

ПОД СЛОЕМ ЗОЛОТОЙ КРАСКИ. ДРЕВНЯЯ МЕСОПОТАМИЯ В ИТАЛЬЯНСКОМ ПОПУЛЯРНОМ КИНО 1960-х

Т. П. КИШБАЛИ

Московский государственный
университет имени
М. В. Ломоносова,
119192, Россия, Москва,
Ломоносовский просп.,
д. 27, к. 4
kisbalim@gmail.com

TAMÁS P. KISBALI

Lomonosov Moscow State University, 119192,
Russia, Moscow, Lomonosovskiy Ave., 27/4
kisbalim@gmail.com

Для цитирования: Кишбали Т. П. Под слоем
золотой краски. Древняя Месопотамия в итальянском
популярном кино 1960-х // Журнал ВШЭ по искусству
и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024.
№ 3 (3). С. 268–301

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-3-268-301

Аннотация

В 1950–1960-е годы одним из направлений итальянского популярного кинематографа являются фильмы на мифо-историческую тематику, построенные на вольной интерпретации образов и сюжетов античности и Библии. В данной статье предпринята попытка через анализ фильма «Я — Семирамида» (реж. П. Дзельо, 1963) показать, на основании каких источников, с какими модификациями и с какими дополнительными коннотациями представляется «древний Восток» в этом корпусе фильмов. Их визуальный мир основан на принципах, выработанных еще в европейском искусстве XIX века. В первой части статьи дается краткий очерк сложения этого языка. Особое внимание уделяется роли популяризации знаний о новых археологических открытиях через иллюстрации, реконструкции, музеефикацию, а также сборники орнаментов. Вторая часть статьи посвящена непосредственно анализу указанного фильма. Декорации сравниваются с визуальным решением фильмов, предшествующих и современных «Я — Семирамиде», а также прослеживаются корни тех или иных решений в искусстве XIX века. Выявлен ряд типичных пространств (тронный зал, храм, покои и др.), каждое из которых обладает определенными функциями и визуальным кодом. Анализируется роль статуй и рельефов, многие из которых имеют реальные археологические прототипы, однако подвергаются изменениям (масштаб, материал, контекст) в зависимости от драматургических требований. На общем восточном и древневосточном фоне ярко выделяются эпизоды, отсылающие к классическому античному наследию (например, сознательное соотношение тела одного из героев со скульптурой Парфенона или помещение персонажей в ситуацию, напоминающую сцены в термах в фильмах о древнем Риме). В конце статьи проведен анализ того, как создатели фильма используют один не столь растражированный памятник (т. н. алтарь Тукульти-Нинурты I) для усиления действий персонажей на экране.

Ключевые слова: итальянское кино, пеплум, мифо-исторические фильмы, рецепция древней Месопотамии, популярная культура, ориентализм, 1960-е годы, «Я — Семирамида»

under the golden paint.
ancient mesopotamia
in 1960s italian popular
cinema

Abstract

Mytho-historical epic movies enjoyed a particular popularity in Italian popular cinema of the 1950–1960s, presenting a mix of themes and motifs from antiquity and the Bible. In this article, one such movie, “Io, Semiramide” (dir. P. Zelio, 1963) is singled out for analysis to demonstrate the reception of ancient Mesopotamia in this corpus. The visual language of these movies is based on the principles of European art of the 19th century. Therefore, the first part of the article is devoted to an overview of the formation of this specific system, and the role of the popularization of archaeological knowledge, archaeological illustration, museums, ornamental pattern books. This is followed by the in-depth analysis of “Io, Semiramide”. Its decorations are compared to previous and contemporary movies and their 19th century roots. The film builds up several typical spaces, with their set visual code and semantic aspects (throne room, temple, private quarters, etc.). Particular attention is paid to the role of statues and reliefs, many of which have an archaeological “provenance”, but are modified according to the dramaturgy. The general “Oriental” background of the movie is punctuated with motifs from classical antiquity (e.g. the deliberate comparison of a male body with the Parthenon sculptures or the situation of a conspiracy scene in a sort of “Roman thermae”). Finally, the role of one particular object (the so-called altar of Tukulti-Ninurta I) is examined in detail, as it is used, quite creatively, to accentuate the actions on the screen.

Keywords: Italian cinema, epic films, mytho-historical films, reception of ancient Mesopotamia, popular culture, Orientalism, 1960s, “Io, Semiramide”

В данной статье предпринята попытка через анализ одного фильма — «Я — Семирамида» (реж. П. Дзельо, 1963) — показать то, как визуализируется «древний Восток» в итальянском популярном кино 1960-х годов. Мои наблюдения относятся в основном к декорациям — к тем архитектурным и пластическим элементам, которые определяют пространство фильма. Именно они привлекли мое внимание, ведь в них причудливо перемешиваются условные «восточные» элементы, уходящие корнями в искусство XIX века, и модифицированные реплики археологических памятников древней Месопотамии.

Этот фильм является частью более широкого феномена. В 1950–1960-е годы в Италии наблюдается настоящий бум производства и потребления зрелищных фильмов на мифо-историческую тематику. В них хорошо узнаваемые образы древнего мира и библейских историй сочетаются с мелодрамой и сюжетными ходами комиксов и приключенческой литературы. Историческая достоверность, как правило, уходит на второй план — «пеплумы» и их «родственники»¹ создают свою мифологию. Более того, они расширяют и дополняют темы и сюжеты популярных на тот момент голливудских продукций. И, поскольку снимаются максимально быстро и экономно, но выпускаются практически параллельно с зарубежными «блокбастерами»², могут удовлетворить растущий спрос зрителей на экзотику, роскошь и интриги.

Историко-культурное наследие древней Месопотамии тоже отражается в этом технико-ярком мире — в основном благодаря частым пересечениям с библейской традицией. Жестокие цари и могущественные царицы Вавилонии и Ассирии плетут интриги, поклоняются золотым идолам, угнетают простой народ, но, конечно же, в конце фильма их настигает кара. В послевоенной Италии эту череду открывает «Вавилонская блудница» (реж. К. Брагалья, 1954), инспирированная голливудскими библейскими фильмами, как блокбастерами («Самсон и Далила», реж. С. Демилль, 1949), так и низкобюджетными («Вавилонские рабы», реж. У. Касл, 1953). Рубеж 1950-х и 1960-х годов — это апофеоз еріс сінема: выходит «Бен-Гур» Уильяма Уайлера (1959), снимается «Клеопатра» Джозефа Манкевича (1963). В конце 1950-х годов Рауль Уолш снимает в Италии библейскую ленту «Эсфирь и царь» (1960). Все это инициирует новую волну интереса к древневосточным интригам. Снимаются своеобразные «кроссоверы», где фирменный персонаж-силач пеплумов разбирается

1 «Пеплум» — в самом широком смысле «зрелищные фильмы на мифо-исторические темы» [Lagny, 1992, p. 163], однако в зависимости от времени и региона существуют и другие наименования (sandalone или sword & sandal / «меч и сандалии» и др.). Жанровый и терминологический аспекты оставлены за пределами данного исследования. См. историографию вопроса, напр., в [Rushing, 2016, pp. 1–3; Di Chiara, 2016].

2 О системе кинодистрибуции и об экономической роли итальянского жанрового кино в этот период см. [Bondanella & Pacchioni, 2017, pp. 181–183].



Ил. 1
Постер к фильму «Я — Семирамида». 1963

с месопотамскими злодеями: «Герой Вавилона» (1963), «Голиаф и грехи Вавилона» (1963), «Геркулес против тиранов Вавилона» (1964) [Solomon, 2001, pp. 239–241; Kinnard & Crnkovich, 2017; McGeough, 2020, pp. 126–135].

В этот же период появляются два фильма на условно-историческую тему: «Седьмая молния Ашшура» (реж. С. Амадио, 1962) и «Я — Семирамида» (реж. П. Дзельо, 1963)³ (Ил. 1). Их можно назвать фильмами-«близнецами». Съёмочная команда и актерский состав — разные, однако есть важные совпадения по персоналиям: это художник-постановщик Франко Лолли (к деятельности которого я ниже еще обращусь) и художница по костюмам Мария Барони. Фильмы были сняты в одних и тех же декорациях, с использованием одного и того же реквизита. Как основной материал исследования я выбираю «Семирамиду», но ввиду особенностей производственного процесса часть наблюдений можно отнести и к «Молнии», и ко многим другим лентам эпохи.

Прежде чем перейти к анализу этого фильма, необходимо сказать несколько слов о том, как образы Месопотамии, воображаемые и археологически обоснованные, стали циркулировать в европейской визуальной культуре XIX — первой половины XX века. Ведь «Семирамида» не является каким-то особым, уникальным фильмом. Наоборот, это довольно посредственная картина, с низким бюджетом и множеством стандартных решений. Это и делает ее интересной для меня в данном контексте. В 1960-е годы художники-постановщики обращаются к готовым, миллион раз испытанным и использованным моделям, свободно комбинируя их, иногда добавляя что-то новое, но не меняя основной метод создания декораций. Интересно посмотреть, что представляет собой этот базовый уровень, своего рода «сухой остаток» визуализации древнего Востока на этом этапе. Каковы источники образов? Каким изменениям подвергаются археологические памятники? Какая роль отводится им в антураже фильма? И есть ли место для расширения творческого метода или же креативного использования готовых образцов? Надеюсь, моя статья внесет некоторый вклад в изучение рецепции древней Месопотамии в популярной культуре, все чаще фигурирующей в современных исследованиях⁴.

Древняя Месопотамия в европейской визуальной культуре XIX — первой половины XX века

За способами визуализации древнего Востока середины XX века стоит мощная традиция популярной рецепции древнего Востока в европейской культуре, основанная, в большой степени, на восприятии Месопотамии через призму Античности и Ветхого Завета [McGeough, 2020, pp. 118–120]. Ведь были известны лишь немногие из монументов — по сути только архитектура ахеменидских дворцов (например, Персеполя) на соседствующих

³ В дальнейшем в статье фильмы будут называться просто «Молнией» и «Семирамидой». Они были продукцией компаний Apo Film и Globe Films International. Их итальянские премьеры состоялись 24 ноября 1962-го и 22 марта 1963 года [Kinnard & Crnkovic, 2017].

⁴ См. [Verderame & Garcia-Ventura, 2020; Rose, 2021; Droß-Krüpe et al., 2023; Кононенко, 2018] и др.



Ил. 2
Эжен Фланден. Прорисовка рельефа из Персеполя.
1851

с Месопотамией территориях, где побывали многие европейские путешественники⁵ (Ил. 2).

С середины XIX века к уже существующим способам репрезентации, основанным на литературных описаниях, немногочисленных памятниках и мыслительных ассоциациях, добавляются новые сенсационные находки и археологические реконструкции [Seymour, 2015, pp. 18–21]. Открытие и последующее экспонирование ассирийских дворцов сыграло огромную роль для рецепции древневосточного наследия европейской культурой. Издания трудов археологов (Остина Генри Лейярда, Поля-Эмиля Ботты, Виктора Пласа и др.) иллюстрировали такие художники как Джеймс Фергюссон, Фредерик Чарльз Купер, Томас Бейнс, Эжен Фланден и Феликс Тома. Эти иллюстрации и стали основой для пространственной реконструкции и визуализации древнего Востока.

