

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.014
УДК 94(32).07; 791.43–2

Колоколова Н. С.

Колоколова Наталия Сергеевна — аспирант, кафедра Истории древнего мира, Саратовский научный исследовательский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского, Саратов, Россия
E-mail: 12.natalia@mail.ru

**ДРЕВНИЙ РИМ И СОВРЕМЕННАЯ ПОЛИТИКА:
НЕКОТОРЫЕ СТЕРЕОТИПЫ ВОСПРИЯТИЯ РИМСКОЙ ИМПЕРИИ
В АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

В статье рассматривается влияние событий и процессов, происходивших в мире в первой половине XX в., на формирование образа императорского Рима в голливудских пеплумах. На примере наиболее значительных фильмов («Бен-Гур», «Крестное знамение», «Спартак» и др.) показано, что Рим в этих фильмах устойчиво ассоциировался с насилием, агрессией, гонениями на христиан, моральным разложением. В 30–50 гг. режиссеры делали сознательные отсылки к диктаторским режимам Германии и Италии, а затем основной идеей стала необходимость противостоять «безбожному коммунизму». История Древнего Рима сделалась удобным полем для формирования на материале той исторической эпохи ценностей, важных для Америки того времени.

Ключевые слова: пеплум, Голливуд, христианство, Рим, Америка, диктатура, демократия.

Kolokolova N. S.

ANCIENT ROME AND MODERN POLITICS:
CERTAIN STEREOTYPES OF THE PERCEPTION OF THE ROMAN EMPIRE
IN AMERICAN CINEMA OF THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY

The article discusses the impact of events and processes that took place in the world in the first half of the twentieth century on the formation of the image of imperial Rome in Hollywood peplums. The example of the most significant films (*Ben-Hur*, *The Sign of the Cross*, *Spartacus*, etc.) shows that Rome in these films was consistently associated with violence, aggression, persecution of Christians, and moral decay. In the 1930s — 1950s the directors made conscious references to the dictatorial regimes of Germany and Italy, the main idea then being the need to resist “godless communism”. The history of ancient Rome had become a convenient field for the formation of values that were important for America at that time.

Keywords: peplum, Hollywood, Christianity, Rome, America, dictatorship, democracy.

Кинематограф, практически с самого его изобретения, обращается к историческому жанру, который на протяжении развития киноискусства, претерпевая различные трансформации, создавал и продолжает создавать представления об определенных персонажах, событиях, и даже целых эпохах. Исторический фильм о Древнем Риме — так называемый пеплум, появившись в Италии, что было вполне естественно, быстро обрел свои позиции и за океаном. Сама по себе история Рима не была чужда американцам — уже при создании США римские идеи и образы оказали значительное влияние на формирующуюся нацию, которая и мыслилась первоначально как «новый Рим за океаном» [16]. Отцы-основатели вполне сознательно создавали страну, которая в своей основе опиралась на традицию Римской республики, не только в идейном плане, но и в вопросах государственного устройства [14; 15; 19]. Конечно, интерес к римскому наследию по мере изменений самой страны, ее буржуазного развития и связанной с этим демократизацией системы образования, ее приближением к практическим нуждам, не мог не уменьшиться. В принципе, основы отношения среднего американца к римскому наследию хорошо передают слова одного из персонажей романа Дж. Д. Карра «Чаша кавалера»:

«— Ну так вот. Однажды я слышал, как этот старый хрыч произносил речь в Соединенных Штатах. <...> В зале не было слышно ни кашля, ни шороха, хотя он нарушал все ораторские принципы, рассказывая анекдоты, от которых должна была покраснеть любая истинная леди. Но это было не самое худшее. Ему хватило наглости процитировать не менее двух фраз по-латыни. По-латыни!

Слушатели недоуменно посмотрели друг на друга. Было очевидно, что масштаб совершенного преступления им не вполне ясен.

<...>

— Приводить латинские цитаты — снобизм и дурной вкус. Это свидетельствует о высокомерном отношении к единственной персоне на земле, которая имеет значение, — среднему, маленькому, обычному человеку. Знает ли такой человек хоть слово по-латыни? Нет! Мешает это ему? Нет! Счастлив сообщить, что латынь умирает даже в наших самых реакционных, поросших мхом колледжах. Ее следует запретить! Любой человек, который хотя бы знает латынь, <...> должен быть расстрелян!»

Роман этот написан в 1953 г., но такое отношение к «научному» Риму появилось задолго до этого. Иное дело Рим массовой культуры. Фильмы о древнем Риме сулили заведомый коммерческий успех за счет их зрелищности и драматизма событий.

Интересно, что уже с самого начала голливудские пеплумы практически не касались Римской республики (за исключением ее последних десятилетий). Внимание кинематографистов привлекали тема более масштабная исторически, имеющая особое значение для судеб европейского человечества, и в то же время близкая и актуальная для американцев и в то время, и позже — эпоха возникновения христианства [13, р. 230]. История, таким образом, не только являлась фоном, на котором разворачиваются «дела давно минувших дней», но и служила формированию определенных представлений об актуальных проблемах современности. Именно в рамках этих фильмов формировались те стереотипы восприятия Римской империи, которые останутся неизменными до 1964 г., до выхода на экраны «Падения Римской империи» Э. Манна. На этом фоне фильмы о Клеопатре, например, имеют периферийное значение, поскольку сконцентрированы на совершенно иной проблематике, Рим существует в них лишь как фон для действий их героини — даже убийство Цезаря предстает как эпизод биографии Клеопатры, и не более того [8, р. 145]; об экранных воплощениях Клеопатры см.: [21, р. 178–191].

