УДК 778.5

Римская империя в искусстве. Опыт компаративного анализа на примере салонной академической живописи XIX века и американских пеплумов 1950–1960-х годов

Масленникова К. Д.

Аннотация
Известно, что кино нередко заимствует некоторые средства художественной выразительности из других видов искусств. Например, оно обращается к опыту и приёмам, выработанным живописью определённого периода для передачи того или иного настроения / сюжета / темы картины. На примере раскрытия одной темы, а именно образа Римской империи в салонной академической живописи XIX века и американских пеплумах 1950-х — 1960-х годов, автор данного исследования попытается проиллюстрировать опыт заимствования образно-художественного языка одного вида искусства другим.

Ключевые слова
американское эпическое кино, Римская империя, салонный академизм, аллюзии на изобразительное искусство, взаимодействие живописи и кинематографа, живопись XIX века, образ в искусстве

The image of the Roman Empire in art. Comparative analysis on the example of salon painting of the 19th century and American historical epic cinema of 1950s-1960s

Maslennikova K. D.

Abstract
It is well-known fact that cinema often borrows some means of artistic expression from other types of art, for example painting. To convey a particular mood / plot /subject of the picture cinema uses the experience and techniques developed by painting of a certain period of time. Author of the research uses the image of the Roman Empire in salon 19th century painting and American historical epic cinema of 1950–1960-s. She tries to demonstrate us how one kind of art uses expression means of another one.

Key words
American epic cinema, the Roman Empire, salon painting, art allusions, interaction of arts, 19th century painting, the image in arts

Кинематограф — искусство изобразительное, чтобы достигнуть нужного эффекта режиссер, оператор, художник по свету, художник-постановщик и художник по костюмам должны использовать ряд приемов, позволяющих им донести до зрителя нужный посыл. В определенных случаях, представители данных профессий прибегают к использованию приемов, выработанных живописью определенного периода, для передачи того или иного настроения / сюжета картины.
В статье рассматривается образ Римской империи, сформировавшийся в искусстве. В качестве материала для исследования выбраны салонная академическая живопись середины — конца XIX века и американское историческое эпическое кино 1950-х-1960-х годов.
Яркими представителями жанра салонного академизма являются Лоуренс Альма-Тадема, Тома Кутюр и Жан-Леон Жером. В России — это Генрих Семирадский, Федор Бронников и братья Сведомские. Обзор живописных произведений строится на основе картин зарубежных и отечественных художников. Данный ход правомерен и необходим, так как к рубежу XVIII и XIX в.в. направления в искусстве принимают интернациональный характер [1, с. 5]. Известно и о том, что русские художники достаточно оперативно перенимали опыт зарубежных коллег [5, с. 35] и взаимодействовали друг с ними [2, с. 16].
Несколько слов необходимо также сказать о характеристике американского исторического эпического кино. Конец 1940-х — начало 1950-х годов знаменует собой начало эры телевидения и домашнего досуга [3, с. 222.], как более дешевого и доступного средства развлечения. Помимо этого, финансовое неблагополучие студий было связано с антимонопольным законом, согласно которому, крупным студиям запрещалось владеть собственной сетью кинотеатров [7, с. 50]. Эта ситуация подрывала финансовое обеспечение голливудских студий и лишила их возможности гарантированной прибыли. Для того, чтобы не потерять доход от проката и привлечь зрителей обратно в кинотеатры, был разработан ряд мер, демонстрирующих преимущества просмотра фильма на большом экране. Для этой цели были избраны эпические исторические фильмы. Студии провели ряд технических усовершенствований, позволяющих передать суть масштабной постановки — введение широкоэкранной системы «CinemaScope», активное использование цветной пленки и стереозвука [9, с. 47].
Первый пункт, который хотелось бы отметить при сравнении живописных произведений и фильмов — это общая тема. Определенный круг картин салонного академизма посвящен теме гонений на христиан и их противопоставление римлянам-язычникам. Этой теме соответствуют, например, полотна Г. И. Семирадского «Христианская Дирцея в цирке Нерона» и «Светочи Христианства. Факелы Нерона». Для сюжетов своих картин салонные академисты выбирают коллективного главного героя (христиане или римляне в целом), либо конкретную историческую личность, являющейся персонификацией падения нравов Рима (император Нерон в картинах Генриха Семирадского). Тема американских пеплумов обычно представляет