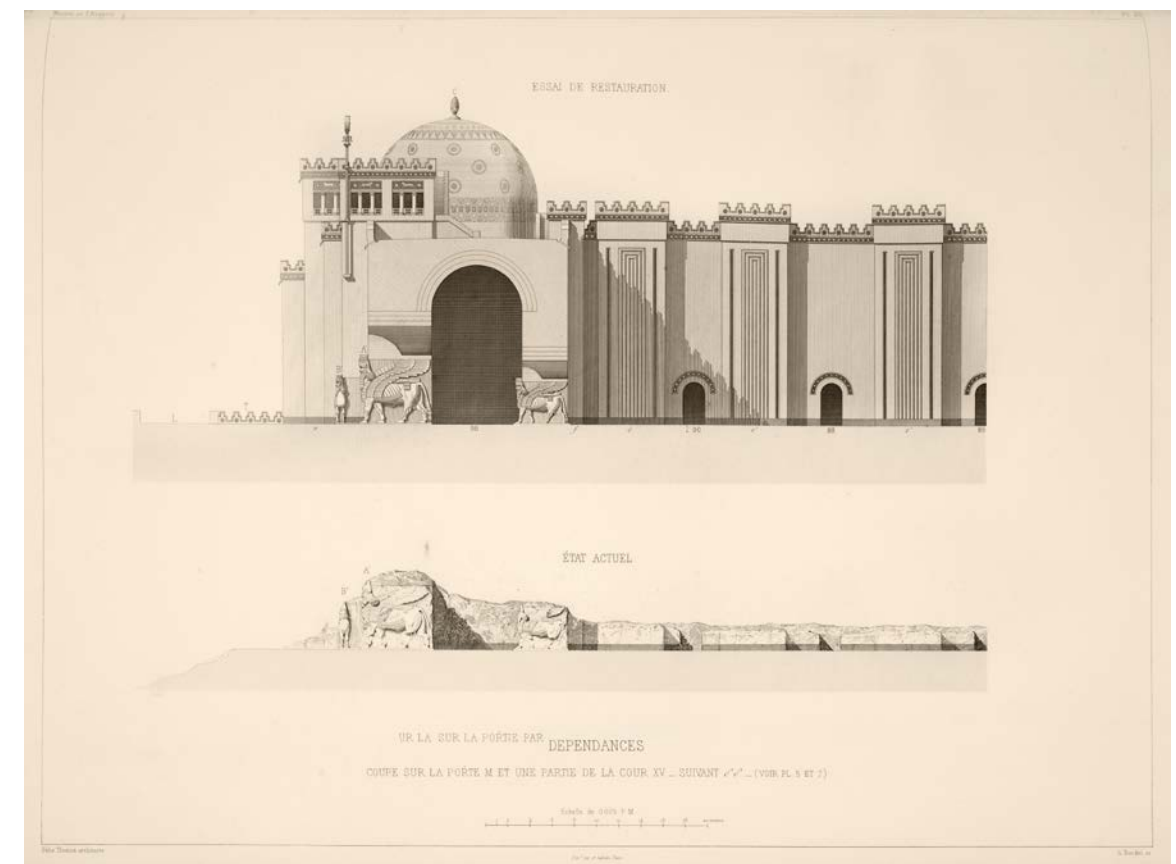
Однако более «фантастические» (и потому по-своему привлекательные) способы визуализации не вытесняются стремлением к исторической достоверности и исключительному авторитету подлинников. Прежняя традиция обогащается за счет новых источников, преобразовывается, но не стирается.

Здесь важно понимать, что археологическая иллюстрация в XIX — первой трети XX века — это не только документация раскопок и состояния памятников, но и художественное направление. В изданиях обязательно даются реконструкции разного характера. Среди них есть художественно выразительные, но содержащие большое количества вымысла [Layard, 1853, pl. 1]. Весьма интересно и совмещение на одном листе раскопанных руин и реконструкций Виктора Пласа и Феликса Тома [Placé, 1867, pl. 2, 3, 19, 20, 22] (Ил. 3, 4).

Связь между зрелищными искусствами и археологией сложилась прямая. Художники-оформители обращались и к изданиям, и к самим ученым за консультациями. Например, Остин Генри Лейярд был привлечен к постановке байроновского «Сарданапала» в 1853 году [Malley, 2016, pp. 77–102]. Через полстолетия археолог Вальтер Андрэ тоже принял участие в подготовке театральной постановки: в 1908 году по заказу императора Вильгельма II тоже ставится «Сарданапал», в котором старая, «до-археологическая» традиция визуализации древней Месопотамии соседствовала с историзирующими элементами [Bohrer, 2003, p. 297]. Главным научным консультантом стал ассириолог Фридрих Делич. Эскизы к декорациям были выполнены Вальтером Андрэ, который в это время находился на раскопках в Ашшуре [Bohrer, 2003, p. 299]. На основе эскизов Андрэ, а также других реконструкций ассирийских дворцов художник-оформитель Ханс Кауцки создал финальные варианты декораций [Hartmann, 2020, pp. 95–97. Figs. 2–3].

Образы древнего Востока пронизывают визуальную культуру Европы [MacKenzie, 1995; Bohrer, 2003; Rosa, 2021, pp. 15–63]. Их носителями становятся архитектура всемирных выставок и новых музейных зданий⁶, декорация

5 Особую важность имели путевые записки Корнелиса де Брюйна, Роберта Кера Портера и Эжена Фландена. См., напр., [Castelluccia, 2021].



Ил. 3
Джеймс Фергюссон и Томас Бейнс. Вид дворца
в Нимруде. 1853

Ил. 4
Феликс Тома. Реконструкция архитектуры дворца. 1867

театральных представлений, дизайн интерьера, художественные ремесла, живопись художников-ориенталистов, книжная иллюстрация, реклама... Стремительное развитие фотографии и способов воспроизведения изображений способствовало еще более широкому распространению этих клише и проникновению в зарождающуюся массовую и потребительскую культуру XX века. То есть технический прогресс — это не только движение «вперед», но и консервация и воспроизведение хорошо известного старого. По мнению Л. Нохлин, работы художников-ориенталистов «предвосхищают качества зарождающейся массовой культуры» [Nochlin, 2018, p. 57]. В культуре конца XIX — начала XX века происходит слияние «иконографии ориентализма и потребительских трендов» [Studlar, 1997, p. 103].

Перенос, трансформация и масштабное расширение опыта театральной декорации и исторической, библейской и ориенталистической живописи второй половины XIX века происходит еще в эпоху немого кинематографа⁷. На итальянской почве самым монументальным предприятием можно считать «Кабирию» Джованни Пастроне (1914) — с ошеломляющими и очень эклектичными декорациями фильм представил воображаемый древний Карфаген. Но есть и более традиционные «вавилонские» ленты, такие как «Вавилонская дева», «Ниневийская царица» Луиджи Маджи (1910; 1911) и «Юдифь и Олоферн» Луи Фёяда (1909) во Франции.

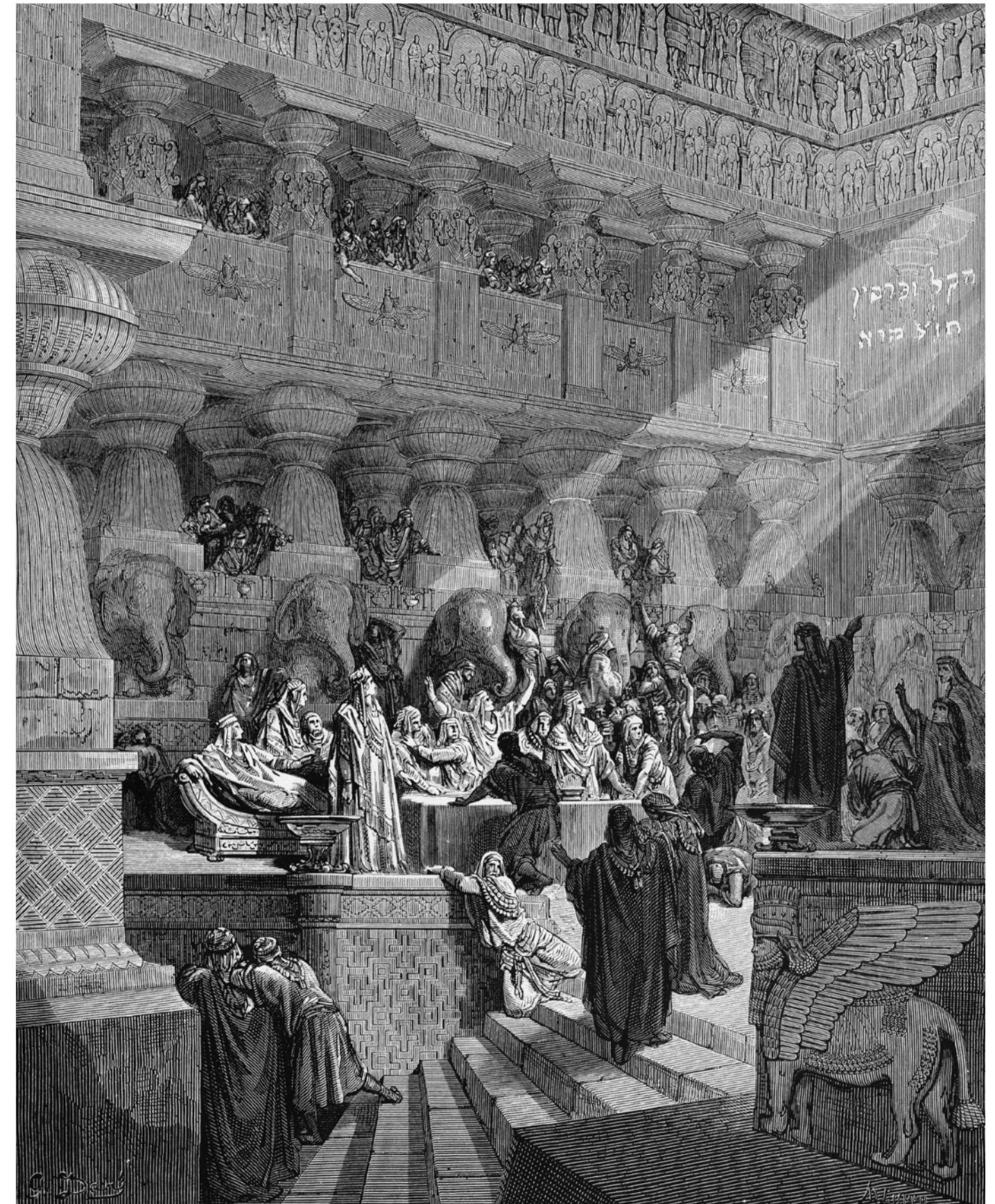
Особое место в истории репрезентации древнего Востока в мировом кинематографе занимает вавилонский сегмент «Нетерпимости» Дэвида Уильяма Гриффита (1916) с его масштабными декорациями и массовыми сценами. В сфере статических декораций, реквизита и костюмов он представляет собой «логическое завершение тенденций XIX века», мастерское применение ориенталистического метода интеграции аутентичных древних памятников и источников в воображаемое целое [Seymour, 2015, p. 30]. Гриффит стремился следовать историческим образцам: его ассистенты проштудировали целую библиотеку археологических изданий и собрали большой альбом вырезок с репродукциями и прорисовками древних памятников, архитектурных элементов, орнаментов [Hanson, 1972]. Но при этом он не мог отказаться и от эклектичного видения древнего мира, характерного для XIX века. Хорошо известна история о том, как Гриффит, вдохновленный «Кабирией» и иллюстрациями Доре (Ил. 5)⁸, хотел, чтобы во дворце Вальтасара присутствовали статуи слонов, и просил своих ассистентов найти для этого историческое обоснование [Hanson, 1972, p. 500].

В сложении этого визуального словаря важную роль сыграли книги образцов, компендиумы орнаментальных мотивов. Наиболее важными изданиями

6 Музейные залы (Лувр, Британский музей) стремились «реконструировать» ассирийские дворцы — например, располагали статуи крылатых быков по двум сторонам от входа, но часто в классицизирующих пространствах [Malley, 2012, pp. 45–76].

7 О репрезентации и адаптации древнего мира в немым кинематографе см. [Michelakis & Wyke, 2013].

8 См. иллюстрацию к пиру Вальтасара (Дан. 5), 1866. Доре мастерски сочетает разные «антикварные» мотивы. Если смотреть сверху вниз, во дворце вавилонского правителя мы видим элементы царского трона из гробницы Артаксеркса I в Накше-Рустаме, фигуры, колонны и слонов индийских скальных храмов вперемешку с образом Ахурамазды из Персеполя, орнамент с фригийских скальных рельефов центральной Анатолии и ассирийскую статую крылатого быка.