Ярким примером, отражающим эти тенденции исторического кинематографа в начале XX в., является фильм с довольно громким слоганом: «Безусловно, наиболее выдающаяся кинокартина, которая когда-либо была создана» — «Бен-Гур» (1907), снятый канадским режиссером Сидни Олкоттом. М. Сирино невысоко оценивает как его смысловую, так и визуальную составляющую. Исследовательница пишет: «он состоит из нескольких сцен в интерьере, морского боя, снятого на близлежащем пляже, и нескольких пожарных, управляющих колесницами на местном ипподроме» [8, р. 70]. Кинофильм, уложившийся в пятнадцать минут, по сути, представляет собой, как и многие другие картины того времени, схематично набросанную костюмированную постановку по мотивам известного романа американского писателя Л. Уоллеса, без какой-либо особой смысловой нагрузки.

Активно жанр пеплум, как, впрочем, и американский кинематограф в целом, начинает развиваться в период Первой мировой войны и после ее окончания, когда Америка выходит по многим параметрам в лидирующие страны. «За годы войны американские исторические и библейские боевики превосходили пышностью и масштабностью итальянские», — отмечает Р. П. Юренев [7, с. 59]. Однако одной зрелищностью дело не ограничивается, пеплумы этого времени формируют вполне определенный образ Рима.

В этом смысле интересно новое обращение к уже однажды использованному сюжету. Немой фильм «Бен-Гур» (1925), как и картина 1907 г., был создан по мотивам одноименного романа. При этом фильм 1925 года был гораздо зрелищнее своего предшественника [3, с. 58–59; 12, р. 165–166]. Книга Уоллеса была чрезвычайно популярна и значилась

в списке бестселлеров на втором месте после Библии около 50 лет. Действие картины начинается в Палестине в 26 г. от Рождества Христова. Главный герой — еврейский аристократ Бен-Гур, на долю которого выпадает множество испытаний. Но многое в его судьбе определяется встречей с Иисусом, который спасает его, умирающего от жажды, дав выпить воды. В этом фильме, пожалуй, впервые был показан контраст римских и христианских ценностей, и, безусловно, Рим здесь воспринимается в негативном свете. Уже первые строки фильма указывают на его «антиримскую» направленность: «Языческий Рим был в зените своего могущества. Поступь его железных легионов потрясла мир; и из каждой страны звучали крики плененных народов, молящих об избавителе». Рим показан завоевателем Иудеи, народ которой ненавидит его и мечтает избавиться от его господства. Римляне в фильме грубы, надменны, жестоки. Подобное впечатление создают не только действия главных героев, они очень ярко раскрываются и в эпизодах. Для поведения римлян в фильме характерны сцены как немотивированной жесткости по отношению к женщине на улице, так и целенаправленных издевательств над рабами. Проявляется подобные качества и в более «мирных» формах: например, демонстративно воруя яблоки на рынке, римляне как бы подчеркивают, что они являются хозяевами на этой земле и им позволено делать все, что угодно. Однако в фильме все же превалирует конфликт не столько мира римского и христианского, сколько римского и «завоеванного Римом» (в данном случае Иудеи). Он воплощается в истории взаимоотношений главных героев, Бен-Гура и его друга детства Мессалы, приехавшего спустя годы в Иудею в качестве военного трибуна римского легиона. Отношение римлян к покоренному народу очень ярко выражено словами Мессалы, которые он говорит Бен-Гуру: «Быть римлянином — значит править миром, быть евреем — значит ползать в грязи».

В 1932 г. С. Б. Де Милль создает фильм «Крестное знамение» по мотивам одноименной пьесы английского драматурга Уилсона Баррета, написанной в 1895 г. Более ранние постановки произведения относятся к 1904 (Великобритания) и 1914 (США) гг. По своему сюжету фильм, равно как и пьеса, чрезвычайно напоминает исторический роман «Quo vadis?» польского писателя Генрика Сенкевича, очень популярный в то время и неоднократно экранизированный впоследствии. Префект Рима Марк влюбляется в христианку Мерсию, императрица Поппея любит Марка, поэтому стремится уничтожить соперницу. Не желая разлучаться с любимой, Марк в надежде встретиться с осужденной на смерть Мерсией в ином мире, выбирает смерть на арене. Такой краткий сюжет фильма, начинается же он сценой пылающего Рима и смехом императора Нерона, играющего на арфе и декламирующего стихи. «Властелин мира», «бог», «божественный цезарь» (так именует себя он и его приближенные) показан

в фильме даже не как «злодей», а как довольно безвольный, глупый, скучающий, пресыщенный жизнью человек. С самых первых кадров ярко показан контраст между римлянами и христианами. Их скромный быт противопоставлен праздности римлян, ищущих все более изощренных развлечений. Противопоставление женских образов только усиливает это впечатление: целомудренная Мерсия, не отрекшаяся от своей веры, и порочная Поппея, погрязшая в интригах. Фильм содержит довольно много откровенных для того времени моментов, а сцена купания Поппеи в ванне, наполненной сливным молоком, была вырезана и восстановлена уже в 1990-е.