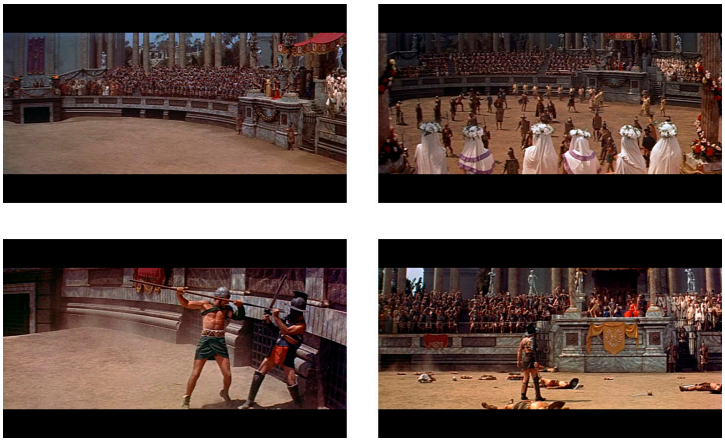
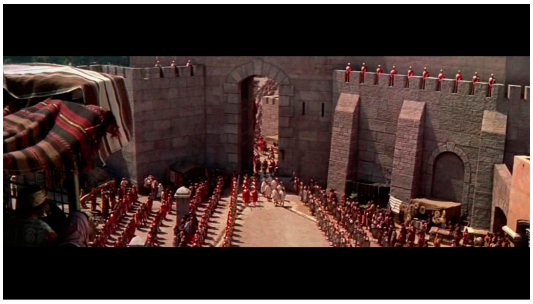


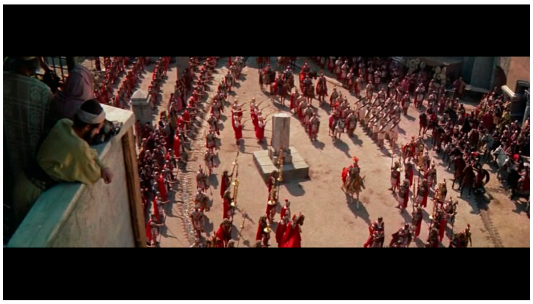
Рис. 1. Кадры из х/ф «Деметрий и Гладиаторы» (1954)

собой столкновение идеологически полярных убеждений. Чаще всего, таковыми представляются тоталитарная империалистическая держава (в данном случае, Римская империя) и свободная малочисленная группа людей, противостоящая ей (христиане или евреи). Конфликт обычно решается в пользу праведной стороны, доказывая несостоятельность и крах империалистического языческого строя. В качестве примеров можно вспомнить такие фильмы, как «Камо грядеши?», «Плащаница», «Деметрий и Гладиаторы».

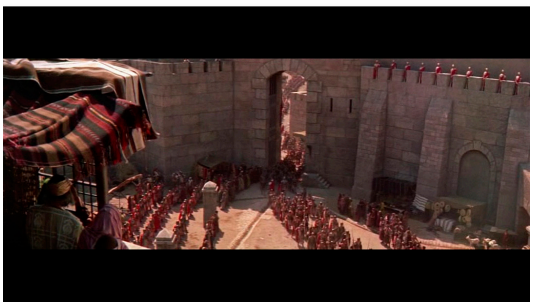
В первую очередь, выбор тем для фильмов обусловлен тем, что некоторые из них, являются экранизациями исторических романов XIX и XX веков («Камо грядеши?» Г. Сенкевича, «Бен-Гур» Л. Уоллеса, «Плащаница» Л. Дугласа). Подобные произведения представляли собой приключенческо-романтическую историю, действие которой обычно происходило в древней эпохе на фоне или в преддверии важного исторического события. Корпус таких романов также посвящен противопоставлению христиан и язычников-римлян. Некоторые исследователи [8, с. 577; 20, с. 143] связывают подобное построение конфликта в фильмах с влиянием политики Холодной войны, видя в фигурах императоров правителей СССР или другие формы тоталитарного строя (например, фашистская Германия) [19, с. 168]. Также, значительную роль в развитии именно такого типа противостояния в фильмах 1950-х — 1960-х годов, сыграла концепция исторического фильма, сформированная Сесилем Б. ДеМиллем в 1930-х — 1940-х годах [11, с. 212]. В своих фильмах режиссер делал акцент на аморальности неправедной стороны. Обычно моральное разложение передавалось за счет сцен оргий, пышных пиров или демонстрации жестокости по отношению к праведной стороне. В последствии, по ходу действия, морально разложенная сторона получала божественное возмездие. При этом, фильм обладал ярко выраженным характером религиозного поучения и наставления.



Но, по мере развития американских пеплумов 1950-х-1960-х годов, конфликт между персонажами становится сложнее, теряет пропагандистский плакатный характер («Величайшая из когда-либо рассказанных историй»). Либо победа героя над противником не является верным спутником победы над системой («Бен-Гур», «Падение Римской Империи»).



