

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.010
УДК 79.01/.09

Теперик Т. Ф.

Теперик Тамара Федоровна — доктор филологических наук, доцент
Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
Москва, Россия
teperik@mail.ru

РЕЦЕПЦИЯ АНТИЧНОСТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ: ТРИ ВЕРСИИ О 300 СПАРТАНЦАХ

В статье анализируется поэтика фильмов о ключевых событиях греко-персидских войн — Фермопильской битве и Саламинском сражении. Делается вывод о том, что изменение художественных средств в двух последних киноверсиях объясняется использованием более современного киноязыка с его компьютерной графикой, а позитивные финалы фильмов — ориентацией на массовую аудиторию. Отступления от исторических фактов в первом фильме — результат стремления ярче показать характеры персонажей, в двух других — драматизировать события, поскольку в прецедентных текстах, какими для двух последних картин были комиксы, драматизация как прием отсутствовала.

Ключевые слова: фильм, герой, режиссер, история, легенда, античность, современность, версия.

Teperik T. F.

THE CONCEPT OF ANTIQUITY IN CINEMATOGRAPHY:
THREE MOVIE VERSIONS OF A 300 SPARTANS

The article analyses the poetics of the movies shot about two key events of the Greek-Persian wars: the battles of Thermopylae and Salamis. The author concludes that changes in the artistic means in the two latest movies are brought about by the use of a more modern film language with its computer graphics, while their positive finales are aimed at the mass audience. Deviations from historical facts in the first film version result from the desire to accentuate personalities, while the other two sought to dramatize the events, for they were based on comic series, which presupposes no dramatization as a method.

Keywords: movies, hero, director, history, legend, antiquity, modern, version.

Начавшись европейскими пеплумами с самого зарождения кинематографа [6, с. 114], античная рецепция в киноискусстве коснулась и античной истории. В отличие от мифологической рецепции, где актуализация сюжета может приобретать не только прямые, но и косвенные формы, а действие может происходить в современности, как, например, в «Орфее» Ж. Кокто (1950) или во «Взгляде Улисса» Т. Ангелопулоса (1995) [15], события античной истории в кино, за редким исключением, протекают в древности. Не случайно проект Орсона Уэллса снять шекспировского «Юлия Цезаря» в современных костюмах и декорациях так и не был осуществлен [2, с. 380], прошли десятилетия до появления «Кориолана» Ральфа Файнса (2011), где географическая конгруэнтность событиям сохраняется, а темпоральная исчезает, солдаты одеты в форму войск НАТО, и т. п.

Приоритетное положение в рецепции античности занимают картины о великих людях, а в основе сценария лежит литературно-исторический материал античных авторов или Нового времени. Это, прежде всего, фильмы об Александре Македонском [19] и Сократе [11; 12], Юлии Цезаре [18] и Клеопатре [20].

Наиболее интенсивные формы процесс обращения к античным историческим сюжетам в кино принял во время «золотого века» пеплума [7, с. 46–81], когда объектом изображения стали события

военной истории, в том числе истории греко-персидских войн [13]. Так, через три года после «Гиганта Маратона» Марио Бавы (1959) был снят первый из фильмов о спартанском подвиге в Фермопильском ущелье, легендарные «Триста спартанцев» (1962) Рудольфа Мате, побудившие в XXI веке к двум новым версиям: фильму Зака Снайдера «Триста» (2007) и мидквелу* Ноама Мурро «Триста спартанцев: расцвет империи» (2013). Батальные сцены делают эти фильмы привлекательными для массового зрителя, но показаны они в кино XX и XXI вв. по-разному, в связи не только с изменением технологии съемок и развитием киноиндустрии, но и с режиссерским опытом создателей фильмов. В качестве оператора Р. Мате работал с такими мастерами, как Эрнст Любич и Александр Корда, Орсон Уэллс и Альфред Хичкок**, он снимал Марлен Дитрих и Риту Хейворт, Вивьен Ли и Кэрролл Ломбард, а в создании его последнего фильма участвовали опытные итальянские сценаристы, специали-

* Мидквел — произведение, развивающее сюжет предшествующих произведений на ту же тему, изображаемые в нем события хронологически относятся к периоду исходного сюжета.

** Рудольф Мате был оператором на съемках картины К. Т. Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» (1928), которая, по мнению Ж. Кокто, создает «документ эпохи», показывая те места, где происходили драматические события, и заставляя зрителя по-настоящему сопереживать кинодраме [3, с. 278].