Пожалуй, именно в этой кинокартине впервые показана невероятная ненависть и жестокость римлян (причем как знатных, так и бедных) по отношению к христианам. Это вполне объяснимо: де Милль мыслил свой фильм как моральное послание американцам, жившим в самые мрачные годы великой депрессии. Пролог фильма призывал зрителей обратить взоры назад, на тех «мужчин и женщин, которые считали свои идеалы дороже своей жизни... Жертвы этих мучеников, которые отдали свои жизни на кроваво-красном песке римских арен сохраняют для нас вечную Истину. Вера, родившаяся тогда, по-прежнему доступна». В фильме проводилась очевидная параллель с современной ему Америкой. В рекламном буклете к нему было указано: «История роскоши и экстравагантности Рима находит поразительные параллели в нашей легкой жизни до роковой осени 1929 г.» [9, р. 133].

Сам режиссер говорил:

«Если Америка не вернется к чистым идеалам наших великих предков, она перейдет в небытие подобно Риму» [20, р. 132].

Несомненно, создатели этого фильма предлагали зрителям идентифицировать себя с христианами, и воспринимать картину, зная, что Рим со своей жесткостью и порочностью через какое-то время падет, а христианство, в конечном счете, одержит победу. Америка как представитель христианского мира выступает здесь против Рима, христиан угнетающего.

Новый поворот в восприятии событий кинофильма, произошёл после его повторного запуска в прокат. Маргарет Маламуд пишет:

«<...> связь между римским прошлым и геополитическим настоящим была сделана явной во время Второй мировой войны, когда в 1943 г. *Paramount* переиздал «Крестное знамение» Де Милля с новым прологом и эпилогом» [10, р. 208–209].

Пролог теперь объявлял: «Нерон думал, что он владыка мира. Он не более заботился о жизни других людей, чем Гитлер». Эпилог и рекламный плакат для фильма изображают крест, образованный из бомбардировщиков союзников. Тем самым фильму, созданному за несколько лет до начала войны, при-

дали смысловую окраску, созвучную времени. Пожалуй, именно с этого времени начинается отождествление в массовых представлениях Древнего Рима и нацистской Германии. Вообще со времени Второй мировой войны политические аллюзии делаются практически неизбежной чертой американского кино о Древнем Риме.

После войны кинопроизводству пришлось столкнуться с принципиально новым явлением — возникновением и стремительным ростом популярности телевидения. По мнению Р. Н. Юренева, именно конкуренция с телевидением и породила в Америке новый вид коммерческого фильма — «фильм-гигант», цветное зрелище длительностью три-четыре часа [7, с. 187]. Подобные фильмы вызвали огромный зрительский интерес, прежде всего, привлекая своей пышностью, красочностью, спецэффектами (как правило, в батальных сценах), одновременно удовлетворяя и естественную тягу к знанию исторического прошлого, представленного зачастую весьма далекой от исторической реальности картиной. Р. П. Соболев отмечает значимость эффекта от просмотра подобного фильма — зритель уйдет домой в полной уверенности, что при его просмотре приобрел новые и ценные знания по древней истории. Поэтому нередко для воздействия на массы использовался именно жанр пеплума, в котором можно неявно, иносказательно обратить внимание зрителя на те, или иные события, подчеркнуть одни и вовсе исказить другие [4, с. 188].

В те годы американское кино продолжало уделять пристальное внимание эпохе становления христианства, причем фильмы этой тематики делаются все более заостренными идеологически. Это вполне объяснимо, поскольку противостояние «безбожному тоталитаризму» стало одним из важнейших направлений внешней политики США и, как отмечает М. Маламуд, «религия сделалась выражением американизма периода Холодной войны» [11, р. 124]. В 1956 г., обращаясь к зрителям в прологе своего фильма «Десять заповедей», режиссер Сесиль де Милль, ярый антикоммунист по убеждениям, говорил:

«Являются ли люди собственностью государства или они — свободные души перед лицом Бога (*under God*)? Та же самая битва продолжается по всему миру и в наши дни».

Слова эти, хотя сказаны они перед фильмом, посвященном библейской тематике, могут быть хорошим эпиграфом и к фильмам о Риме.

В сущности, эти фильмы исходят из модернизированной позиции древних христианских общин, согласно которой языческий Рим являлся рассадником язычества, порока и жестокости. М. Винклер отмечает, что подобный взгляд встречается и у римских историков, особенно Саллустия, «который приписывает упадок Рима роскоши (*luxuria*) и жажде власти (*lubido dominandi*) [18, р. 167]. Действительно, картина разложения, нарисованная Саллустием, впечатляет. Он пишет:

«Сначала усилилась жажда денег, затем — власти; все это было как бы главной пищей для всяческих зол. Ибо алчность уничтожила верность слову, порядочность и другие добрые качества; вместо них она научила людей быть гордыми, жестокими, продажными во всем и пренебрегать богами. Честолюбие побудило многих быть лживыми, держать одно затаенным в сердце, другое — на языке готовым к услугам, оценивать дружбу и вражду не по их сути, а по их выгоде и быть добрыми не столько в мыслях, сколько притворно» (Sall. *Cat.* 10. 3–5; 11. 1; 12. 1–2).