Ил. 5

Гюстав Доре. «Даниил истолковывает надпись на стене во дворце Вальтасара». 1866

являются «Грамматики орнамента» Оуэна Джонса (1856)⁹ (Ил. 6), «Полихромный орнамент» Альберта Расинэ (1869–1873) и «Сокровищница орнаментов» Генриха Долмеха (1887), но ряд можно было бы еще продолжить [Schneider-Henn, 1997; Katona, 2017, pp. 560–561]¹⁰.

Эти сборники активно использовались в художественном образовании XIX–XX веков [Katona, 2017, p. 561]. Для итальянской среды, как указывает Кевин МакГо [McGeough, 2020, p. 135], таким альбомом мог быть «Стили в формах и цвете от истоков до Возрождения» Джулио Феррари [Ferrari, 1925]. В первом томе издания представлены «египетский, халдейско-ассирийский, финикийский, эгейский, греческий, этрусский, римский, дальневосточный» орнаменты. Если к ним добавить еще «арабский» из второго тома, то в распоряжении постановщика в принципе уже есть практически все, что нужно для создания антуража «древности» и «Востока».

В большинстве случаев древние памятники воспроизводились по археологическим изданиям, но встраивались в иной концептуальный ряд, предлагая декораторам широкую панораму исторических сопоставлений и богатый, яркий набор образов. Но, в отличие от археологических реконструкций, в этих сборниках паттерны представлены в отрыве от их изначального пространственного и материального контекста [McGeough, 2020, p. 135], поэтому на практике мотивы свободно перемещались, увеличивались или уменьшались, трансформировались под рукой постановщиков.

Таким образом, к середине XX века мы имеем богатую, многосоставную традицию визуализации древнего Востока, в которой наука и разные виды искусства, включая кинематограф, оказались тесно переплетены. В этой связи симптоматичным кажется высказывание Рэя Харрихаузена¹¹. Он особо отметил влияние апокалиптических полотен английских художников XIX века Джона Мартина и Джозефа Гэнди на свое творчество. Картины Мартина «напоминают кадры из блокбастеров о катаклизмах» [Harryhausen & Dalton, 2006, p. 20]. Доре же ему казался «художником-постановщиком для кино», рожденным до появления кинематографа [Harryhausen & Dalton, 2006, p. 19]. Харрихаузен, конечно, был в курсе, что Доре оказал сильнейшее влияние на творчество Сесила Б. Демилля, но для него самого, как для человека середины XX века, образы живописи, графики и театра XIX столетия слились с киноязыком, образовали единую систему визуальности. И внутри этой системы действовали и итальянские студии 1950–1960-х годов, обращаясь к древневосточным сюжетам.

9 Глава III, «Ассирийский и персидский орнамент» [Jones, 1856, pl. XII–XIV].

10 Книги-альбомы по истории моды и костюма, безусловно, тоже сыграли большую роль. Например, «Древний египетский, ассирийский и персидский костюм и декорации» Мэри Хьюстон и Флоренс Хорнблоуэр (1920).

11 Рэй Харрихаузен (1920–2013) — знаменитый художник-мультипликатор, прославившийся созданием специальных эффектов (в частности, стоп-моушн монстров) для популярных приключенческих фильмов 1950–1970-х годов.



Ил. 6
Оуэн Джонс. Лист с орнаментом из Ниневии и Персии из «Грамматики орнамента». 1856

«Я — Семирамида». Фабула и контекст

В центре повествования фильма — придворные интриги прекрасной Семирамиды (Ивонн Фюрно). Она хочет стать единоличным правителем Ассирии вместо пожилого царя Минурты (Ренцо Риччи). Для достижения цели она использует своего бывшего любовника, полководца Онноса (Джермано Лонго), нового любовника, Кира, царя дарданов (Джон Эриксон), взятого в плен Онносом, и царского советника Геласа (Джанни Риццо). Семирамиде удастся захватить власть и приступить к строительству новой столицы — Вавилона, но в итоге она попадает в собственную ловушку и погибает.

Мария де Фатима Роза указывает на сюжетные параллели между «Семирамидой» и «Клеопатрой» Дж. Манкевича. Любовный треугольник Клеопатры, Юлия Цезаря и Марка Антония соответствует интригам между Семирамидой, Онносом и Киром [Rosa, 2020; Rosa, 2021, p. 187]. Эта связь появилась не случайно. О готовящемся (и сильно затянувшемся) монументальном кинопроекте «Клеопатра» знали все. Съёмки фильма с сентября 1961-го проходили в Италии, на студии Чинечитта. Предвосхищая успех фильма Манкевича и новую волну интереса к «античным интригам», итальянцы снимают ряд подобных лент — быстро и экономно. «Я — Семирамида» в итоге вышла на три месяца раньше, чем «Клеопатра» [Rosa, 2021, p. 187].

Сходство между фильмами не ограничивается древней тематикой и сюжетной типологией. Вполне возможно, что при кастинге на главные роли подбирали актёров, похожих на Элизабет Тейлор и Ричарда Бёртона; «античные» костюмы и причёски дополнили эту близость.

Действующие лица сведены к типажам: Семирамида — восточная красавица и *femme fatale*, Оннос и Кир — гордые и храбрые воины, ослепленные ее чарами. Их имена и образы отсылают к древности, но лишены любой связи с исторической достоверностью¹². Самый наглядный пример — «Кир, царь Дардании». Кир — это имя персидских царей из рода Ахеменидов. Дарданы — племя, из которого происходил Эней. То есть перед нами слова, которые точно должны быть известны итальянской публике со школьной скамьи. Замечательное и безумное сочетание, напоминающее слипшиеся страницы учебника.

Что касается визуальной стороны дела, то Кир показан как представитель «Запада». Его играет американо-немецкий актёр Джон Эриксон, безбородый, светловолосый и светлоглазый. Он, безусловно, должен был напоминать Ричарда Бёртона в образе Марка Антония или Александра («Александр Македонский», реж. Р. Россен, 1956). Тело Кира всегда в фокусе внимания, его часто показывают с обнаженным торсом¹³, что тоже усиливает ассоциацию с античными героями и их скульптурными воплощениями (об этом см. ниже анализ сцены купания).

12 Кроме, пожалуй, самой Семирамиды — она отражает историю рецепции этого персонажа [AsherGreve, 2006; Rosa, 2020; Rosa, 2021, pp. 34–40].

13 «Ты силен... но нельзя освободить свой народ с таким израненным телом», — говорит Семирамида, уговаривая Кира принять ее помощь и заботу.

Оформление основных пространств

Художником-оформителем выступил Франко Лолли (1910–1966) [Santoro, 2018]. О его биографии известно совсем мало, но «послужной список» впечатляет. Получив образование гражданского инженера, он пришел в кино в середине 1940-х. Его первой большой работой стали декорации к «Фабиоле» (1949, реж. А. Бласетти), пеплуму на римскую гладиаторскую тему. До своей преждевременной смерти в 1966 году он принял участие больше чем в 50 фильмах, среди которых преобладали исторические картины. Помимо кино, Лолли работал и как художник-оформитель оперных представлений (в том числе «Аиды» в амфитеатре Вероны в 1954) [Santoro, 2018]. Работоспособность, хорошее знакомство с образцами, практичный подход — так можно охарактеризовать подход Лолли к работе. Рассматривая фильмы, где он был задействован, можно обнаружить как более стандартные образцы, так и более редкие — например, использование «эолийской» капители из Неандрии для карфагенского интерьера в фильме «Варвары» или «Ревак — мятежник» (1960, реж. Р. Мате).

Лолли параллельно с «Семирамидой» работал и над «Седьмой молнией Ашшура». В ряде случаев очевидно, что интерьерная съёмка «Молнии» предшествовала «Семирамиде». Это заметно по трансформации декораций: архитектурные элементы и рельефы «Молнии», довольно близко следующие колориту нововавилонских и ахеменидских изразцов (бирюзово-голубой фон и желтые силуэты), в «Семирамиде» покрываются густым и грубым слоем золотой краски. Такой экономный, практичный подход характерен для кинематографа (особенно жанрового) в Италии 1950–1960-х годов¹⁴.

Но в целом, «Седьмая молния» — более «дорогой» фильм в сравнении с «Семирамидой». В нем мы наблюдаем более вариативные места действия, больше задействованы мэт-пейнтинг и ландшафтные виды за окнами, больше ночных сцен (в том числе с эффектом молний), сцен под дождем, конной массовки, а в конце наводнение Тигра и вовсе разрушает город (его макет). Подобные катаклизмы являлись важной частью фантазий о древнем мире — древний город (Вавилон, Ниневия, Рим, Помпеи или Атлантида) существует, чтобы зрелищно погибнуть [Lareña, 2008, p. 233; McGeough, 2020, p. 127]; а наводнение в данном случае должно было ассоциироваться и с ветхозаветным Потопом. В «Семирамиде» нет столь глобального катаклизма — за эффектную концовку отвечает погребальный костер, разожженный перед стенами дворца (Ил. 7.4).

Нарратив строится на смене типичных пространств, причем каждое из них ассоциируется с определенным семантическим полем и функциями (Табл. 1), а также с определенным визуальным кодом.

14 Также прослеживается повторное использование реквизита. «Семирамида» и «Молния» делят бутафорию как минимум с фильмами «Карфаген в огне» (реж. К. Галлоне, 1960) и «Ревак — мятежник» (реж. Р. Мате, 1960): причудливый золотой идол, настенный светильник в виде

женской головы, шлем с красной пальметтой... Но таких повторов, конечно, еще больше. Эти предметы хранились на итальянских студиях, перекрашивались, модифицировались по необходимости.

1. Внешние локации	Функция
Ворота	Триумфальная процессия
Двор или площадь	Собрания, суд, игры, казни, ритуалы
Лагерь и степь	Война, охота, разведка
«Каменоломня»	Наказание, рабство, строительство
Река и источник	Купание, любовь
2. Интерьерные пространства	Функция
Тронный зал	Аудиенции, суд, пиры
Покои	Любовь, интрига, заговор
Храм	Обращение к божествам, смерть
Купальня	Заговор

Табл. 1. Основные пространства и их функции в фильме «Я — Семирамида»

Согласно сложившейся традиции, древний Восток в декорациях представлен как монолитное образование, нечто обобщенное, «древнее и восточное». Дифференциации между культурами нет. По сути, существует Египет и все остальное. Памятники древности свободно комбинируются друг с другом [Ramírez, 2004, pp. 114–126].

В композиции и декорации экстерьерных сцен ощущается традиция археологических реконструкций XIX — начала XX века. Узнаваемые массивы башен с зубцами, сочетание песочных тонов и голубого орнамента, большие плоскости с вертикальным членением и орнаментальными вставками (Ил. 7.1–7.4, 4, 8, 9). Важными архитектурными элементами становятся лестницы, в том числе двойные подъемы, инспирированные архитектурой ападаны в Персеполе (Ил. 7.4). В отличие от интерьеров, здесь практически не используются привратные статуи. Скульптурное убранство ограничивается рельефными панно. Архитектура в этих сценах составляет нейтральный фон, что и логично, ведь при общих планах деталей все равно не было бы видно.