Также, говоря о трактовке основного конфликта в более поздних исторических фильмах, нельзя не отметить влияние личных взглядов кинодеятелей, высказывающих свое мнение через данное противопоставление. Сценарист «Спартака» Далтон Трамбо, жертва маккартиской охоты на ведьм, выразил через фильм свои «левые» взгляды [13, с. 98]. Во многих интервью Уильям Уайлер говорил, что единственным в своей творческой карьере эпиком[20] он хотел привлечь внимание к арабо-израильскому конфликту [10, с. 413; 17, с. 75]. Относительно сюжетной составляющей сравнивать картины и фильмы представляется несколько затруднительным. Картина — это один статичный кадр; фильм — последовательность множества кадров. Фильм представляет собой комбинацию эпизодов различного характера и содержания. Картина же может изобразить только одну определенную сцену. Поэтому, сравнивая американские пеплумы с корпусом живописных произведений художников салонного направления, мы говорим о сравнении сюжетов картин и сцен из фильмов.



В первую очередь стоит упомянуть сюжеты, связанные с участием римлян в зрелищах с человеческими жертвами. Такие сцены характеризуют римлян как безнравственный, жестокий народ. Обычно это эпизоды травли христиан в цирке либо гладиаторские бои. Эпизод с мученической смертью христиан на арене цирка присутствует, например, в фильме «Камо грядеши?». К этому сюжету прибегают и художники. Сцены гладиаторских боев присутствуют в фильме «Деметрий и гладиаторы» *(Рис. 1)*, им же посвящена картина Ж.-Л. Жерома «Police Verso» *(Рис. 2)*. Между картиной и сценами из фильма прослеживается ряд схожих черт. Во-первых, это максимально приближенное к живописному источнику решение пространства арены: высокие стены, отделанные мрамором и выступ императорской трибуны. Во-вторых, несколько раз в кадре мелькает группа весталок, присутствующая на боях. Аналогичные персонажи изображены и в картине Жерома. В-третьих, в одной из сцен гладиаторских боев показан бой между мурмиллоном и ретиарием[21].

Рис. 2. Жером Ж.-Л. «Police Verso» (1872) ↓
Рис. 3. Кадры из х/ф «Бен-Гур» (1959) ↓↓

[20] Автор статьи имеет ввиду фильм «Бен-Гур» (1959). — Прим. ред.
[21] Мурмиллон и ретиарий — типы гладиаторов. — Прим. авт.

Рис. 4. Альма-Тадема Л. «Весна» (1894)

Точно такая же пара представлена на первом плане картины. В-четвертых, это сходство поз персонажей картины и кадров фильма. Далее, эпизоды, посвященные пиршествам и оргиям, призванные показать порочность и распущенность римлян. Картины на данную тему есть в творчестве многих салонных художников (Т. Кутюр, Л. Альма-Тадема, Г. И. Семирадский, П. А. Сведомский, В. А. Котарбинский). Самый показательный пример из фильмов — сцена оргии во дворце Нерона в фильме «Камо грядеши?».

В качестве сцен, характеризующих Римскую империю и власть Рима можно выделить корпус сцен, представляющих собой шествия римских войск по завоеванным землям. Обычно подобные сцены являются открывающими сценами фильмов. На фоне марша имперской армии по завоеванным землям закадровый голос сообщает о величии этой державы, упоминая, что в скором времени она будет подорвана малочисленной, но праведной группой людей. Подобная сцена встречается практически в каждом из рассмотренных в этой статье фильмах. К середине 1960-х годов это клише будет переосмыслено в «Падении Римской Империи» Э. Манна. В фильме также присутствует сцена, показывающая величие и объем Римской империи. Но подана она уже без того пафоса и помпы, которыми были наполнены аналогичные сцены в ранних фильмах. Сцены подобного характера, встречаются только в рамках кинематографа (картина с подобным сюжетом смотрится менее выигрышно).

Еще один вариант изображения шествий (по преимуществу римских войск) разберем на примере сравнительного анализа сцены входа Гая Грата в Иерусалим из фильма «Бен-Гур» *(Рис. 3)* и картины Лоуренса Альма-Тадемы «Весна» *(Рис. 4)*. Сцена прохода римских войск в этом случае снята сверху. Подобный ракурс, вкупе с достоинствами широкого формата, позволяет максимально передать масштаб и мощь Римской империи, персонифицируемой процессией прокуратора. Эту серию кадров камера снимает с точки зрения наблюдателя, находящегося на террасе одного из домов, расположенных на пути колонны. Подобный метод съемки большой процессии будет применен в фильме «Падение Римской Империи» в сцене похорон Марка Аврелия *(Рис. 5)*. Аналогичный ракурс выбирает Лоуренс Альма-Тадема для своей картины, на которой также запечатлено торжественное шествие. Художник представляет нам процессию глазами одного из зрителей, перегнувшихся через перила; и показывает вид на шествие немного сверху, передавая его пышность, торжественность и масштабность.