Раннехристианская традиция, а вслед за ней и новоевропейская мысль во многом унаследовала эту картину.

Позднереспубликанский, а особенно — пришедший ему на смену императорский, Рим становится почти архетипическим примером общества, которое характеризуют мощь и порок. Мощь находит свое воплощение в мании величия правителей, эксплуатации рабов и абсолютизации военной силы. Порочность римлян проявляется в их тяге к роскоши, сексуальным излишествам и гладиаторским играм. Моральный упадок, разложение, близость падения — таково распространенное представление об императорском Риме, и именно этот негативный взгляд на него получил широкое распространение в американском кинематографе.

Как следствие, римляне предстают в роли жестоких властителей и гонителей сторонников новой веры. Анализируя данное явление, Мартин Винклер пишет:

«Поскольку Понтий Пилат, местный администратор имперского римского правительства, допустил, чтобы распятие произошло, а его солдаты это осуществили, римляне в фантазии и народной культуре христианских обществ почти по необходимости являются “плохими парнями”» [18, р. 167].

Сам Рим воспринимался американцами середины XX в. вполне определенно. Они видели в императорском Риме аналогию с нацистской Германией и другими режимами, которые воспринимались как враги американской демократии [11, р. 122] — в этом случае Рим предстает военной диктатурой, стремящейся к покорению всего мира. Возвеличение одного народа — римлян, идея их всемогущества и особого предназначения в совокупности с императорским культом — все это не могло не ассоциироваться с фашистским режимом.

Первым крупным проектом на римскую тему в 50-е годы становится фильм *Quo vadis* (1951) американского режиссера Мервина Лероя, являющаяся экранизацией исторического романа польского писателя Генрика Сенкевича. В основе сюжета лежит история любви римлянина Марка Виниция и христианки Лигии, разворачивающаяся на фоне драматических событий становления христианской религии во времена правления императора Нерона. Тон изложения задается с самого начала фильма, текстом, который произносится за кадром:

«Имперский Рим является центром империи, бесспорным владыкой мира. Но вместе с этой мощью неизбежно приходит испорченность: никто не уверен в своей жизни, человек находится во власти государства, убийство заменяет справедливость. <...> От кнута и меча нет спасения. То, что какая-либо сила на земле может поколебать основы этой пирамиды власти и испорченности, человеческих страданий и рабства, кажется непостижимым».

Такой силой, подчеркивает фильм, стало христианство. Таким образом, противопоставляя Рим и христианство, фильм следует заложенной «Крестным знаменем» традиции.

Образ типичного римлянина в фильме складывается из нескольких составляющих. Это, прежде всего, римский народ, который предстает жестокой безликой толпой, жаждущей зрелищ и крови. Высшую степень порочности римлян воплощает в себе их повелитель, император Нерон. Исследователи расходятся во мнениях, является ли этот образ отсылкой к Гитлеру и нацистской Германии [17, р. 55–62], или к Муссолини и фашистской Италии [20, р. 140–141], однако сама аналогия с диктаторами XX в. является несомненной. Другую часть римского народа представляет Марк Виниций, первоначально самый обычный римский полководец с типичными римскими ценностями; встреча с христианкой Лигией, меняет не только его представления о любви, но и отношение к жизни в целом. Именно в истории Виниция и Лигии изображена своеобразная «встреча Рима и христианства». Но если этот союз, пройдя через непонимание, все же приходит к любви, то «встреча» римлян и первых христиан оканчивается для последних смертью. Императорский Рим в кинофильме олицетворяет безграничную власть, и поражает зрителей своей помпезностью и мощью, что особо ярко контрастирует с ценностями и бытом первых христиан. Римляне в *Quo vadis* — толпа, обожающая даже такого порочного императора, как Нерон, готовая поверить ему и наслаждаться казнями несчастных христиан. Именно тот факт, что христиане не были виновны в поджоге Рима, усиливает контраст между ними и их безжалостными палачами — римлянами. Вся сюжетная линия фильма балансирует между двумя концепциями, двумя мирами, причем Рим здесь воплощает в себе зло.

В том же ключе развивает тему фильм с оригинальным названием *The Robe*, которое не имеет точно установленного русского перевода, и фильм может именоваться «Плащаница», «Багряница», «Туника» и «Крест римского центуриона». Польский исследователь Ежи Теплиц пишет:

«Цвет и широкий экран позволяли достичь новых, невиданных до сих пор эффектов... Христиане, которых бросают на съедение львам на цирковых аренах, пылающий Рим, борьба гладиаторов, оргии — где еще можно найти более увлекательные сюжеты?» [5, с. 41].

Нужно отметить, что перечисленные автором «римские сюжеты», являются, пожалуй, самыми распространенными в кинофильмах о Древнем Риме — их мы наблюдаем как в более ранних картинах, так и во многих последующих.