Интерьеры, наоборот, максимально перегружены и роскошны. Большой тронный зал (Ил. 10.1) пестрит орнаментом и золотом. Здесь много статуй привратных стражей. Впрочем, они как находятся в своей «правильной» архитектурной позиции (интегрированной в толщу стен), так и располагаются



Ил. 7
Кадры из фильма «Я — Семирамида». 1963.
Архитектурные виды: 7.1. Ворота дворца;
7.2. Дарданские пленники во дворе; 7.3. Лестница
дворца; 7.4. Погребальный костер во дворе

как отдельно стоящие статуи или блоки внутри зала. Ассирийский дворец свободно дополняется другими мотивами, в первую очередь из репертуара древнеперсидской архитектуры. Ахеменидские царские комплексы, во-первых, были выстроены из камня и имели хорошую сохранность. Во-вторых, были уже давно известны европейцам. В-третьих, имели узнаваемые «иконические» детали. Подход к восстановлению несохранившихся частей ассирийских дворцов с привлечением персидских элементов был общим местом в середине XIX века. Наиболее наглядный пример — Хрустальный дворец. Созданный изначально для Всемирной выставки 1851 года, комплекс был перенесен в другое место и расширен. В нем появился и так называемый «Ниневитский двор», в оформлении которого была применена именно такая комбинация ассирийских и персидских мотивов. Остин Генри Лейярд подчеркивал оправданность этого решения, ссылаясь на близость культур и архитектурного языка двух регионов [Layard, 1854, p. 47]¹⁵. Поэтому неудивительно, что мы часто встречаем в фильме капители персидского типа с протомами (Ил. 10.2)¹⁶. Ассирийские и персидские детали могут комбинироваться: например, в приземистых колоннах «царских покоев» фильма капитель — из Хорсабада, базы — скорее отсылают к колоколовидным базам персидских ансамблей или к индийской скальной архитектуре (Ил. 10.3–10.4).

И, несмотря на то, что от ассирийских дворцов сохранилось огромное количество выразительных рельефов, в фильме на стенах тронного зала помещаются только персидские образцы — например, модифицированная сцена из дворца Ксеркса в Персеполе, где придворный держит парасоль над царем (Ил. 10.1).

В царских покоях встречается рельеф с быком (Ил. 10.3). Панель разлинована «под кирпич». В «Молнии» этот рельеф следует цветовой палитре древних глазурованных кирпичей. Однако речь здесь не о точном копировании образа, а о переработке. Быки и крылатые быки на известных глазурованных кирпичных композициях Вавилона и Персии шагают с прямой шеей. Это видно и на реконструкции хорсабадских животных Феликса Тома [Placé, 1867, pl. 30] — на иллюстрациях, которые воспроизводятся в том числе в уже упомянутом альбоме Джулио Феррари [Ferrari, 1925, Tav. VI]. Но на рельефе в фильме поза быка другая — он изображен с прямыми ногами, но с опущенной головой, а хвост с кисточкой поднят и завернут над телом. То есть мы имеем дело с творческой переработкой и свободной комбинацией нескольких образов — шагающих и опускающихся на передние ноги животных. К «кирпичным» образцам присоединяются другие источники, такие как реконструкция нимрудской живописи из книг Лейярда [Layard, 1849, pl. 86].

15 Ранее, в «до-археологический» период, художник Джон Мартин использовал исторические источники как оправдание эклектицизма: «Навуходоносор, покоритель Египта и Индии, привозил оттуда зодчих, ученых, ремесленников... И потому мне кажется, что совокупный талант индийских, египетских и вавилонских архитекторов породил эти здания», — цит. по [Feaver, 1975, p. 44].

16 См., напр., с капителью из дворца Дария I в Сузах. Вывезен М. Дьёлафуа в 1884–1886 годах. Лувр, № AOD 1. Конец VI века до н.э.



Abb. 3. Das Gurgurri-Tor von außen

Ил. 8
Феликс Тома. Реконструкция ворот. 1867

Ил. 9
Вальтер Андрэ. Вид Ашшура. 1938

Частные покои, тесные в отличие от просторного и цельного тронного зала, состоят из нескольких сообщающихся помещений, разделенных оградками, решетками, колоннадами. Здесь наглядно виден распространенный в популярном сознании принцип замещения древнего Востока «просто Востоком»: это заметно по общему «ориентальному» настроению, а также, например, по машрабиям, ажурным оградкам. В ассиро-вавилонском искусстве подобные элементы не засвидетельствованы, зато характерны для архитектуры мусульманского Востока, и особенно популярны в творчестве художников-ориенталистов XIX — начала XX века (Ил. 10.4). И, наконец, часто встречается универсальный прием, хорошо известный создателям исторических живописных [Холландер, 2021] или кино-картин [Делёз, 2004, с. 215–217] — драпировки, ткани, шторы, ограничивающие, обрамляющие композиции, добавляющие цветовые акценты и скрывающие ненужные участки декораций¹⁷.

Интерьеры плотно заставлены предметами — репликами и имитациями месопотамских, египетских, древнегреческих, средневековых восточных памятников, исторической мебелью. Их главная функция — создать образ древности, роскоши, богатства.

В ряде случаев аутентичный памятник древности приобретает и иные, современные коннотации. Например, в центре покоев царицы установлена большая статуя козла, вставшего на задние копыта, с витыми рогами. Легко узнать прототип реквизита — это знаменитые статуэтки из царских гробниц Ура¹⁸, только увеличенные примерно в три раза и покрытые золотой краской (Ил. 10.4, 11). Именно на фоне этой фигуры роковая Семирамида уговаривает освобожденного из плена Кира «стать друзьями». Во время сцены Кир всегда стоит рядом с фигурой животного, их силуэты практически дублируют друг друга. Современная итальянская публика, безусловно, улавливала намек: Кир — козел, *cornuto*, рогоносец.

Интерьер храма оформлен подобно тронному залу, но в более приглушенных тонах и с меньшим количеством предметов (Ил. 17.2). Роль центрального культового образа в храме «исполняет» статуя Ашшурнацирапала II из коллекции Британского музея¹⁹. 113-сантиметровый оригинал многократно увеличен, чтобы больше соответствовать торжественному, монументальному звучанию сцены. Статуе и по цвету, и по силуэту вторит фигура жреца. Эта визуальная перекличка должна демонстрировать как Минурте (внутри повествования), так и нам, зрителям, авторитет жреца, ведь, как он утверждает, «Ашшур говорит его устами».

17 В «Семирамиде» есть также одна очаровательная сцена, сознательно или несознательно обыгрывающая тему драпировок: полководцы разбрасывают на полу зала ткани и драгоценности, организуя их в своего рода карту. На этой карте царю показывают, какие еще земли им предстоит покорить...

18 Найдены в Уре в 1928–1929 годах экспедицией Л. Вулли. Британский музей, № 122200; Музей археологии и антропологии Пенсильванского университета, № 30–12–702. Середина III тыс. до н.э.

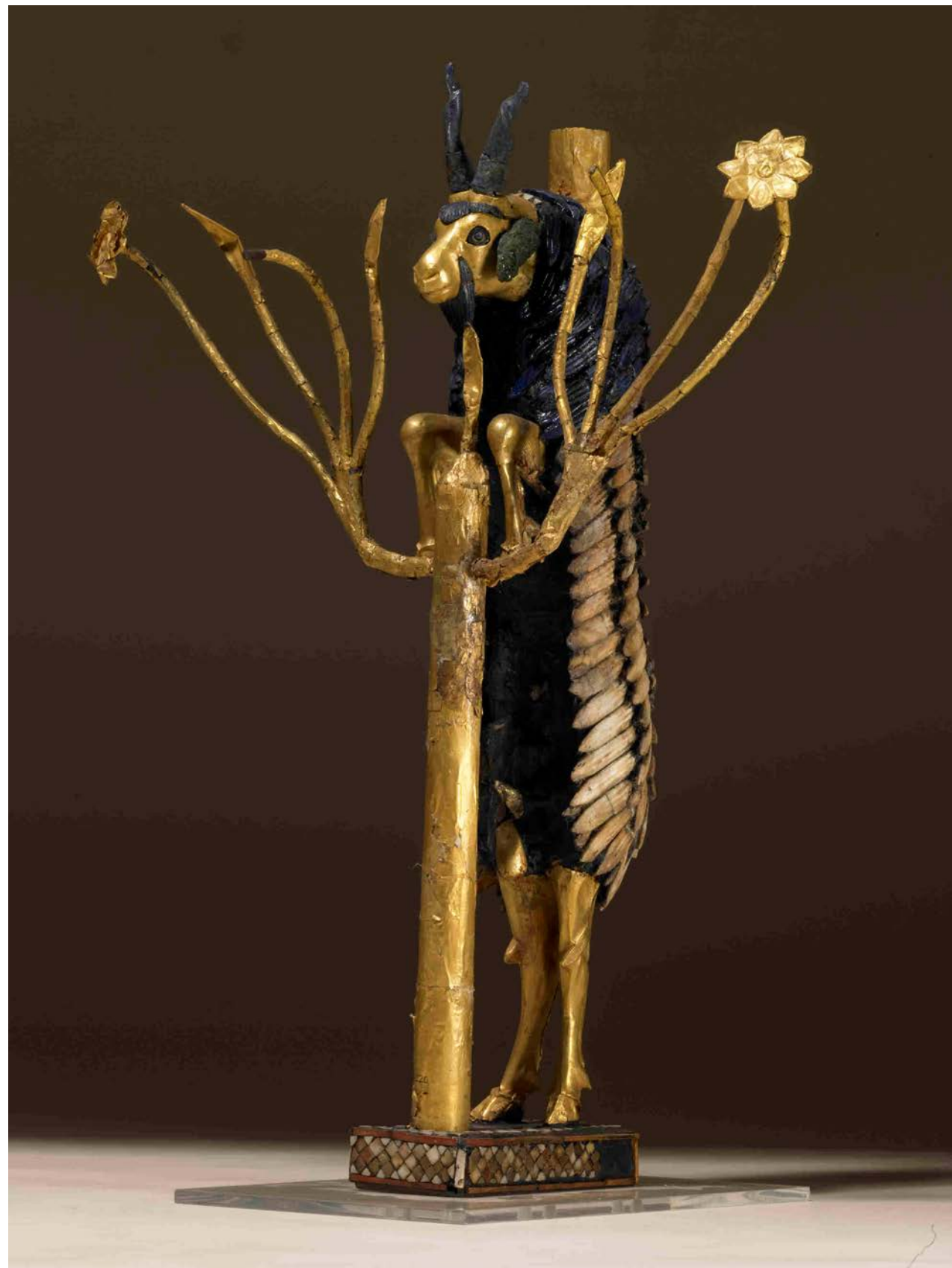
19 Найдена в Нимруде в 1850 году О. Г. Лейярдом. Британский музей, № 118871. IX век до н.э. Эта же статуя установлена в фильме «Голиаф и грехи Вавилона» (реж. М. Лупо, 1963): в сцене в тронном зале ее flankируют воины, одетые как «Стражи» на картинах художника-ориенталиста Людвиг Дойча.