ровавшиеся в жанре пеплума*, взявшие за основу сценария «Историю» Геродота.

В отличие от этого, вторая и третья киноверсии сняты по комиксам Фрэнка Миллера, наряду с Кв. Тарантино и Р. Родригесом, режиссера триллера «Город грехов» (2005), где одной из первых на большой экран была перенесена визуальная стилистика так называемого графического романа (т. е. комикса). Лента Снайдера — не ремейк, хотя Миллер и признавался, что в юности был очарован фильмом Р. Мате, который был благосклонно встречен критикой, с успехом демонстрировался в разных странах мира, а в СССР стал одним из лидеров кинопроката [9, с. 662]**.

Обе киноверсии XXI в., несмотря на успешную прокатную судьбу, критикой были встречены неоднозначно. З. Снайдера упрекали за эстетизацию насилия и отталкивающий образ персов, Н. Мурро — за слабые актерские работы и злоупотребление техникой SLOW-MO***.

Хвалили оба фильма за спецэффекты и современный киноязык, делающий их интересными молодежной аудитории, воспитанной на Поттериане и «Властелине колец», «Матрице» и «Бэтмене». Но если Снайдеру вменялось в вину вольное обращение с историей, то Мурро — что от истории там вообще мало что осталось; использовать спартанский ключ в картине о победе Фемистокла в Саламинской битве, к моменту которой спартанских участников Фермопильской битвы уже не было в живых, казалось неверным, прежде всего, с исторической точки зрения. Но стоит ли требовать от авторов фильма соответствия историческим фактам, достижения цели, которых они перед собой и не ставили?

Хотя Фемистокл впервые появляется уже в ленте Р. Мате, где его роль исполнил один из лучших британских актеров, Ральф Ричардсон [5, с. 393–395], третья версия больше ориентирована на фильм Снайдера****, не случайно в ее начале показано поле, усеянное телами павших, это финальные кадры из второй версии. Цитирование в одном фильме финального эпизода из другого в пеплуме одними из первых применили авторы «Легенды об Энее», сиквела к «Троянской войне» [14, с. 155]. Как и там, начальная киноцитата в фильме Мурро — не единственная, дальше на мгновение оживает на экране и царь Леонид, и моменты Фермопильского сражения. Однако это акцентирует не только сходство,

но и стилистические различия между фильмами: если поэтика итальянских пеплумов сходная, то поэтика американских лишь выглядит как сходная. Например, киноцитаты в пеплуме об Энее показывают его глубокую внутреннюю связь с событиями Троянской войны****, в то время как киноцитаты в третьей версии — не более чем красивая картинка, напоминающая зрителю о предыдущей истории.

Основное совпадение между киноверсиями XXI в. состоит в том, что в них технически более зрелое искусство (цифровое кино) цитирует менее развитое (комиксы), но если во втором фильме мощный визуальный ряд подкрепляется динамическим действием, в какой-то степени опирающимся на историю, хотя бы в изображении традиционной спартанской лаконичности, то в третьей ленте, которую с историей сближает лишь существование Саламинской битвы в реальности, красочное маньеристское полотно визуального ряда не способствует раскрытию характеров персонажей, произносящих стереотипные речи о том, что свобода лучше рабства. Афиняне не были столь лаконичными, как спартанцы, это правда, но они и не прибегали к столь бессодержательной риторике, которая в фильме Мурро замедляет ход действия, не способствуя ни динамизму, ни раскрытию образов. При этом, что немало важно, антагонизм между персонажами — иной, чем в предыдущих версиях, и иной, чем это было в истории, рассказанной Геродотом.

Например, главный противник Фемистокла — уже не Ксеркс, получивший в согласии со стандартами массовой поэтики новый мотив для ненависти (убийство Фемистоклом Дария прямо во время Марафонской битвы, чего в истории, разумеется, не было). Главный противник — Артемисия, командующая флотом, невероятно соблазнительная, временами выглядящая как серийный убийца, гречанка на службе персидского царя. У нее тоже есть свой мотив для ненависти: утрата семьи в результате войн между греческими полисами.