«Крест римского центуриона» открывается внушительным визуальным эффектом, который и демонстрирует кинематографическое новшество: зритель наблюдает, как раздвигаются тяжелые, красные занавески, за которыми открывается расширенный обзор римской арены. Эти темно-красные занавески, отмечает М. Сирино, двусмысленно олицетворяют как роскошь Древнего Рима, так и темно-красную одежду Христа [8, р. 48]. Режиссер Генри Костер (кстати говоря, бежавший от нацизма из Германии в Америку в 1932 г.) обращается в своем кинофильме к истории о римском центурионе Марцелле Галлионе. На протяжении фильма он превращается из грубого, ведущего довольно беззаботный и распутный образ жизни человека в твердого последователя учения Христа. В завершении картины, не приняв предложение Калигулы отступить от Христа в обмен на жизнь, Марцелл и его возлюбленная Диана (имя совершенно немислимое для древнего Рима!) идут на смерть.

Обращает на себя внимание значительное усиление обличительности по отношению к Риму в этом фильме. В разговоре Марцелла с христианкой Мириам, он утверждает, что мир строится на силе, а не на доброте: «Сила — вот на что можно рассчитывать». Для нее же есть нечто большее, чем сила — вера. Римляне в фильме выступают прежде всего как убийцы Христа. Об этом красноречиво говорят слова Деметрия Марцеллу:

«Ты распял Его! Ты мой хозяин, но ты освободил меня. Я никогда не буду служить тебе, римская свинья! Вы именуете себя властителями мира. Воры! Убийцы! Дикие животные! Будьте вы прокляты, будь проклята ваша империя!»

В фильме звучит и критика римских общественных отношений, рабства прежде всего. Непривычно фильм начинается с закадрового повествования от лица Марцелла, представляющего римскую знать, «живущую в свое удовольствие и ничего не созидующую». Он говорит: «Мы достигли уровня, когда в Риме больше рабов, чем жителей <...> сегодня мы торгуем человеческими душами». Иначе о рабстве говорит Деметрий. На слова, что быть в доме сенатора Галлиона рабом — это честь, он отвечает: «Быть рабом все равно где — везде ты пёс».

Интересно, что, в отличие от других фильмов подобной тематики, любовная линия здесь несколько отстывает перед показом непростых взаимоотношений Деметрия и Марцелла. Из господина Марцелл превращается в верного друга для своего бывшего раба. Их заключительный обмен фразой: «До свидания, друг», — окончательно разрушает иерархию владельца — раба и устанавливает их равенство,

дружбу и общую для них веру. Но в целом Марцелл, как и подобные персонажи в других кинофильмах («Крестное знамение», *Quo vadis*), является все же исключением — героем, идущим против римского общества, так что по этому персонажу нельзя судить о римлянах вообще.

Отчасти ключ к пониманию того, почему римляне изображаются американском кинематографе с отрицательной стороны лежит в словах Марцелла, обращенных к Калигуле на суде.

«Империей правят люди. Люди иногда допускают ошибки. И это была самая большая ошибка Рима, <...> я лишь хочу показать Ваши возможности. Если империя желает мира и братства между всеми людьми, то мой царь будет на стороне Рима и империи. Но если империя изберет путь агрессии и рабства, это принесет ей агонию и сотрет с лица земли».

Именно тот факт, что, в глазах американцев (и не только), римляне пошли по второму пути, привел в итоге, по мнению авторов, к падению империи.

Интересно, что современные аллюзии в этом фильме в процессе его создания несколько изменили свое содержание. Когда продюсер Франк Росс во время Второй мировой войны купил права на экранизацию романа, послужившего основой для фильма, он хотел, чтобы его фильм показал конфликт между римским упадком и христианской чистотой, которая являлась бы параллелью с преследованиями, которые осуществляли Гитлер и Муссолини в то время. Но в 1953 г. «Крест римского центуриона» был воспринят публикой прежде всего с позиции высокой обеспокоенности, борьбы и веры американской демократии против злого советского Антихриста [20, р. 28–29]. В итоге можно утверждать, что римляне, безусловно, выступают в качестве некоего «врага», а кто именно является этим врагом, вероятно, диктовало время показа фильма, и определяли зрители. Несмотря на то, что формально Рим с его милитаризмом одерживает победу (главные герои погибают, а Калигула остается у власти), за ним с его идеалами нет будущего, оно за христианством, а, следовательно, по мысли авторов, и за Америкой.

После «Креста римского центуриона» был создан связанный с ним сюжетно фильм «Деметрий и гладиаторы» (1954), который, однако, с одной стороны, уступал предшественнику по идейному накалу, а с другой — не имел и особого коммерческого успеха. Но затем в развитие темы противостояния христианства и Рима последовал один из самых известных и самых титулованных фильмов на древнеримскую тематику — «Бен-Гур» Уильяма Уайлера (1959). «Бен-Гур» был более чем радушно встречен критиками: о чем свидетельствует абсолютный рекорд премии Оскар в виде 11 наград, продержавшийся 37 лет. «Бен-Гур» также входит в список 100 величайших фильмов по версии Американского института кино [8, р. 83–84]. Пользовался фильм огромным интересом и у массовой аудитории, что ярко отражено его внушительными

кассовыми сборами (при бюджете 15 млн долларов сборы только в США составили 74 млн). Описания съемок «Бен-Гура» уже по традиции эпического жанра были обращены на то, чтобы еще больше поразить зрителей. Е. Н. Карцева отмечает:

«<...> 50 тысяч статистов, 78 великолепных белых скакунов, океаны “крови”, 400 фунтов человеческого волоса, закупленного в Италии для париков и борд, огромные, дорогостоящие декорации Иудеи и Рима — все это должно было показать зрителю, что для него не поскупятся» [1, с. 205].