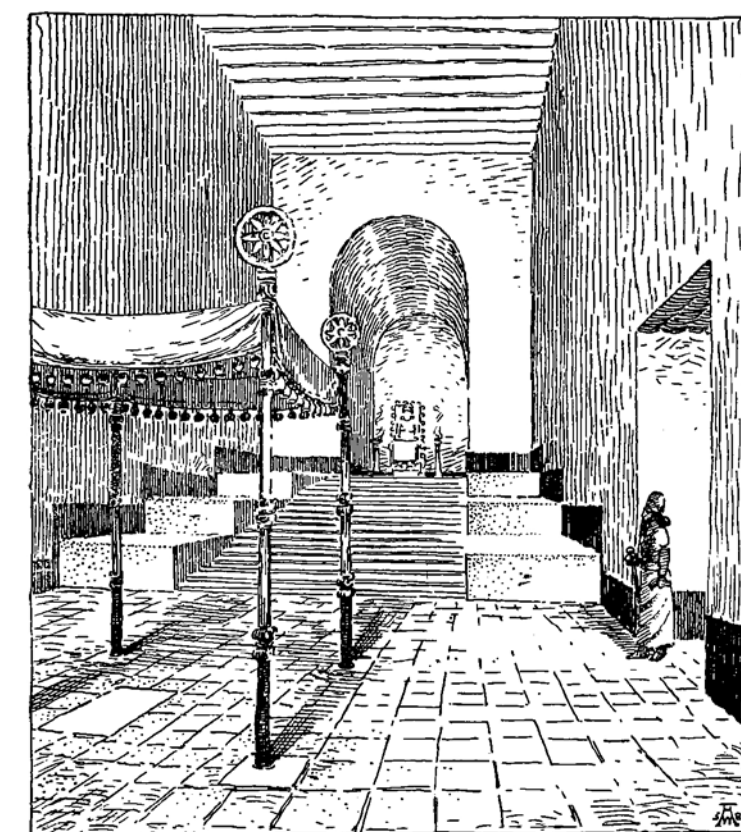
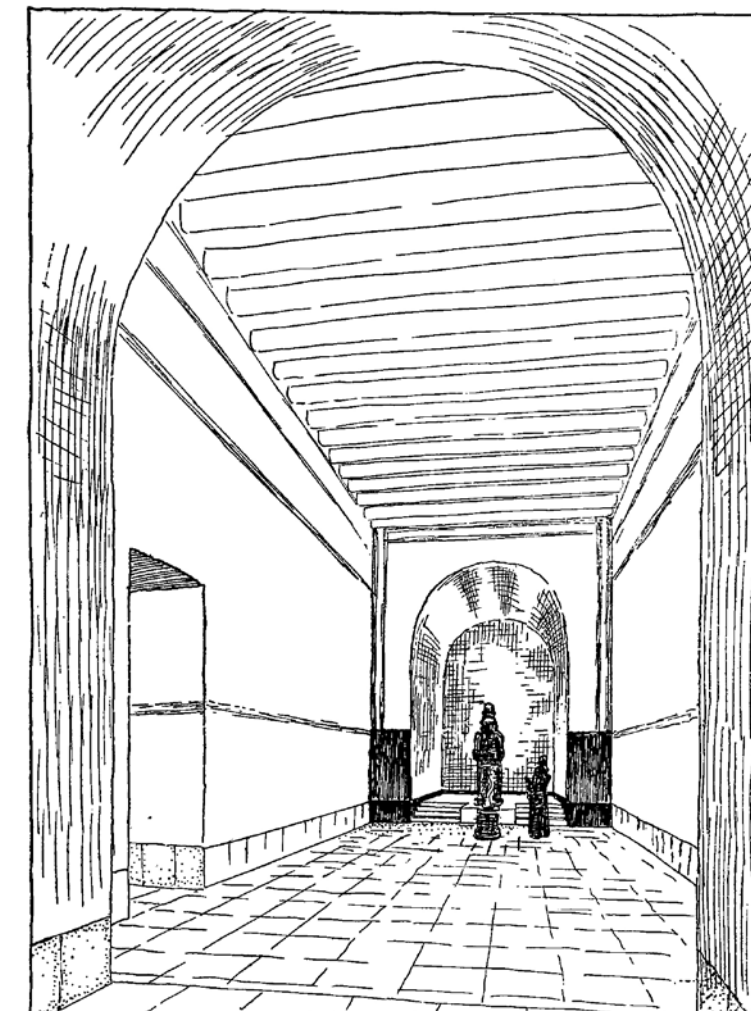
Ил. 10

Кадры из фильма «Я — Семирамида». 1963.

Интерьеры дворца: 10.1. Тронный зал, сцена пира;
10.2. Царь Минурта на троне; 10.3. Царские покои;
10.4. Покои Семирамиды



Ил. 11
Статуэтка из «царских гробниц» Ура.
Середина III тыс. до н.э.



Ил. 12
Вальтер Андрэ. Реконструкции
интерьеров храмов в Ашшуре. 1938

Почти что аналогичную сценографию мы видим на реконструкции интерьера храма Набу у Вальтера Андрэ [Andrae, 1938, Abb. 70] (Ил. 12). Андрэ, действующий как «археолог-постановщик», дополняет известные по археологическим данным элементы (фундаменты стен, платформа с двумя лестницами, база) статуей и стаффажной фигурой мужчины в длинном платье. Любопытно, что точку обзора он располагает не в самой целле, а на ее пороге. Этот прием позволяет ввести в композицию обрамляющий элемент — входную арку, что усиливает ощущение театрализованной перспективы.

Из-за бюджетных ограничений в «Семирамиде» крупные городские виды не представлены. Но тема города в фильме важна — ведь один из устойчивых топосов, связанных с Семирамидой, — ее роль основательницы городов, в том числе Вавилон²⁰. Вавилон в фильме представлен лишь как стройплощадка — карьер или каменоломня, где трудятся поработанные дарданы (Ил. 13.2). От величайшего города древности этот образ далек, но возникают другие ассоциации, с фотографиями археологических раскопок. Недостроенные стены — будущие руины. Зато появляется «мечта» о Вавилоне в виде макета. Семирамида и ее придворные с гордостью рассматривают запланированные постройки: фортификации, дворцы, зиккурат (Ил. 13.1). Действие напоминает сцену из «Камо грядеши» (реж. М. Лерой, 1951), где Нерон рассматривает макет Рима.

Этот же самый макет в параллельном фильме, «Седьмой молнии», представляет вид Ниневии, одной из столиц Ассирии. И этот же миниатюрный город «уничтожается» наводнением в конце фильма.

Природа макета отсылает нас теперь уже не столько к традиции XIX века по визуализации древневосточных ансамблей, а к научной иллюстрации и музейному макетированию первых десятилетий XX века. Например, можно обратить внимание на макет Вавилона, который выставляется рядом с реконструкцией ворот Иштар в Берлине²¹.

Находки и нетипичные решения создателей «Я — Семирамида»

Таким образом, оформление основных пространств «Семирамиды» исполнено в традиции XIX — первой половины XX века. Однако есть и несколько моментов, где ощущается, что создатели фильма, действуя в рамках описанной системы, предлагают интересные визуальные решения.

Например, можно обратиться к трем сценам, связанным с водой и купанием.

В одной из сцен Кир обучает царевича плаванию (Ил. 14.1, 15). В качестве вспомогательного средства используют надувные кожаные мешки. Это прямая отсылка к рельефам из дворца Ашшурнацирапала II в Нимруде²². По

20 Напр. у Страбона (Strab. XVI.1.2).

21 Изготовлен в 1930 году по рисункам Вальтера Андрэ бюро Хуммел, раскраска выполнена Элизабет Андрэ. Переднеазиатский музей, № VA 264.

22 Найдены в 1846 году О. Г. Лейярдом. Британский музей, № 124541, 124543. IX век до н.э.



Ил. 13

Кадры из фильма «Я — Семирамида». 1963.
Тема города: 13.1. Семирамида рассматривает макет Вавилона; 13.2. Строительство Вавилона

сути это одна из немногих деталей фильма, которую можно было бы считать исторически достоверной.

Но беззаботная тренировка переходит в сцену с совершенно другим окрасом.

К водоему прибывает Семирамида. Стражи разгоняют всех, а царица раздевается и спускается к воде. Но купание завершается «эллинским» вторжением и появлением на берегу Кира. Его пластика и поза практически идентичны знаменитой фигуре Диониса с Парфенона²³. Его даже показывают с двух сторон, как это делают преподаватели-искусствоведы на лекциях по Древней Греции (Ил. 14.2–14.3, 16).

И третья «водная» сцена — еще одно античное вторжение, но с другим знаком. Это сцена в купальне (Ил. 14.4). Здесь читается отсылка к другой древности, более родной как создателям фильма, так и итальянской публике — к римским термам. На это намекают и монолитные колонны, и, конечно, костюмы — банные полотенца становятся тогами. От древнего Востока здесь только ахеменидские протомы — полуфигуры быков, приделанные к стене, и странный золотой идол, установленный в углу (о нем см. ниже). К Риму и пеплумам отсылает и сюжетная роль сцены. Персонажи фильма — генералы и офицеры царя — ведут серьезные беседы и в итоге иницируют заговор. В качестве параллели можно привести «Спартак» Стэнли Кубрика (1960). Примечательно, что здесь, несмотря на отсутствие «древневосточного» образца, к банным стереотипам ориентализма (эротические сцены купания одалисок) не прибегают. Для передачи «мужского заговора» в «Семирамиде» избирается именно римский антураж.

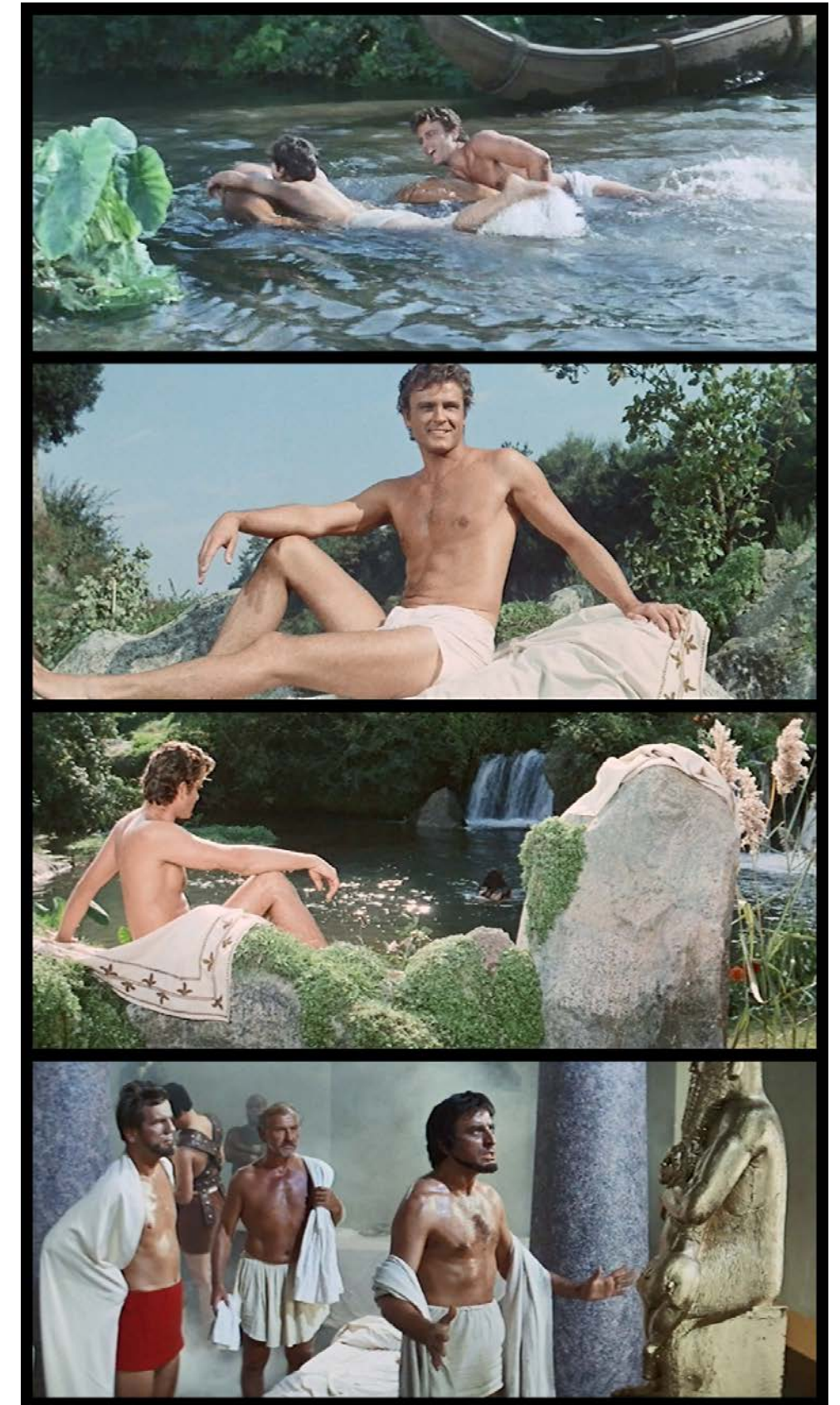
Впрочем, довольно странную нотку вносит в эту сцену золотой идол, позаимствованный из реквизитов фильма «Карфаген в огне» (реж. К. Галлоне, 1960). Оннос обращается к нему как к богу Ашшуру. Если в «храмовом» интерьере божество предстает перед нами как монументальная, торжественная фигура, то здесь мы видим небольшого и несколько комичного болвана. В отличие от храмового образа, имеющего точный «археологический» прототип, это изображение синкретическое и монструозное. Оно уходит корнями в традицию визуализации ветхозаветного Молоха²⁴. К прообразу из театральных постановок и «Кабирии» здесь добавлен еще один мотив. Бог держит в руках рычащего льва — этот мотив взят с рельефа из дворца ассирийского царя Саргона II в Дур-Шаррукине²⁵. Его тучное волосатое тело вызывает ассоциации и с античными сатирами — возможно, такая непоследовательность в иконографии Ашшура внутри фильма обоснована желанием еще и через эту статую обозначить купальню как мир мужчин.