Роль Артемисии как персонажа ближе к истории в фильме Мате, где ничего подобного нет, как нет и того, что Леонид отправляется в бой, осознавая продажность эфоров. В фильме Снайдера они предстают омерзительными чудовищами в капюшонах, более безобразными, чем персидские послы. Подкупленные персами, эфоры стремятся не допустить войны, и это изображение внутреннего через внешнее, стремление к однозначности, понятной массовой аудитории, упрощая смыслы, делает поэтику фильма стереотипной. Это же касается и изображения «бессмертных». Если у Мате они, в согласии с Геродотом, показаны как отборный отряд знатнейших персидских юношей, выделяющихся доспехами и мрачной эстетикой костюма, то у Снайдера это зомбообразные существа, которым спартанцы, бла-

* Сценаристы «Трехсот спартанцев» 1962 г. писали и для других пеплумов: «Легенды об Энее», «Троянской войны», «Триумфатора», «Колосса в Риме» и др.

** Одним из факторов необычайного успеха фильма Р. Мате у советского зрителя был и качественный дубляж, где звучали голоса лучших артистов: Феликса Яворского, Владимира Дружникова, Льва Прыгунова, Михаила Глузского, Георгия Жженова, Александра Белявского, Нины Меньшиковой и Клары Румяновой.

*** Замедленное движение, замедленная съемка, замедленное воспроизведение (сокращение от *slow motion*).

**** З. Снайдер как продюсер, Фрэнк Миллер как сценарист, Родриго Санторо как Ксеркс, Лина Хиди как Горго и т. д.

***** Так, сцены гибели героев Трои, возникающие в фильме в памяти Энея, показывают его отношение к событиям, участником которых он был, боль, которую он чувствует, вспоминая о гибели в войнах своих друзей и даже врагов.

годаря верной тактике и мужеству, тем не менее оказывают сопротивление.

В третьей ленте с персами сражаются уже не спартанцы, а афиняне, причем в одиночестве, потому что вдова Леонида, Горго, ставшая, вопреки истории, единственной правительницей Спарты, Афинам в помощи отказывает.

Вторая версия, где лишенные помощи спартанцы терпят поражение лишь благодаря предательству, ближе к историческим фактам. Но если, как пишет Геродот [4, с. 528], и как это показано в первой версии, предатель Эфиальт — не спартанец, а малиец, то во второй версии он — один из тех неполноценных, уродцев, которых, согласно спартанским обычаям, ждала смерть. Сама основа спартанского образа жизни, таким образом, — и есть главная причина поражения героев, что подкрепляется отказом Леонида принять Эфиальта в свой отряд.

Этот эпизод — не что иное, как попытка сделать из Леонида трагического героя, ошибка которого фатальна, попытка обрести драматизм, отсутствующий в сценарии, ориентированный не на словесный текст, а на визуальный, и обрести не за счет художественных образов, а за счет отступлений от исторических фактов. Одна из черт обеих последних версий — отсутствие ассоциаций, несмотря на все компьютерные изыски — прямолинейность как в построении сюжета, так и в образах героев. Подлинный драматизм как модус художественной реальности в продукции массового киноискусства, как правило, отсутствует [16, с. 60], но в силу мастерства создателей картины, сумевших преодолеть стандарты массовой поэтики, иногда встречается [8, с. 223–304]. Так, анализируя фильм «Гладиатор» Ридли Скотта, Э. Д. Фролов отмечает, что не массовые сцены, не битвы придают этому фильму подлинный динамизм, но «стремительно развивающаяся интрига, насыщенная великолепными *драматическими сценами* (курсив наш. — Т. Т.), превосходно сыгранными превосходными исполнителями» [17, с. 386–387].

Однако то, что в «Гладиаторе» является подлинной драматической сценой, в фильме Снайдера зачастую лишь выглядит как таковая, по сути являясь упрощением. Например, Ксеркс обещает Эфиальту все наслаждения персидского двора, недоступные предателю из-за его уродства, и возмездие настигает его прямо во время битвы, чего в истории, разумеется, не было. Другая попытка драматизации состоит в том, что Ксеркс в этой ленте предлагает Леониду выбор. Выбор, и не один, был и в первой версии (фильм Мате), но там это было следствием естественного драматизма событий: уйти на войну Леониду или остаться в Спарте, уплыть с Фемистоклом или остаться на поле боя, в финале картины выбор предложен и его воинам. «Отдайте тело Леонида и идите куда хотите», — говорит Ксеркс спартанцам. Как показывают античные источники, бой за тело Леонида в истории действительно был, он закончился так же, как в фильме Мате, физиче-

ским поражением, но и нравственной победой героев, погибших несломленными. Ксеркс обезглавил тело Леонида, потому что, сообщает Геродот, никогда не ненавидел так сильно, как его [4, 535], и пусть спартанцы не смогли этому помешать, они могут, согласно Геродоту, достойно умереть. В этом пафос фильма XX века.