Следующую серию сцен и сюжетов картин можно объединить в общую группу жанрово-бытовых сцен, показывающих повседневную жизнь в древние времена. Данная тема является одной из главных для художников салонного направления. Зритель картин и фильмов как бы «подглядывает» за повседневной жизнью древних. Это могли быть бытовые сюжеты, жанровые сценки; иллюстрации к историческим событиям достоверным или являющимся плодом домыслов художника; зритель мог стать свидетелем древнего развлечения или зрелища.

Выше несколько раз говорилось о том, что обычно Римская империя выступает в американских пеплумах в качестве отрицательного героя, поэтому следует подробно остановиться на разборе образа антагониста в фильмах жанра. Антагонист обычно является представителем или персонификацией империалистического тоталитарного режима. Он не изменяет своих убеждений и остается на «темной стороне» до самого конца повествования. При этом, следует отметить определенную трансформацию репрезентации отрицательного персонажа в фильмах жанра.

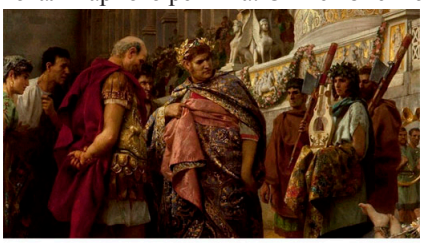


Рис. 5. Кадр из х/ф «Падение Римской Империи» (1964)↑
Рис. 6. Семирадский Г.И. «Христианская Дирцея в цирке Нерона» (1897);
Семирадский Г.И. «Светочи Христианства. Факелы Нерона» (1876); кадр из х/ф «Quo Vadis?» (1951)↑↑

В начале 1950-х это достаточно плакатный и прямолинейный образ злодея. Ярким примером подобного типажа является образ императора Нерона (Питер Устинов) из фильма «Камо грядеши?». Сравним этот образ из фильма с тем же персонажем на картинах Генриха Семирадского *(Рис. 6)*. Во-первых, нельзя не отметить внешнее сходство изображения императора на картинах и внешних данных актера, дополненных мастерством художника-гримера. Во-вторых, подача образа — обоих случаях император постоянно находится в окружении большого количества приближенных и слуг, в кадре и на картинах изображены различные предметы роскоши. В-третьих, характер Нерона, представленный в картинах и фильмах — изнеженный и брезгливый человек, не чурающийся кровавого и жестокого развлечения; при этом вид последствий, вызывает у него отвращение. Аналогичный живописному прототипу, образ императора в фильме Питер Устинов создает с помощью манерной и нарочито экспрессивной техники актерской игры. По тому же принципу строится образ императора Калигулы (Джей Робинсон) из фильмов «Плащаница» и «Деметрий и гладиаторы».

К рубежу десятилетий отрицательный образ моделируется актерами глубже и интереснее (Мессала из «Бен-Гура», Марк Лициний Красс из «Спартака» в исполнении Стивена Бойда и Лоуренса Оливье соответственно). К концу 1960-х годов отрицательный персонаж меняется еще больше: прослеживается определенная тенденция в усложнении характера антагониста фильма от абсолютного падшего зла до рефлексирующего и амбивалентного заложника обстоятельств (Коммод из «Падения Римской Империи», Понтий Пилат из «Величайшей из когда-либо Рассказанных Историй» — Кристофер Пламмер и Телли

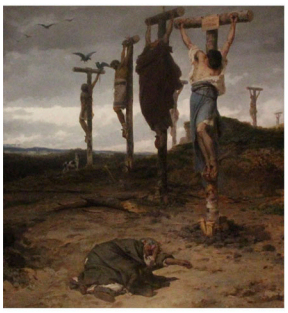


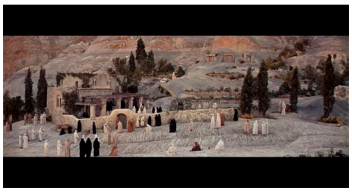
Рис. 7. Бронников Ф.А. «Проклятое поле. Место казни в Древнем Риме. Распятые рабы» (1877); кадры из х/ф «Величайшая из когда-либо Рассказанных Историй» (1965)

Савалас, соответственно).

В связи с этим, нельзя не рассмотреть еще один тип подачи антагониста в картинах и фильмах. Такой способ, также можно считать особенностью, характерной для поздних фильмов жанра. Чтобы наглядно проиллюстрировать эту особенность, сравним картину Федора Бронникова «Проклятое поле» с эпизодом возвращения Святого Семейства в Иудею из фильма «Величайшая из когда-либо рассказанных историй» *(Рис. 7)*. Помимо формального (один из кадров композиционно близок одной из групп на картине) и сюжетного (место казни, усеянное крестами с распятыми на них людьми) сходства, картину и сцену объединяет способ подачи антагониста. Это не прямое изображение императора, участвующего в оргии или кровавом зрелище. Зло и несправедливость системы показаны через ее жестокие и суровые повседневные методы без ярких красок и блеска. Режиссер и художник лишь намеком дают понять зрителю, кто виновник несправедливости. В картине на дальнем плане еле заметен огонь костра, вокруг которого сидят солдаты, отдыхающие после очередной экзекуции. В фильме в одном из кадров мимо ряда распятий проходит римский отряд, также, скорее всего, возвращающийся после казни. Этот отряд еще не раз будет появляться в эпизодах фильма, напоминая о вездесущности власти Римской империи.