23 Статуя D с восточного фронтона Парфенона в Афинах. Британский музей, № 1816,0610.93. V век до н.э.

24 В XIX веке фантастический образ «бога-всепожирателя» особенно ярко был представлен в романе «Саламбо» Гюстава Флобера (1862) и в его многочисленных сценических адаптациях. Дальше прямой путь в кинематограф: эпизод с Молохом был ключевым в «Кабирии»

Дж. Пастроне (1914). В середине XX века к этому образу обратился и голливудский мастер зрелищ Сесил Б. Демилль, в фильме «Самсон и Далила» (1949) — здесь номинально не Молох, а другое божество, Дагон, но суть и формула остаются теми же.

25 Найден в 1843–1844 годах П. Э. Ботта. Лувр, № 19861 и 19862. Конец VIII века до н.э.



Ил. 14

Кадры из фильма «Я — Семирамида». 1963. Сцены с водой: 14.1. Обучение плаванию с надувными мехами; 14.2–14.3. Купание Семирамиды и появление Кира; 14.4. Заговор в купальне

Интересно также проследить трансформации и использование в фильме конкретного памятника, так называемого «алтаря Тукульти-Нинурты I»²⁶ (Ил. 17, 18). Он приводится в пособиях и альбомах по искусству древнего Востока как один из немногих примеров скульптуры среднеассирийского периода, а также как ключевой памятник для понимания нарративных структур в ассирийском искусстве. Но в отличие, например, от крылатых быков и изразцовых рельефов со львами, этот памятник нельзя считать растрепанным. Кроме «Семирамиды» и «Молнии»²⁷ мне не известны другие случаи его использования в кино или других популярных медиа.

На лицевой стороне изображена любопытная сцена. Слева один и тот же персонаж (бородатый царь в роскошных одеяниях) представлен в двух положениях — стоящим и опустившимся на колени. Справа изображен сам алтарь. То есть сцена как бы представляет этапы поклонения, способы взаимодействия с этим объектом. Уже в 1927 году Эрхард Унгер отметил особый, «кинематографический», способ изображения действия на этом рельефе [Unger, 1927, p. 21]²⁸. Читали ли Дзельо, Лолли и компания его труды — большой вопрос, однако современному зрителю, и уж тем более «киношнику», сложно не воспринимать смену положения царской фигуры как раскадровку движения.

Высота оригинала — 58 см. Его киноверсия примерно в два или два с половиной раза больше. Изменен и цвет памятника: на темно-синем фоне хорошо читаются светлые или золоченые фигуры²⁹. Заднюю сторону алтаря мы не видим, во время съемок его всегда поворачивали лицевой стороной к камере.

В одной из сцен алтарь выдвинут в центр тронного зала³⁰. Полководец Оннос при входе в помещение останавливается и опускается на колени в знак уважения к царю (Ил. 17.1). Но дальше разворачивается конфликт между Семирамидой и Онносом по поводу освобождения Кира. Они обвиняют друг друга в предательстве. Царь Минурта отчитывает их и приказывает извиниться. Минурта останавливается перед алтарем. Семирамида опускается на колени, но лишь на секунду — царь велит ей подняться. Оннос должен извиниться перед Семирамидой — встать на колени и повторить слова, диктуемые коварным советником Геласом («Семирамида, сокровище Востока, умоляю тебя...»). Коленопреклоненное положение в начале сцены — соблюдение придворного этикета. А в конце — символ унижения гордого полководца.

26 Найден в Ашшуре в 1912 году В. Андрэ. Берлин, Переднеазиатский музей, № VA 8146. Вторая половина XIII века до н.э. Для удобства я буду его называть «алтарем», поскольку именно так он был воспринят создателями фильма, но см. дискуссию назначения подобных «баз» у [Langin-Hooper, 2014, p. 386].

27 Алтарь Тукульти-Нинурты установлен рядом с идолом во дворе, но не акцентирован композиционно.

28 "Der Thronaltar des Tukulti-Ninurta I. ist also nicht nur als Denkmal dieses berühmten Königs von hohem Wert, sondern auch durch die kinematographische Darstellung

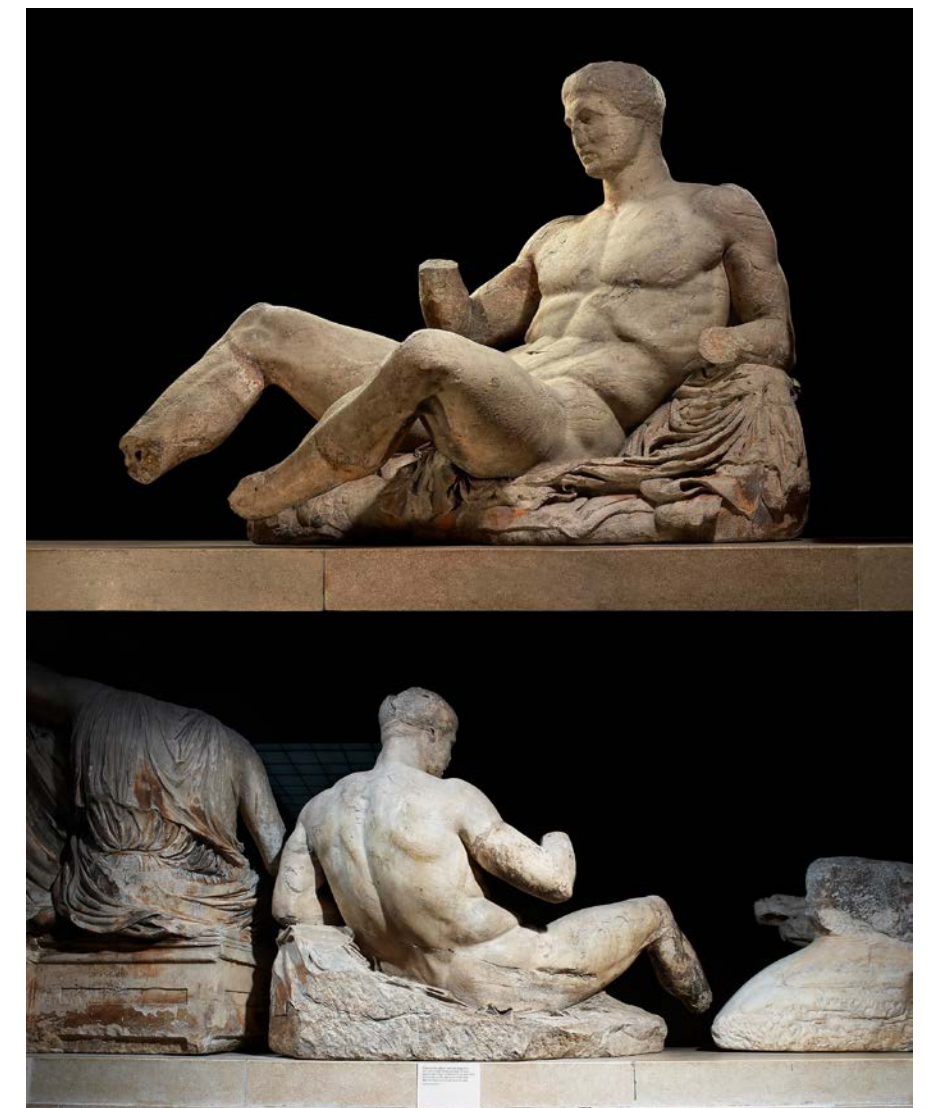
ein Markstein des assyrischen Kunstwillens". В 1933 году Унгер издал целую статью под названием «Кинематографическая форма повествования в древневосточном рельефе и скульптуре» ("Kinematographische Erzählungsform in der altorientalischen Relief- und Rundplastik").

29 Как и другие предметы скульптуры, алтарь в «Молнии» тонирован коричневым цветом. Рельефы практически не просматриваются.

30 В других эпизодах в тронном зале алтарь отсутствует.



Ил. 15
Рельеф из дворца
Ашшурнацирапала II в Нимруде.
IX в. до н.э.



Ил. 16
Статуя Д с восточного фронтона
Парфенона в Афинах. V в. до н.э.

Алтарь установлен и в храмовом интерьере. В одной сцене царь Минурта стоит рядом с ним и простирает руки — его положение соотносится со стоящей фигурой на рельефе (Ил. 17.2). Это момент торжественный, формальный. При следующем эпизоде в этом интерьере тональность совсем иная — Минурта скрывается здесь во время дворцового переворота и, опустившись на колени, молит Ашшура о защите (Ил. 17.3). Но коварный советник Гелас вонзает кинжал в его сердце. Тело убитого царя находит полководец Оннас (Ил. 17.4).

Создатели «Семирамиды» используют этот памятник не просто для антуража, но как центральный организующий элемент композиции. Рельефы, выделенные цветом, практически «диктуют» персонажам, как именно надо себя вести. Активная визуальная роль, которой в «Семирамиде» наделяется алтарь, созвучна тем мыслям, которые высказывают современные исследователи этого памятника. По мнению С. Лэнгин-Хупер, поскольку блок стоял непосредственно на земле, человек, чтобы рассмотреть рельеф, должен был опуститься на колени, то есть принять то положение, которое изображено на самом памятнике [Langin-Hooper, 2014, p. 398]. «Репрезентация не подражает действительности, а создает ее», — заключает З. Бахрани по поводу этого памятника [Bahrani, 2003, pp. 185–201].