Но о том, что Леониду была обещана такая же власть, как у царских братьев, о выборе между жизнью персидского владыки и смертью, который ему предложен в фильме Снайдера — об этом ничего у Геродота не сказано. Показано, как усталый Леонид, роняя шлем и щит, уже готов склонить и колени, но образ прекрасной жены, Горго, возвращает его к жизни, после чего копье Леонида летит в предателя Эфиальта, забрызгивая кровью самого Ксеркса. Роль Горго во втором фильме больше, чем в первом, а в третьем еще больше, чем во втором, потому что ориентированность на массовую аудиторию подразумевает, что каждый увидит в фильме что-то свое. Левые интеллектуалы — отражение современных идеологических коллизий. Любители батальных сцен увидят их в большом количестве благодаря компьютерной графике. Любители спецэффектов и сцен хоррора — также должны увидеть то, что им понравится. Как и ценители киноэротики, которой в третьей версии в связи с появлением нового женского персонажа больше, чем во второй. У Геродота жена Леонида догадывается, что на дощечках, полученных спартанцами, содержится текст (известие о нападении персов), отсутствующий на воцаренных табличках, спрятан под воском, в фильме Снайдера ее роль еще и в разоблачении предателя, захватившего власть в герусии. В фильме Мате Леонид, получив таблички и соскабливая с них воск, говорит: «Этому научила меня моя Горго»: и то, *как* он об этом говорит, обнаруживает чувства царя, потому что сам мотив любви (не эротики) важен для этого фильма, где есть и другая любовная линия, юноши и девушки, Филон и Эллы, глазами которых показана Фермопильская битва.

В других версиях ничего подобного нет, хотя, полемизируя со спокойным ходом событий первого фильма и отступая от исторической правды, их авторы тоже добавляют сюжеты, о которых источники не сообщают. Но важно не число отступлений, а их художественная обоснованность. Например, во второй версии фразу о том, что спартанцам удобнее сражаться в тени, если у персов так много стрел, произносит, как и у Геродота, не Леонид (так у Р. Мате), а другой спартанец, однако выбор Леонида в истории тоже имел место, лишь состоял он в другом. Отпустив союзников, Леонид мог бы тоже уйти со своим отрядом: военная операция закончена, персы пройдут дальше на юг. Но Геродот объясняет, что Леонид остался, потому что «считал постыдным уходить» [4, с. 529]. Не только в силу традиционной спартанской доблести, но и потому, что ответ оракула был таков: либо погибнет царь, либо погибнет царство. То есть, если погибнет Ле-

онид — Спарта уцелеет. Если погибнет Спарта — Леонид останется жив. И Леонид остается, помня об этом оракуле. В первой версии Леонид отвечает на оракул самим своим походом к Фермопилам с отрядом всего в 300 воинов, чем и запускается трагический модус киноповествования, потому что даже не знающая античной истории публика не может не понять: царь идет на верную гибель. Тем самым кинозритель XX века поставлен примерно в ту же ситуацию, что греческий зритель, придя в афинский театр: зная, что должно произойти, он не знает, как.

Авторы второй версии мотивом выбора, предлагаемого Леониду Ксерксом, тоже стремятся придать фильму драматизм, но не в согласии с исторической правдой. Результатом чего будет еще одно отступление: если в первой версии гибнет, как и в истории, сначала царь, а потом его войско, то во второй — наоборот.

Более зрелищное, более динамичное действие фильмов XXI века соединено не только с иным построением сюжета, но и с иной структурой образов. Например, облик Ксеркса в первой версии вписывался в представление о деспотичном восточном владыке, в двух последних он больше похож на молодого трансвестита, который стремится не только победить врага, но и сломить его морально. Хотя вторая версия благодаря особой компоновке эпизодов и более современной киностилистике имела успех в мировом кинопрокате, все же по силе она уступает первой версии, а третья уступает второй. Не потому, что первый фильм ближе к исторической правде, а потому, что он ближе к правде художественной, что особенно ясно при сравнении финалов. Вторая и третья ленты, интерпретируя историю, рассказ о которых у Геродота и Плутарха занимал несколько страниц, пытаются расширить повествование за счет изображения других сторон античного общества, более понятных современному зрителю. Обе истории, и Фермопильское сражение, и Саламинское, это, прежде всего, истории борьбы за свободу, но новые фильмы добавляют к этому еще и политические коннотации: об ограниченности спартанской свободы и безнаказанности власти, за продажность которой расплачиваются граждане, о сложности союзнических отношений между греческими полисами и т. д. Однако стереотипы массовой культуры постулируют хороший финал, проблематичный в силу гибели главного героя, поэтому в конце второго фильма жена Леонида с его сыном должны убавить отрицательных эмоций у зрителя, ведь хотя главный герой гибнет, наследник его жив! А афиняне в конце третьего фильма побеждают персов лишь потому, что спартанская царица, изменившая свое решение, лично привела свои корабли в бухту Саламина!