Выше были проанализированы драматургические особенности картин и фильмов. Теперь обратимся к изобразительным особенностям.

Прежде всего, это формат картин и кадра. Одним из показательных и знаковых в ряду американских пеплумов является фильм «Плащаница». Это первый широкоэкранный фильм, снятый с помощью самой совершенной на тот момент системы «CinemaScope». Фильм снимался на стандартную пленку шириной 35 мм. Но, с помощью системы линз изображение сжималось по горизонтали. Во время демонстрации фильма в кинотеатре применялся особый проектор со специальной системой линз, «вытягивающей» изображение обратно, к естественным пропорциям. При этом, проецируемое на экран изображение, помимо самого собой разумеющегося большого размера, приобретало форму вытянутого прямоугольника. Позднее систему анаморфирования заменили пленкой с шириной кадра 70 мм. Подобный формат был более близок к изображению, воспринимаемому человеческим глазом [16, с. 647] — то есть достигается эффект, будто зритель воочию наблюдает за происходящими событиями. В фильмах жанра присутствует достаточно стандартный для классического кинематографа набор планов. Обратить особое внимание необходимо на сверхдальние панорамные и общие планы, использующиеся в основном для съемки сцен битв, масштабных шествий и etc *(Рис. 8)*. Именно эти планы призваны раскрыть все достоинства нового широкого формата и погрузить зрителя в сюжет фильма. Камера в американских пеплумах достаточно статична. Актеры входят в пространство кадра как на сцену театра. Положение киноаппарата в фильме достаточно стандартно — на уровне человеческого глаза, способствующее восприятию действия, как из окна в другой мир. Однако, к концу 1960-х годов явной и сформировавшейся тенденцией становится расположение камеры под углом, выше или ниже уровня человеческого взгляда в качестве одного из средств художественной выразительности. Аналогично работают и монументальные зрелищные картины Г.И. Семирадского *(Рис. 9)*, имеющие форму вытянутого по горизонтали прямоугольника. Они отличаются выбором достаточно общего плана, охватывающего огромную разноцветную толпу. Картины также представляют собой изображение с уровня человеческого взгляда, создавая у зрителя ощущение, что изображенное на картине действие происходит воочию.



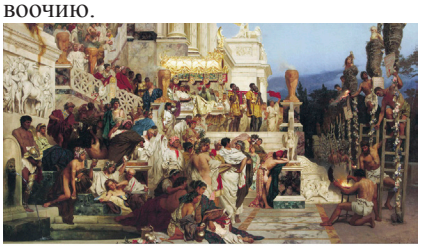
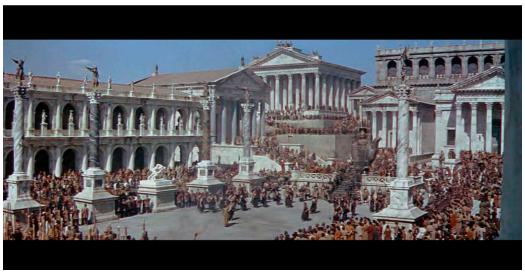


Рис. 8. Кадры из х/ф «Плащаница» (1953), «Бен-Гур» (1959), «Спартак» (1960), «Падение Римской Империи» (1964), «Величайшая из когда-либо рассказанных историй» (1965) ↓↓
Рис. 9. Семирадский Г.И. «Христианская Дирцея в цирке Нерона» (1897); Семирадский Г.И. «Светочи Христианства. Факелы Нерона» (1876) ↓

Еще одним из технических достижений, направленных на привлечение людей в кинотеатры, стал цвет [12, с. 37]. Несмотря на быстрорастущую популярность домашнего телевидения, оно уступало киноэкрану в цвете. Цвет более привычен и естественен для восприятия человеческим глазом. Цветной фильм вызывает больше ассоциаций с реальной жизнью, чем черно-белый. Пеплумы начала 1950-х отличает особая яркость и буйство красок. К середине десятилетия, цвета и общий тон фильма, постепенно снижают яркость. В гамме используются яркие цвета, но они выглядят более благородно и не так вызывающе, как в ранних фильмах. К концу 1960-х, цветовое решение фильмов тяготеет к естественным и даже мрачным оттенкам. Отличается достаточно яркой общей цветовой гаммой и салонная живопись. Яркие цветные одежды участников массовых картин Генриха Семирадского составляют некий ритм [4, с. 92], показывают многоцветность и разнообразие античности, долгое



время считавшейся белоснежной.