В экранизации 1925 г. основной конфликт фильма, выраженный в отношениях Бен-Гура и Мессалы, касался в первую очередь завоевательной политики Рима, и противопоставления римлян и евреев; теперь на первый план выдвигается религиозная составляющая конфликта. Римляне показаны, прежде всего, в противопоставлении с людьми нового мира — христианами. Таким образом,

«в истории взаимоотношений еврея Иуды Бен-Гура и его друга Мессалы, чья слепая преданность Риму превращает бывших друзей в непримиримых врагов, персонажи выступают противостояние христианства и язычества, конец античности и начало новой эры» [2, с. 339].

Это не значит, что тема несправедливости имперского гнета и законности борьбы против него остается в стороне. Напротив, в диалогах Мессалы и Бен-Гура она выражена с предельной отчетливостью:

Мессала: <...> Твой народ покорён.

Бен-Гур: Вы можете завоевать нашу землю, убить людей, но это не конец. Мы снова поднимемся против вас.

Мессала: Ты тешишь себя несбыточными мечтами <...> сейчас в мире есть одна сила, одна реальность, смотри на запад, не будь глупцом, смотри на Рим!»

Бен-Гур, как и его соотечественники, внешне подчиняется римлянам, но не покоряется им, он верит, что его народ еще освободится, и будет процветать. Его антагониста Мессалу заботят, прежде всего, интересы Империи, да и свои мечты связанные с возможностью приблизиться к императору, который для него является богом, богом, обладающим реальной земной властью, что для него гораздо ценнее богов небесных, поэтому он просит друга предать его соотечественников, несогласных с властью Рима. Для Бен-Гура же Рим — зло и оскорбление всего святого, он душил его и его народ, всю землю. Он говорит Мессале: «Когда Рим падет, ты услышишь такой крик свободы, который мир никогда не слышал». В этой фразе, на наш взгляд, сконцентрирована та ненависть к Риму, которая сохраняется на протяжении всего повествования.

Итак, по словам М. Сирино,

«в эпохах на темы Нового Завета Соединенные Штаты принимают на службу Святую Землю и полу-

чают одобрение Бога для всей своей прошлой и настоящей борьбы за свободу против тиранических режимов: имперской Британии, фашистской Италии, нацистской Германии, или коммунистического Советского Союза» [20, р. 23].

Очень характерно отражает идеи кинофильма речь Мессалы об особой миссии Рима:

«Судьба нас выбрала, для того, чтобы мы несли в мир цивилизацию. Теперь все уголки связаны воедино нашими дорогами и морскими путями. Римское право, архитектура, литература — это вершины человеческого разума. <...> Убеди своих людей, что сопротивляться Риму бесполезно, хуже того это приведет только к одному — к истреблению твоего народа».

Эти слова, тем более обращенные к еврею, несомненно, могли быть восприняты как олицетворение нацистских лозунгов. Но, как ни парадоксально, в них также можно найти аналогии и с политикой США, позиционирующих себя как носителей «демократии и мира», а по своим действиям уже тогда весьма далеких от этого. В связи с этим некоторые историки указывают, что «Бен-Гур», подобно более ранним историческим эпосам,

«может использовать двусмысленность, присущую кинематографическому дискурсу о Риме, предполагая, что римский авторитаризм представляет аналогию с попыткой ограничения гражданских свобод американским правительством в годы маккартизма в начале 1950-х годов» [8, р. 84].

Неудивительно, что этот идеологически заостренный фильм получил в целом негативную оценку у советских кинокритиков. Например, Е. Н. Карцева пишет о нем так:

«Картина, излагающая историю “современника Христа”, еврея Бен-Гура, на долю которого выпали нечеловеческие страдания, скучна, риторична и затянута» [1, с. 205].

По мнению Карцевой, образ Бен-Гура является наглядной иллюстрацией основных библейских заповедей, искусственно созданным положительным героем; и американцы вынуждено обращаются к древности, по причине того, что в современной американской действительности не было героя, достойного преклонения и подражания. Солидарен с подобными оценками и Р. Н. Юренев, отмечая лишь знаменитый эпизод с гонками в цирке, остальное же оценивая критически [6, с. 10]. По мнению этого исследователя, реклама фильма, вероятно, войдет в историю рекламы, в отличие от фильма, который в историю искусства не войдет, даже несмотря на обилие полученных им наград.

Негативные отзывы советских исследователей были обусловлены не только критичным отношением к жанру «исторического боевика» и многим элементам западной культуры, но и общим атеизмом советской идеологии, а также политической конъю-

юнктурой того времени. В условиях борьбы с религией, с новой силой развернувшейся в те годы, трудно было ожидать положительной оценки фильма, показывающего обновляющую роль христианства для античного мира, равно как в условиях сложных отношений с Израилем главный герой-еврей вряд ли был уместен политически. Поэтому в СССР фильм был просто обречен на жесткую критику, какими бы достоинствами он ни обладал.

