и поэтического, тонкого, сложного мира художника делает его творчество уникальным и неповторимым.

Его человеческая нежность и душевная тонкость просматриваются и в «Клоунах», и в «Риме», и в «Амаркорде», где он становится защитником слабых, маленьких людей. Вернее, эти люди становятся у Феллини центром созданного им живого мира.

В любви Феллини к цирку, к грустным клоунам в «Клоунах», «Дороге», «Сладкой жизни» выражается его тяга к простому, изначальному, почвенному, соседствующему с тонкими и изысканными вещами.

Может казаться, что Феллини очень богатый человек. Вероятно, он мог бы быть таковым, если бы принимал выгодные коммерческие предложения от крупнейших итальянских и американских продюсеров. Но он всегда предпочитал платить сам за свою творческую свободу.

С этой проблемой сталкиваются многие кинорежиссеры, на которых хотят заработать деньги. Однако крупные художники пытаются противостоять такому положению дел. Сейчас итальянское кино переживает трудное время, а вся тяжесть этого времени ложится, прежде всего, на плечи его великих мастеров, таких как Антониони или Феллини. Но можно с уверенностью сказать, что пока Феллини будет делать то, что он хочет, итальянскому кино суждено оставаться на должном художественном уровне.

В ситуации, когда нет денег, чтобы снимать подлинно итальянские фильмы, когда никто не хочет заниматься искусством, когда перевелись бескорыстные меценаты, все взоры, все надежды обращены к таким мастерам, как Феллини. И я верю, что итальянское кино найдет в себе силы обрести новое дыхание.

**Список литературы:**

1. Феллини Ф. Я вспоминаю. М., 2005.
2. Мосиенко А. «Репортер из Рима» // Сайт «Киевские ведомости» http :// old . kv . com . ua / index . php ? rub =354& number \_ old =3394
3. Феллини о Феллини. М.: Радуга, 1988.
4. Киященко Н.И. Философия творчества Федерико Феллини// Философские науки. 2001. №4.