И в завершении сравнительного анализа, нельзя не остановиться на таком аспекте, как организация художественно-постановочной части фильмов и предметное наполнение пространства картин.

Стоит отметить, что все рассмотренные в этом исследовании фильмы в той или иной степени отличаются размахом в плане постановочной части [13, с. 32]. Во всех фильмах 1950-х годов приоритет отдается павильонной съемке или же съемке в декорациях, построенных на натурной площадке киностудии. Такие декорации отличаются особой пышностью, изощренностью в декоре и монументальностью. Обычно это архитектурные декорации, имитирующие портики административных зданий, дворцов и храмов. Подобные архитектурные элементы создают в кадре эффект театральной декорации, призванной добавить пространству натуралистичность и объем *(Рис. 10)*. Также подобное использование архитектурных элементов наблюдается в некоторых произведениях салонного академизма *(Рис. 11)*.

Относительно моделировки костюмов и их аутентичности, можно повторить выводы, сделанные относительно цветового решения фильмов. Ранние фильмы, отличает обилие ярких, разноцветных и разнообразных костюмов. Тоже можно сказать и об аксессуарах, нарочито блестящих начищенными поверхностями и идеальной огранкой камней. При этом, следует отметить, что зачастую, при всех стараниях художника, в моделировку костюма вносятся черты, характерные для времени съемок фильма [13, с. 32]. Данный фактор объясняется тем, что перед художником стоит задача не сделать историческую реконструкцию, а создать костюм, который бы ею казался [14, с. 242]. Обычному зрителю достаточно намека, ключа, какой-то определенной детали, отсылающий к эпохе. По мере продвижения к концу 1960-х костюмы вместе с цветовым решением теряют свою китчевую яркость, аксессуары перестают блестеть и покрываются налетом благородной патины. В этом плане стоит отдать должное художникам салонного направления, с археологической точностью старавшихся передать каждый предмет в своих исторических картинах.

Хотелось бы также отметить характер моделировки предметной и окружающей среды в картинах и фильмах. Картины салонного направления изобилуют различными деталями и подробностями, проработанными с максимально скрупулезной точностью. Эти детали заставляют зрителя надолго задержаться у картины и подробно рассмотреть ее. В фильмах также отмечается максимальное стремление наполнить пространство места действия различными предметами прошлых эпох. Однако не всегда дизайн предметов отличается аутентичностью. Подобная стратегия, как в картинах, так и в фильмах, позволяет зрителю глубже погрузиться в эпоху; увидеть музейные экспонаты и руины новыми, в действии.

Таким образом, в ходе сравнительного анализа были выявлены схожие черты в трактовке образа Римской империи в живописи и кинематографе. Все они подробно были рассмотрены выше. Аналогичные драматургические и художественные приемы, выявленные в картинах и фильмах могут быть объяснены следующим.

Во-первых, это принцип работы законов массовой культуры. Некоторые исследователи салонного академизма [19, с. 21] и эпического кинематографа [13, с. 30] говорят о том, что салонное искусство в какой-то мере стало предтечей массовой культуры. Действительно, огромный спрос на произведения салонного академизма и его бурное развитие связано с развитием класса буржуазии [6, с. 60]. Представители данного класса отдавали предпочтение красивым, занимательным и интересным сюжетам. Аналогичную характеристику можно применить и к зрителям исторических фильмов. И салонная живопись, и рассмотренные в исследовании фильмы, отвечают критериям, продиктованным законами массовой культуры: привлечь зрителя к картине и, возможно продать ее / привлечь как можно больше зрителей в кинотеатр, чтобы собрать кассу; занять и развлечь зрителя картины / фильма. То есть можно говорить о факте непреднамеренной аллюзии, обусловленной независимым подходом режиссеров и художников для решения одной и той же задачи. Или же умышленного обращения к опыту художников салонного академизма и заимствования у них некоторых приемов для достижения аналогичного эффекта в своих фильмах.

Рис. 10. Кадры из х/ф «Плащаница» (1953), «Спартак» (1960), «Падение Римской империи» (1964)↑↑
Рис. 11. Семирадский Г.И. «Светочи Христианства. Факелы Нерона» (1876); Альма-Тадема Л. «Старинный праздник» (1870)↑

Во-вторых, художники салонного направления как бы визуализировали видение древних времен писателей исторических романов XIX века [15, с. 9][22], экранизированных в 1950-х годах. И преднамеренное или непреднамеренное

[22] Авторы исследования применяют данное положение к фильму «Quo Vadis?» Е. Кавалеровича (2001). Однако автор статьи считает, что данное высказывание применимо, как к версии 1951 года, так и к другим фильмам, рассмотренным в данной статье. — Прим. авт.