Вне зависимости от различных оценок, «Бен-Гур», созданный во время расцвета фильмов-пеплулов, явился вершиной этого жанра. Это было связано со многими факторами: зритель был уже основательно подготовлен к восприятию подобного рода картин, но еще не был пресыщен ими; тесная связь с христианской тематикой, противопоставление христианских ценностей римским и их моральная победа, в которой видели иносказательное изображение победы американских ценностей, не могли не вызвать живого интереса публики и киноакадемиков в протестанско-католической Америке. Наконец, масштабные сцены и спецэффекты, оцененные высоко даже советскими исследователями, несомненно, привлекали в кинотеатры большое количество людей. Своего рода итогом является «Бен-Гур» и в формировании массовых стереотипных представлений о Риме. В фильме, оказавшем колоссальное влияние на массовое сознание американских (и не только) зрителей, римлянин (квинтэссенцией которого является Мессала) предстает лишь жестоким завоевателем и рабовладельцем, для которого не имеет никакого значения дружба и простые человеческие ценности, единственной и абсолютной ценностью провозглашается Рим. Римляне с одинаковой легкостью предаются развлечениям и отправляют Христа на Голгофу. В том контексте рассматриваемых событий, когда именно римляне выносят приговор Иисусу, они *a priori* не могут быть положительными героями, каковы бы не были возможные политические аналогии с тем временем.

Завершая этот обзор, следует сказать несколько слов и об одном из самых известных фильмов о событиях древнеримской истории, фильме С. Кубрика «Спартак» (1960) (кстати говоря, единственном голливудском пеплуле, который шел в советском прокате уже в 60-е годы). Он отличается от рассмотренных ранее картин отсутствием прямой связи с христианской тематикой — ведь его события разворачиваются за семь десятилетий до рождения Иисуса Христа; однако связь с религией, основателю которой еще только предстояло родиться, прослеживается иносказательным образом. Так, голос за кадром в самом начале фильма, говорит о времени происходящих событий:

«В I веке до н. э., накануне рождения новой религии христианства, которому было суждено сбросить языческую тиранию Рима и создать новое общество <...>»

В этой фразе, очень ярко обозначено уже ставшее в какой-то мере традиционным противопоставление Рима и христианства. Мученическая смерть Спартака на кресте — как символ его непримиримости и твердости, также не может не вызывать определенных ассоциаций. Отличается от более ранних эпических картин и начало фильма: вместо впечатляющих кадров с марширующими римскими легионами, первые кадры «Спартака» показывают одинокого римского солдата, поддерживающего дисциплину в рабском лагере в Ливии. «Присутствие Рима в мире, таким образом, сводится к его основному влиянию — сдерживанию с помощью силы» [8, p. 105]. Римская республика в кинофильме, с одной стороны, достигла своего зенита, однако, ее в то же время «подтачивала смертельная болезнь — рабство». Главный герой фильма, Спартак, «законный в цепи, но непримиримый», олицетворяет рабов Рима, в которых, несмотря на их внешнюю покорность, живет мечта о свободе. Свобода в данном фильме предстает абсолютной ценностью, ради которой стоит жить и умирать. Римляне — рабовладельцы лишают людей главного, поэтому они так же являются «отрицательными героями», как и в фильмах, посвященных христианской тематике. В сущности, изображенный в фильме позднереспубликанский Рим по своим характеристикам практически не отличается от императорского: та же абсолютизация силы, власти, безнравственность. М. Винклер отмечает:

«Фундаментальная тема американский фильмов, имеющих сюжетом древний Рим — это могущество, неизбежно ведущее к порче. Стандартный образ Римской империи представляет военную диктатуру, которая беспощадно подавляет всякое сопротивление своему господству и порабощает завоеванных» [18, p. 169].

Примеры мы можем увидеть в любой кинокартине того времени — но именно в «Спартаке» подобное представление достигает своеобразного апогея. Слова Марка Красса, адресованные его греческому рабу Антонину, в полной мере иллюстрируют силу той деспотичной власти, которую Рим распространил на мир.

«Там, мальчик, Рим великий, могущественный, и страшный в своем могуществе. Вот сила, которая держит весь мир как колосс. Ни один человек не может противостоять Риму, ни одна нация не может противостоять ему. <...> Есть только один способ иметь дело с Римом, Антонин: ты должен служить ему, ты должен склониться перед ним, ты должен пасть ниц к его ногам, ты должен любить его <...>»

В этом монологе мы имеем возможность увидеть Рим глазами римского полководца и политического деятеля Марка Лициния Красса, то есть представителя того самого Рима, который и распространяет эту деспотичную власть на мир. Парадоксальное сочетание слов «должен» и «любить»,

отражает невозможность сопротивления мощи Рима, бегства от нее, люди «вынуждены любить» Рим, ведь никто не может ему противостоять. Визуально усиливает слова Красса римская армия, марширующая через город — именно эта сила, военная мощь во многом и олицетворяет могущество Рима. Неограниченная власть проявляется не только в военной силе, но и во вседозволенности, порождающей испорченность нравов. Слова Марка Красса приобретают дополнительную окраску, благодаря тому, что адресованы они не просто рабу, а молодому человеку, которого Красс хочет соблазнить. М. Винклер отмечает, что для пуританской Америки бисексуальность Красса, выраженная в фильме в сцене «устриц и улиток», (предшествующей речи о величии и мощи Рима), является наиболее сильным указанием на моральную испорченность как результат их неограниченной власти [18, р. 69]. Таким образом, «Спартак» во многом продолжает своеобразную «традицию» изображать римлян порочными, жестокими захватчиками, для которых абсолютными ценностями являются лишь сила и власть.