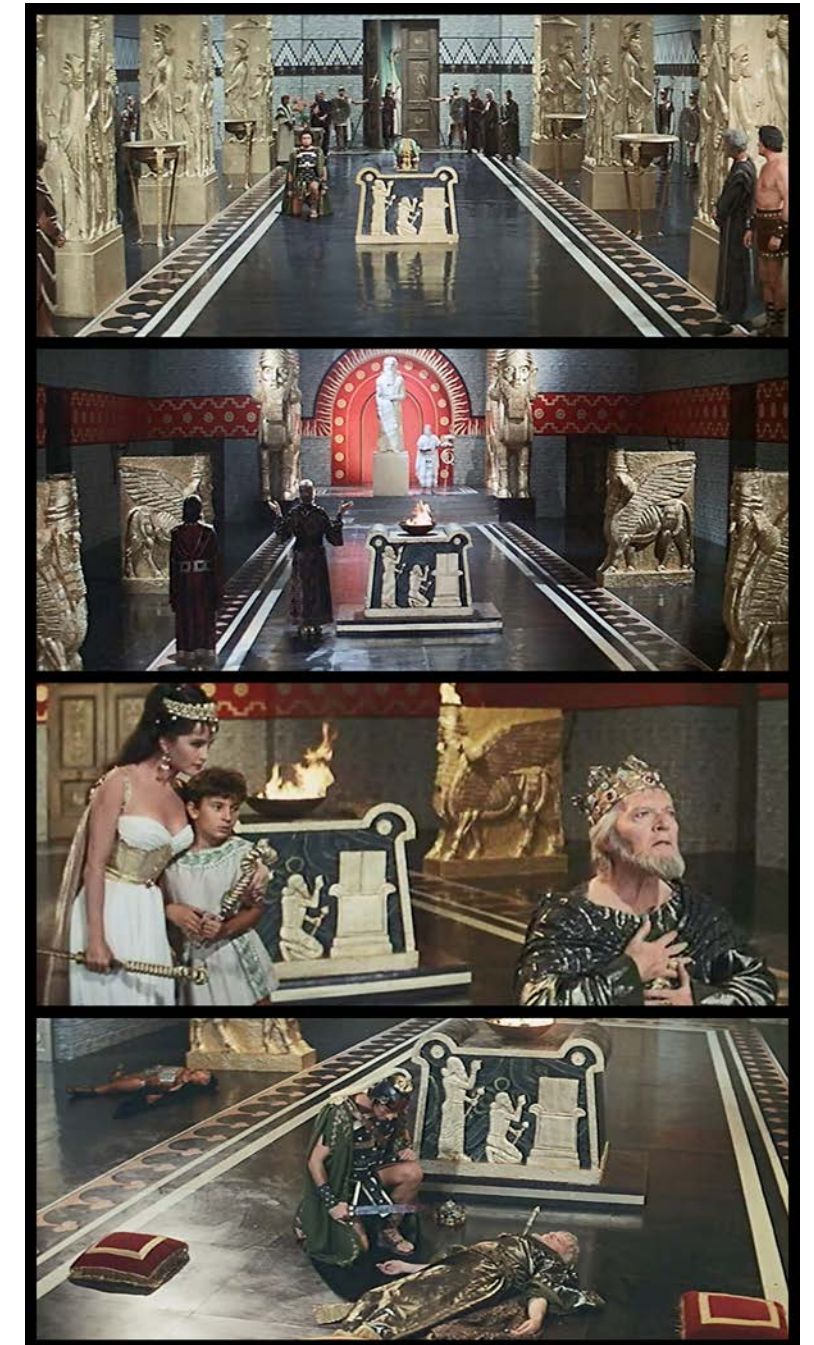
Таким образом, создатели фильма «Я — Семирамида» являются прямыми наследниками творческого метода, выработанного в рамках многовековой традиции визуализации древнего Востока. Они обращаются к богатому набору привычных приемов, растиражированных образов. В этой системе равноценны подлинные памятники, дополненные реконструкции на основе археологических данных, псевдоисторические штампы. Хотя есть некий главный «период», на который они ориентируются, но это не мешает внедрению классических античных или средневековых мотивов. Это могут быть отсылки на уровне предметности, антуража (как в купальне-«термах»), но также и на уровне пластики актеров (как в сцене купания в озере).

Археологические памятники, используемые как основание для реквизита, часто меняют фактуру, цвет, масштаб согласно требованиям конкретной сцены и общего антуража. В «Семирамиде» подлинные (или близкие к подлинным) рельефы и статуи покрываются золотой краской для создания особенно роскошных интерьеров. Предметы скульптуры вырастают: статуя царя-бога в храмовом интерьере должна «давить» своей монументальной торжественностью, а фигура козла увеличивается, чтобы точно быть замеченной в кадре. Как показал анализ роли алтаря, создатели фильма порою весьма креативно используют художественный потенциал древних памятников (например, выразительные силуэты рельефов) для расстановки акцентов и усиления действий актеров.



Ил. 18

«Алтарь» Тукульти-Нинурты I из Ашшура и прорисовка рельефа. Вторая половина XIII в. до н.э.



Ил. 17

Кадры из фильма «Я — Семирамида». 1963. Сцены с алтарем: 17.1. Тронный зал. Оннос опускается на колени перед Минуртой; 17.2. Храм. Минурта обращается к богу Ашшуру; 17.3. Храм. Минурта молится Ашшуру; 17.4. Храм. Смерть Минурты

Библиография

- Делёз, Ж. (2004).** *Кино* / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем.
- Кононенко, Е. И. (ред.-сост.) (2018).** *Культура Востока. Вып. 3: «Визитные карточки» восточных культур*. М.: Государственный институт искусствознания.
- Холландер, А. (2021).** *Материя зримого. Костюм и драпировки в живописи* / пер. с англ. С. Абашевой. М.: Новое литературное обозрение.
- Andrae, W. (1938).** *Das wiedererstandene Assur*. Leipzig: J. C. Hinrichs.
- Asher-Greve, J. M. (2006).** *From “Semiramis of Babylon” to “Semiramis of Hammersmith”* // *Orientalism, Assyriology and the Bible* / Holloway, S.W. (ed.). Sheffield: Sheffield Phoenix Press. Pp. 322–373.
- Bahrani, Z. (2003).** *The Graven Image. Representation in Babylonia and Assyria*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bohrer, F. N. (2003).** *Orientalism and Visual Culture. Imagining Mesopotamia in Nineteenth-Century Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bondanella, P. & Pacchioni, F. (2009).** *A History of Italian Cinema*. 2nd ed. London-New York: Bloomsbury.
- Castelluccia, M. (2021).** *Iranian Reliefs through the Eyes of Western Travelers (14th-19th Centuries)* // *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*. Vol. 11. St. Petersburg: St. Petersburg University Press. Pp. 203–214.
- Di Chiara, F. (2016).** *Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico*. Roma: Donzelli Editore.
- Droß-Krüpe, K., Garcia-Ventura, A., Ruffing, K. & Verderame, L. (eds.) (2023).** *Orientalist Gazes. Reception and Construction of Images of the Ancient Near East since the 17th Century*. Münster: Zaphon.
- Feaver, W. (1975).** *The Art of John Martin*. Oxford: Clarendon Press.
- Ferrari, G. (1925).** *Gli stili nella forma e nel colore. Rassegna dell'arte antica e moderna di tutti i paesi*. Vol. 4. Torino: C. Crudo & C.
- Flandin, E. & Coste, P. (1851).** *Voyage en Perse de MM. Eugène Flandin, peintre, et Pascal Coste, architecte...* Paris: Gide et Jules Baudry.
- Hanson, B. (1972).** *D. W. Griffith: Some Sources* // *The Art Bulletin*. Vol. 54, No. 4. Pp. 493–515.
- Harryhausen, R. & Dalton, T. (2006).** *The Art of Ray Harryhausen*. New York: Billboard Books.
- Hartmann, V. (2020).** *When Imitation Became Reality. The Historical Pantomime Sardanapal (1908) at the Royal Opera of Berlin* / Verderame, L. & Garcia-Ventura, A. (eds.). *Receptions of the Ancient Near East in Popular Culture and Beyond*. Atlanta: Lockwood Press. Pp. 83–104.
- Jones, O. (1856).** *The Grammar of Ornament*. London: Day & Son.
- Katona, J. M. (2017).** *The Cultural and Historical Contexts of Ornamental Prints Published in the Nineteenth and Twentieth Centuries in Europe* // *Knowledge Organization*. Vol. 44, No. 7. Pp. 559–577.
- Kinnard, R. & Crnkovich, T. (2017).** *Italian Sword and Sandal Films, 1908–1990*. Jefferson: McFarland.
- Lagny, M. (1992).** *Popular Taste. The Peplum* // *Popular European Cinema* / Dyer, R. & Vincendeau, G. (eds.). London-New York. Pp. 163–180.
- Langin-Hooper, S. (2014).** *Performance and Monumentality in the “Altar of Tukulti-Ninurta”* // *Approaching Monumentality in Archaeology* / Osborne, J. F. (ed.). Albany: SUNY Press. Pp. 385–407.

- Lapeña, Ó. (2008).** *La ciudad antigua en el cine: mucho más que un decorado* // *Imagines: La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales* / Knippschild, S., Castillo, M. J., García Morcillo, M. & Herreros C. (eds.). Logroño: Universidad de La Rioja. Pp. 231–252.
- Layard, A. H. (1849).** *The Monuments of Nineveh*. London: John Murray.
- Layard, A. H. (1853).** *A second series of the monuments of Nineveh: including bas-reliefs from the Palace of Sennacherib and bronzes from the ruins of Nimroud...* London: John Murray.
- Layard, A. H. (1854).** *The Nineveh Court in the Crystal Palace*. London: Crystal Palace Library-Bradbury & Evans.
- MacKenzie, J. M. (1995).** *Orientalism. History, Theory and the Arts*. Manchester-New York: Manchester University Press.
- Malley, S. (2012).** *From Archaeology to Spectacle in Victorian Britain. The Case of Assyria, 1845–1854*. Farnham: Ashgate.
- McGeough, K. (2020).** *“Babylon’s Last Bacchanal”: Mesopotamia and the Near East in Epic Biblical Cinema* // *Receptions of the Ancient Near East in Popular Culture and Beyond* / Verderame, L. & Garcia-Ventura, A. (eds.). Atlanta: Lockwood Press. Pp. 117–140.
- Michelakis, P. & Wyke, M. (eds.) (2013).** *The Ancient World in Silent Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nochlin, L. (2018).** *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. New York-London: Routledge.
- Place, V. (1867).** *Ninive et l’Assyrie*. 3 vols. Paris: Imprimerie impériale.
- Ramírez, J. A. (2004).** *Architecture for the Screen. A Critical Study of Set Design in Hollywood’s Golden Age*. Jefferson-London: McFarland.
- Rosa, M. de F. (2020).** *A Recepção da antiga Mesopotâmia no cinema. Uma viagem pelo universo da escrita em movimento e seus antepassados artístico-literários = The Reception of Ancient Mesopotamia in the Cinema: A Journey Through the Universe of Writing in Motion and its Artistic-Literary Ancestors* // *Hérodoto*. Vol. 4, No. 2. Pp. 59–90.
- Rosa, M. de F. (2021).** *Reception of Mesopotamia on Film*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Rushing, R. A. (2016).** *Descended from Hercules. Biopolitics and the Muscled Male Body on Screen*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- Santoro, R. (2018).** *Franco Lolli un ingegnere scenografo a Cinecittà (1910–1966)* // *Muro Maestro*. 20 ottobre 2018. URL: <https://muromaestro.wordpress.com/2018/10/20/franco-lolli-un-ingegnere-scenografo-a-cinecitta-1910-1966/> (дата обращения: 01.11.2023).
- Schneider-Henn, D. (1997).** *Ornament und Dekoration: Vorlagenwerke und Motivsamlungen des 19. und 20. Jahrhunderts*. München-New York: Prestel.
- Seymour, M. (2015).** *The Babylon of D. W. Griffith’s Intolerance* // *Imagining Ancient Cities in Film*. From Babylon to Cinecittà / Morcillo, M. G., Hanesworth, P. & Marchena, O. L. (eds.). New York-London. Pp. 18–34.
- Solomon, J. (2001).** *The Ancient World in the Cinema*. Rev. and exp. ed. New Haven-London.
- Studlar, G. (1997).** *“Out-Salomeing Salome”: Dance, the New Woman, and Fan Magazine Orientalism* // *Visions of the East. Orientalism in Film* / Bernstein, M. & Studlar, G. (eds.). New Brunswick: Rutgers University Press. Pp. 99–129.
- Unger, E. (1927).** *Assyrische und babylonische Kunst*. Breslau: Ferdinan Hirt.
- Verderame, L. & Garcia-Ventura, A. (eds.) (2020).** *Receptions of the Ancient Near East in Popular Culture and Beyond*. Atlanta: Lockwood Press.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Постер к фильму «Я — Семирамида». 1963. Источник изображения — URL: <http://www.cinefania.com/movie.php/141230/> (дата обращения: 07.11.2023)
- Ил. 2.** Эжен Фланден. Прорисовка рельефа из Персеполя. Источник изображения — Flandin, E. & Coste, P. (1851). *Voyage en Perse de MM. Eugène Flandin, peintre, et Pascal Coste, architecte...* Paris: Gide et Jules Baudry. Pl. 147
- Ил. 3.** Джеймс Фергюссон и Томас Бейнс. Вид дворца в Нимруде. Источник изображения — Layard, A. H. (1853). *A second series of the monuments of Nineveh: including bas-reliefs from the Palace of Sennacherib and bronzes from the ruins of Nimroud...* London: John Murray. Pl. 1
- Ил. 4.** Феликс Тома. Реконструкция архитектуры дворца. Источник изображения — Place, V. (1867). *Ninive et l’Assyrie*. Vol. 3. Paris: Imprimerie impériale. Pl. 22
- Ил. 5.** Гюстав Доре. «Даниил истолковывает надпись на стене во дворце Вальтасара». 1866. Источник изображения — Wikimedia Commons. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:130.Daniel_Interprets_the_Writing_on_the_Wall.jpg (дата обращения: 07.11.2023)
- Ил. 6.** Оуэн Джонс. Лист с орнаментом из Ниневии и Персии из «Грамматики орнамента». Источник изображения — Jones, O. (1856). *The Grammar of Ornament*. London: Day & Son. Pl. XII
- Ил. 7.** Кадры из фильма «Я — Семирамида». 1963. Архитектурные виды: 7.1. Ворота дворца; 7.2. Дарданские пленники во дворе; 7.3. Лестница дворца; 7.4. Погребальный костер во дворе. Источник изображений — DVD “Io, Semiramide”, Warner/Impulso.
- Ил. 8.** Феликс Тома. Реконструкция ворот. Источник изображения — Place, V. (1867). *Ninive et l’Assyrie*. Vol. 3. Paris: Imprimerie impériale. Pl. 24
- Ил. 9.** Вальтер Андрэ. Вид Ашшура. Источник изображения — Andrae, W. (1938). *Das wiedererstandene Assur*. Leipzig: J. C. Hinrichs. Abb. 3
- Ил. 10.** Кадры из фильма «Я — Семирамида». 1963. Интерьеры дворца: 10.1. Тронный зал, сцена пира; 10.2. Царь Минурта на троне; 10.3. Царские покои; 10.4. Покои Семирамиды. Источник изображений — DVD “Io, Semiramide”, Warner/Impulso
- Ил. 11.** Статуэтка из «царских гробниц» Ура. Середина III тыс. до н.э. Британский музей, № 122200. Источник изображения — CC BY-NC-SA 4.0 © The Trustees of the British Museum
- Ил. 12.** Вальтер Андрэ. Реконструкции интерьеров храмов в Ашшуре. Источник изображения — Andrae, W. (1938). *Das wiedererstandene Assur*. Leipzig: J. C. Hinrichs. Abb. 51, 70
- Ил. 13.** Кадры из фильма «Я — Семирамида». 1963. Тема города: 13.1. Семирамида рассматривает макет Вавилона; 13.2. Строительство Вавилона. Источник изображений — DVD “Io, Semiramide”, Warner/Impulso
- Ил. 14.** Кадры из фильма «Я — Семирамида». 1963. Сцены с водой: 14.1. Обучение плаванию с надувными мехами; 14.2–14.3. Купание Семирамиды и появление Кира; 14.4. Заговор в купальне. Источник изображений — DVD “Io, Semiramide”, Warner/Impulso
- Ил. 15.** Рельеф из дворца Ашшурнацирапала II в Нимруде. IX в. до н.э. Британский музей, № 124543. Источник изображения — CC BY-NC-SA 4.0 © The Trustees of the British Museum
- Ил. 16.** Статуя D с восточного фронтона Парфенона в Афинах. V в. до н.э. Британский музей, № 1816,0610.93.