сходство картин и фильмов вполне объяснимо попыткой передать содержание, дух и атмосферу первоисточника на визуальном уровне.

Однако, при всех отмеченных сходствах, стоит отметить, что, ближе к 1960-м годам американские пеплумы постепенно отходят от трактовки образа Римской империи, сходной с трактовкой образа в живописи. В частности, это утверждение касается драматических компонентов и ряда художественных приемов. Американский пеплум проходит эволюцию от развлекательных и поучительных фильмов до серьезного эпического произведения, затрагивающего серьезные, даже философские вопросы; нередко фильм становится личным высказыванием его создателей и их взглядов на события, происходящие в мире. В салонной живописи такой эволюции не прослеживается, встречаются лишь единичные экземпляры, как, например рассмотренное в этой статье полотно Федора Бронникова. Историческая тема в живописи в более серьезном ключе будет переосмыслена художниками других направлений.

Литература

1. Карпова Т. Л. Салонный академизм. Возвращение к теме // «Пленники Красоты». Русское академическое и салонное искусство 1830–1919-х годов: Альбом / сост. Т. Л. Карпова, М.: Издательство Сканрус, 2011. С. 4–13.
2. Карпова Т. Л. Генрих Семирадский. Магия таланта и стратегия успеха // Генрих Семирадский и колония русских художников в Риме: Каталог / под ред. И. Афанасьевой. СПб.: Palace Editions, 2017. С. 7–19.
3. Кино. Всемирная история / глав. ред. Ф. М. Кемп. М.: Магма, 2013. 576 с.
4. Мамонтова Н. Н. Предметный мир в живописи историзма // Искусство «золотой середины». Русская версия. М.: Либроком, 2009. С. 91–98.
5. Нестерова Е. В. Европейские источники русского академизма // Искусство «золотой середины». Русская версия. М.: Либроком, 2009. С. 35–43.
6. Нестерова Е. В. Идеальное искусство. Позднеакадемическая и салонная живопись. СПб.: Золотой век, 2012. 512 с.
7. Паркинсон Д. Кино. М.: Росмэн, 1996. 162 с.
8. A Companion to Ancient History / ed. by A. Erskine. Hoboken (New Jersey): Wiley-Blackwell, 2012. 736 p.
9. Cyrino M. Big Screen Rome. Hoboken (New Jersey): Wiley-Blackwell, 2005. 292 p.
10. Directors at Work. Interviews with American Film-makers / ed. by B. Kantor, I. Blacker, A. Kramer. New York: Funk & Wagnalls, cop. 1970. 442 p.
11. Essoe G., Lee R. DeMille: The Man and His Pictures. London, New York, South Brunswick: Barnes, Yoseloff, 1970. 319 p.
12. Gow G. Hollywood in the Fifties. London, New York: Barnes, Zwemmer, 1971. 192 p.
13. Hirch F. The Hollywood Epic. London, New York, South Brunswick: Barnes, The Tantivy Press, 1978. 129 p.
14. Hollywood Costume / ed. by D. N. Landis. London: V&A Publishing, 2012. 320 p.
15. Scodel R., Bettenworth A. Whither Quo Vadis?: Sienkiewicz's Novel in Film and Television. Hoboken (New Jersey): Wiley-Blackwell, 2008. 304 p.
16. The Movies in Our Midst: Documents in the Cultural History of Film in America / ed. by G. Mast. Chicago, London: University of Chicago Press, cop. 1982.— 790 p.
17. Gene D. Phillips. William Wyler (1976) / William Wyler: Interviews //ed. by G. Miller. Jackson: University Press of Mississippi, 2010. 67–76 p.
18. Winkler M. The Roman Empire in American Cinema after 1945 // The Classical Journal. 1997–1998.Vol. 93, № 2. P. 167–196.
19. Wolf N. The Art of the Salon: The Triumph of 19th Century Painting. Munich, London, New York: Prestel, 2012. 288 p.
20. Wyke M. Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History. New York and London: Routledge, 1997.— 248 p.

Фильмография

1. Бен-Гур (Ben-Hur, 1959, реж. У. Уайлер, США), игр.
2. Величайшая из когда-либо Рассказанных Историй (The Greatest Story Ever Told, 1965, реж. Д. Стивенс, Д. Лин, Ж. Негулеско, США), игр.
3. Деметрий и Гладиаторы (Demetrius and the Gladiators, 1954, реж. Д. Дэйвс, США), игр.
4. Камо грядеши? (Quo Vadis?? 1951, США, реж. М. ЛеРой, Э. Манн, США), игр.
5. Падение Римской Империи (The Fall of the Roman Empire, 1964, реж. Э. Манн, США), игр.
6. Плащаница / Багряница / Крест Римского Центуриона (The Robe, 1953, реж. Г. Костер, США), игр.
7. Спартак (Spartacus, 1960, реж. С. Кубрик, США), игр.