Итак, тенденциозность при создании образа императорского Рима была заложена в голливудских фильмах изначально, причем с течением времени она все больше обострялась в силу политической и идеологической конъюнктуры. Если Римская республика со времени Войны за независимость представляла как образец гражданских добродетелей, то императорский Рим — это центр насилия и произвола. Римляне выступают, прежде всего, как гонители первых христиан, жестокие завоеватели, чья порочность контрастирует с высокой нравственностью сторонников новой веры. Расцвет интереса к теме Древнего Рима в американском кинематографе приходится на послевоенное время, и стремящийся к покорению мира Рим с его милитаризмом, пренебрежительным отношением к другим народам, несомненно, должен был вызывать четкие ассоциации и с фашистскими режимами в недалеком прошлом, и с СССР в настоящем. Так древний Рим вписывался в контекст Холодной войны, в котором дальнейшая победа христианства подразумевала успех США в борьбе с советским «Антихристом».

По словам М. Маламуд, одной из крупнейших исследовательниц «голливудской античности»,

«две тысячи лет спустя битва холодной войны против безбожного государства, которое превращает своих подданных в рабов, также будет выиграна христианством и американской военной силой. Смысл голливудских исторических эпосов ясен: Бог на стороне христианской, демократической Америки» [10, р. 211].

Таким образом, история Древнего Рима сделалась удобным материалом для формирования новых ценностей, тех, которые служат современной американской демократии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карцева Е. Сделано в Голливуде. М.: Искусство, 1964. — 264 с.
2. Лавров Н. Н., Лаврова В. Ф. Премия «Оскар» (награды, рекорды, фильмы, рейтинги, жанры). Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. — 384 с.
3. Садуль Ж. Всеобщая история кино / под общ. ред. С. И. Юткевича. Т. 4. Ч. 2: Голливуд. Конец немого кино. 1919–1929 / пер. с фр. А. М. Григорьева и др. М.: Искусство, 1982. — 558 с.
4. Соболев Р. П. Голливуд. 60-е годы. Очерки. М.: Искусство, 1975. — 240 с.
5. Теплиц Е. Кино и телевидение в США. М.: Искусство, 1966. — 307 с.
6. Юренин Р. Н. Современное киноискусство капиталистических стран. М.: Знание, 1961. — 34 с.
7. Юренин Р. Н. Чудесное окно: Краткая история мирового кино. М.: Просвещение, 1983. — 287 с.
8. Cyrino M. S. Big Screen Rome. Oxford; Malden, MA: Blackwell, 2005. — XIV, 274 p.
9. Malamud M. An American Immigrant in Imperial Caesar's Court: Romans in 1930s Films // Arion. 2004. Vol. 12. № 2. P. 127–159.
10. Malamud M. Ancient Rome and Modern America. Oxford; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009. — XI, 296 p.
11. Malamud M. Cold War Romans // Arion. 2007. Vol. 14. № 3. P. 121–154.
12. Miller H. The Charioteer and the Christ: *Ben-Hur* in America from the Gilded Age to the Culture Wars // Indiana Magazine of History. 2008. Vol. 104. № 2. P. 153–175.
13. Mora C. J. The Image of Ancient Rome in the Cinema // Film-Historia. 1997. Vol. 7. № 3. P. 221–243.
14. Mullett Ch. F. Classical Influences on the American Revolution // CJ. 1939. Vol. 35. № 2. P. 92–104.
15. Sellers M. N. S. The Roman Republic and the French and American Revolutions // The Cambridge Companion to the Roman Republic / ed. by H. I. Flower. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 347–364.
16. Shalev E. Rome Reborn on Western Shores: Historical Imagination and the Creation of the American Republic. Charlottesville: University of Virginia Press, 2009. — XIII, 311 p.
17. Winkler M. M. The Roman Empire in American Cinema after 1945 // Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture / ed. by S. R. Joshel, M. Malamud, and D. T. McGuire. Baltimore MD; London: Johns Hopkins University Press, 2001. P. 50–76.
18. Winkler M. M. The Roman Empire in American Cinema after 1945 // CJ. 1997–1998. Vol. 93. № 2. P. 167–196.
19. Winterer C. From Royal to Republican: The Classical Image in Early America // JAH. 2005. Vol. 91. № 4. P. 1264–1290.
20. Wyke M. Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema, and History. London; New York: Routledge, 1997. — X, 237 p.
21. Wyke M., Montserrat D. Glamour Girls: Cleomania in Mass Culture // Cleopatra. A Sphinx Revisited / ed. by M. M. Miles. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2011. P. 172–194.