Источник изображений — CC BY-NC-SA 4.0 © The Trustees of the British Museum

Ил. 17. Кадры из фильма «Я — Семирамида». 1963. Сцены с алтарем: 17.1. Тронный зал. Оннос опускается на колени перед Минуртой; 17.2. Храм. Минурта обращается к богу Ашшуру; 17.3. Храм. Минурта молится Ашшуру; 17.4. Храм. Смерть Минурты. Источник изображений — DVD “Io, Semiramide”, Warner/Impulso

Ил. 18. «Алтарь» Тукульти-Нинурты I из Ашшура и прорисовка рельефа. Вторая половина XIII в. до н.э. Берлин, Переднеазиатский музей, № VA 8146. Источник изображения — CC BY-SA 4.0 © Staatliche Museen zu Berlin, Vorderasiatisches Museum / Olaf M. Teßmer

References

- Andrae, Walter (1938).** *Das wiedererstandene Assur*. Leipzig: J. C. Hinrichs.
- Asher-Greve, Julia M. (2006).** *From “Semiramis of Babylon” to “Semiramis of Hammersmith”* // Orientalism, Assyriology and the Bible / Holloway, S. W. (ed.). Sheffield: Sheffield Phoenix Press. Pp. 322–373.
- Bahrani, Zainab (2003).** *The Graven Image. Representation in Babylonia and Assyria*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bohrer, Frederick N. (2003).** *Orientalism and Visual Culture. Imagining Mesopotamia in Nineteenth-Century Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bondanella, Peter & Pacchioni, Federico (2009).** *A History of Italian Cinema*. 2nd ed. London-New York: Bloomsbury.
- Castelluccia, Manuel (2021).** *Iranian Reliefs through the Eyes of Western Travelers (14th-19th Centuries)* // Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles. Vol. 11. St. Petersburg: St. Petersburg University Press. Pp. 203–214.
- Deleuze, Gilles (2004).** *Kino* [Cinema]. Moscow: Ad Marginem. [In Russ.]
- Di Chiara, Francesco (2016).** *Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico*. Roma: Donzelli Editore.
- Droß-Krüpe, Kerstin, Garcia-Ventura, Agnès, Ruffing, Kai & Verderame, Lorenzo (eds.) (2023).** *Orientalist Gazes. Reception and Construction of Images of the Ancient Near East since the 17th Century*. Münster: Zaphon.
- Feaver, William (1975).** *The Art of John Martin*. Oxford: Clarendon Press.
- Ferrari, Giulio (1925).** *Gli stili nella forma e nel colore. Rassegna dell'arte antica e moderna di tutti i paesi*. 4 vol. Torino: C. Crudo & C.
- Flandin, Eugène & Coste, Pascal (1851).** *Voyage en Perse de MM. Eugène Flandin, peintre, et Pascal Coste, architecte...* Paris: Gide et Jules Baudry.
- Hanson, Bernard (1972).** *D. W. Griffith: Some Sources* // The Art Bulletin. Vol. 54, No. 4. Pp. 493–515.
- Harryhausen, Ray. & Dalton, Tony (2006).** *The Art of Ray Harryhausen*. New York: Billboard Books.
- Hartmann, Valeska (2020).** *When Imitation Became Reality. The Historical Pantomime Sardanapal (1908) at the Royal Opera of Berlin* / Verderame, L. & Garcia-Ventura, A. (eds.). *Receptions of the Ancient Near East in Popular Culture and Beyond*. Atlanta: Lockwood Press. Pp. 83–104.
- Hollander, Anne (2021).** *Materiya zrimogo. Kostyum i drapirovki v zhivopis* [The Fabric of Vision. The Role of Drapery in Art]. Transl. by S. Abasheva. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. [In Russ.]
- Jones, Owen (1856).** *The Grammar of Ornament*. London: Day & Son.
- Katona, Júlia M. (2017).** *The Cultural and Historical Contexts of Ornamental Prints Published in the Nineteenth and Twentieth Centuries in Europe* // Knowledge Organization. Vol. 44, No. 7. Pp. 559–577.
- Kinnard, Roy & Crnkovich, Tony (2017).** *Italian Sword and Sandal Films, 1908–1990*. Jefferson: McFarland.
- Kononenko, Evgenii (ed.) (2018).** *Kultura Vostoka. Vyp. 3: “Vizitnyye kartochki” vostochnykh kultur* [Culture

- of the East. Vol. 3: “Calling Cards” of Eastern Cultures]. Moscow: State Institute for Art Studies. [In Russ.]
- Lagny, Michèle (1992).** *Popular Taste. The Peplum* // Popular European Cinema. Dyer, R. & Vincendeau, G. (eds.) London-New York. Pp. 163–180.
- Langin-Hooper, Stephanie (2014).** *Performance and Monumentality in the “Altar of Tukulti-Ninurta”* // Approaching Monumentality in Archaeology. Osborne, J. F. (ed.). Albany: SUNY Press. Pp. 385–407.
- Lapeña, Óscar (2008).** *La ciudad antigua en el cine: mucho más que un decorado* // *Imagines: La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales*. Knippschild, S., Castillo, M.J., García Morcillo, M. & Herreros C. (eds.), Logroño: Universidad de La Rioja. Pp. 231–252.
- Layard, Austen Henry (1849).** *The Monuments of Nineveh*. London: John Murray.
- Layard, Austen Henry (1853).** *A second series of the monuments of Nineveh: including bas-reliefs from the Palace of Sennacherib and bronzes from the ruins of Nimroud...* London: John Murray.
- Layard, Austen Henry (1854).** *The Nineveh Court in the Crystal Palace*. London: Crystal Palace Library-Bradbury & Evans.
- MacKenzie, John M. (1995).** *Orientalism. History, Theory and the Arts*. Manchester-New York: Manchester University Press.
- Malley, Shawn (2012).** *From Archaeology to Spectacle in Victorian Britain. The Case of Assyria, 1845–1854*. Farnham: Ashgate.
- McGeough, Kevin (2020).** *“Babylon’s Last Bacchanal”: Mesopotamia and the Near East in Epic Biblical Cinema* // *Receptions of the Ancient Near East in Popular Culture and Beyond*. Verderame, L. & Garcia-Ventura, A. (eds.) Atlanta: Lockwood Press. Pp. 117–140.
- Michelakis, Pantelis & Wyke, Maria (eds.) (2013).** *The Ancient World in Silent Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nochlin, Linda (2018).** *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. New York-London: Routledge.
- Place, Victor (1867).** *Ninive et l’Assyrie*. 3 vols. Paris: Imprimerie impériale.
- Ramírez, Juan Antonio. (2004).** *Architecture for the Screen. A Critical Study of Set Design in Hollywood’s Golden Age*. Jefferson-London: McFarland.
- Rosa, Maria de Fatima (2020).** *A Recepção da antiga Mesopotâmia no cinema. Uma viagem pelo universo da escrita em movimento e seus antepassados artístico-literários = The Reception of Ancient Mesopotamia in the Cinema: A Journey Through the Universe of Writing in Motion and its Artistic-Literary Ancestors* // Hérodoto, Vol. 4, No. 2. Pp. 59–90.
- Rosa, Maria de Fatima (2021).** *Reception of Mesopotamia on Film*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Rushing, Robert A. (2016).** *Descended from Hercules. Biopolitics and the Muscled Male Body on Screen*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- Santoro, Renato (2018).** *Franco Lolli un ingegnere scenografo a Cinecittà (1910–1966)* // Muro Maestro, 20 ottobre 2018. URL: <https://muromaestro.wordpress.com/2018/10/20/franco-lolli-un-ingegnere-scenografo-a-cinecitta-1910-1966/> (access date: 01.11.2023).
- Schneider-Henn, Dietrich (1997).** *Ornament und Dekoration: Vorlagenwerke und Motivsammlungen des 19. und 20. Jahrhunderts*. München-New York: Prestel.

- Seymour, Michael (2015).** *The Babylon of D. W. Griffith’s Intolerance* // *Imagining Ancient Cities in Film*. From Babylon to Cinecittà. Morcillo, M. G., Hanesworth, P. & Marchena, O. L. (eds.) New York-London. Pp. 18–34.
- Solomon, Jon (2001).** *The Ancient World in the Cinema*. Rev. and exp. ed. New Haven-London.
- Studlar, Gaylyn (1997).** *“Out-Salomeing Salome”: Dance, the New Woman, and Fan Magazine Orientalism* // Bernstein, M. & Studlar, G. (eds.). *Visions of the East. Orientalism in Film*. New Brunswick: Rutgers University Press. Pp. 99–129.
- Unger, Eckhard (1927).** *Assyrische und babylonische Kunst*. Breslau: Ferdinan Hirt.
- Verderame, Lorenzo & Garcia-Ventura, Agnès (eds.) (2020).** *Receptions of the Ancient Near East in Popular Culture and Beyond*. Atlanta: Lockwood Press.