References

1. Karpova T. L. Salonnyj akademizm. Vozvrashchenie k teme // «Plenniki Krasoty». Russkoe akademicheskoe i salonnoe iskusstvo 1830–1919-h godov: Al'bom / sost. T. L. Karpova [Salon academism. Bringing back to the subject // Russian academism and salon art of 1830–1919-s: Album ed.by T. Karpova], M.: Izdatel'stvo Skanrus, 2011. S. 4–13.
2. Karpova T. L. Genrih Semiradskij. Magiya talanta i strategiya uspekha // Genrih Semiradskij i koloniya russkih hudozhnikov v Rime: Katalog / pod red. I. Afanas'evoj [Henryk Siemiradzki. Magic of ability and success // Henryk Siemiradzki and the colony of Russian artists in Rome: Catalog / ed by. I. Afanas'eva.]. SPb.: Palace Editions, 2017. S. 7–19.
3. Kino. Vsemirnaya istoriya / glav. red. F. M. Kemp [Cinema: The Whole Story / ed. by P. Kemp]. M.: Magma, 2013.— 576 s.
4. Mamontova N. N. Predmetnyj mir v zhivopisi istorizma // Iskusstvo "zolotoj serediny". Russkaya versiya [The objective world in the painting of historicism // Art of the "Juste milieu". Russian version]. M.: Librokom, 2009. S. 91–98.
5. Nesterova E. V. Evropejskie istochniki russkogo akademizma // Iskusstvo "zolotoj serediny". Russkaya versiya [European sources of Russian academism // Art of the "Juste milieu". Russian version]. M.: Librokom, 2009. S. 35–43.
6. Nesterova E. V. Ideal'noe iskusstvo. Pozdneakademicheskaya i salonnaya zhivopis'. SPb.: Zolotoj vek [Nesterova E. Ideal art.

Late academic and salon painting. SPb.: Golden Age, 2012], 512 s.
7. Parkinson D. Kino. M.: Rosmehn [Parkinson D. Cinema. M.: Rosman], 1996. 162 c.
8. A Companion to Ancient History / ed. by A. Erskine. Hoboken (New Jersey): Wiley-Blackwell, 2012. 736 s.
9. Cyrino M. Big Screen Rome. Hoboken (New Jersey): Wiley-Blackwell, 2005. 292 s.
10. Directors at Work. Interviews with American Film-makers / ed. by B. Kantor, I. Blacker, A. Kramer. New York: Funk & Wagnalls, cop. 1970. 442 s.
11. Essoe G., Lee R. DeMille: The Man and His Pictures. London, New York, South Brunswick: Barnes, Yoseloff, 1970. 319 s.
12. Gow G. Hollywood in the Fifties. London, New York: Barnes, Zwemmer, 1971. 192 s.
13. Hirch F. The Hollywood Epic. London, New York, South Brunswick: Barnes, The Tantivy Press, 1978. 129 s.
14. Hollywood Costume / ed. by D. N. Landis. London: V&A Publishing, 2012. 320 s.
15. Scodel R., Bettenworth A. Whither Quo Vadis?: Sienkiewicz's Novel in Film and Television. Hoboken (New Jersey): Wiley-Blackwell, 2008. 304 s.
16. The Movies in Our Midst: Documents in the Cultural History of Film in America / ed. by G. Mast. Chicago, London: University of Chicago Press, cop. 1982.— 790 s.
17. Gene D. Phillips. William Wyler (1976) / William Wyler: Interviews //ed. by G. Miller. Jackson: University Press of Mississippi, 2010. 67–76 s.
18. Winkler M. The Roman Empire in American Cinema after 1945 // The Classical Journal. 1997–1998.Vol. 93, № 2. S. 167–196.
19. Wolf N. The Art of the Salon: The Triumph of 19th Century Painting. Munich, London, New York: Prestel, 2012. 288 s.
20. Wyke M. Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History. New York and London: Routledge, 1997.— 248 s.

Filmography

1. Ben-Hur, 1959, W. Wyler, featur
2. Demetrius and the Gladiators, 1954, D. Daves, featur
3. Quo Vadis?, 1951, M. LeRoy, A. Mann, featur
4. Spartacus, 1960, S. Kubrick, featur
5. The Fall of the Roman Empire, 1964, A. Mann, featur
6. The Greatest Story Ever Told, 1965, G. Stevens, D. Lean, J. Negulesco, featur
7. The Robe, 1953, H. Koster, featur