Это желание непременно утешить потребителя кинопродукции неудачно не потому, что ничего подобного в исторических источниках нет. Сцены диалога Леонида с Фемистоклом у Фермопил в источниках тоже нет, но по Аристотелю, в художе-

ственном произведении она могла бы быть — ведь художественный текст, в отличие от исторического, повествующего о том, что было, рассказывает о том, что могло бы быть [Arist. Poet. 1451b; 1, с. 655]. Поэтому эта сцена уместна в истории, рассказываемой Р. Мате, который таким образом показывает внутренний мир своих персонажей: мудрость Фемистокла и преданность идеалам свободы Леонида.

Но если финал фильма Снайдера завершает трагическую историю хеппи-эндом, то в третьей ленте, несмотря на море крови, нет даже самой трагической истории — там, где действуют супермены, места для трагедии не остается, а триста воинов погибли еще до начала событий третьего фильма, о чем красноречиво напоминают цитаты из второго, с телами павших героев Фермопил.

Но больше чувств вызывает изображение в финале фильма Мате надгробного памятника павшим воинам, светлые краски которого усиливают трагизм рассказа о подвиге фермопильцев, в то время как мрачная эстетика новых версий, в которых, как и в комиксах, практически нет солнца*, диссонирует с их жизнеутверждающими финалами.

Таким образом, оба фильма XXI века уступают кинофильму века XX не потому, что в них больше отступлений от истории, а потому, что сценарии этих фильмов, основанные на комиксах, ориентируясь на массовую культуру, апеллируют к поэтике штампа. Комикс, или как его еще называют, графический роман, это все-таки не книга, где главенствует слово, а картинка, где правит изображение. Не случайно Ю. М. Лотман обращает внимание на то, что в фильме Ф. Трюффо «451 градус по Фаренгейту» (снятому по одноименному роману Р. Брэдбери) тоталитарное правительство объявляет войну книгам, но не комиксам [10, с. 318]. Комиксы разрешены там, где книги изгнаны — это ли не лучшее объяснение различий между ними?

Не случайно, что оба фильма о спартанцах, основанные на комиксах, изобилуют жестокими сценами; там могут появиться и стена из трупов, и чудовища, которых в античности не было, что микширует жанр, соединяя пеплум то с боевиком, то с фэнтези, то с хоррором. Тем не менее эта поэтика, осознавая свою стереотипность, стремится внести неоднозначность туда, где ее как раз не было, что особенно видно в сцене искушения Леонида, мелодраматический итог которой противоречит брутальной эстетике всей картины**.

И все же есть у рассматриваемых здесь киноверсий XXI века один важный итог, не эстетическо-

* Если декорации «Гладиатора» и «Трои» были воздвигнуты на Мальте [8, с. 245], а Р. Мате снимал в Греции, на Пелопоннесе, то З. Снайдер (за исключением пары сцен на открытом воздухе) — на фоне синих стен павильона с помощью компьютерной графики.

** В том числе потому, что Снайдер, как и воспринявший его подход Мурро, больше тяготеет к фантастическому боевику, а не к передаче на экране психологического состояния персонажей [9, с. 353].

го, а культурно-просветительского свойства. Он заключается в том, что даже если авторы не имели цели популяризации античности, они этой цели достигли, ведь объективный результат произведения искусства и авторское отношение, не всегда, как известно, совпадают. Поскольку сама эстетика и фантезийность новых версий указывают, что в них не все так, как это было в реальной истории (изложенной нам ее «отцом»), современный зритель имеет возможность, хотя бы с помощью Интернета, обратиться к античным источникам. Или к фильму Р. Мате*, рассказывающему ту же самую историю, что и фильм Снайдера. Только более правдивую. Хотя и более трагичную. Несмотря на отсутствие кровавых поединков. Несмотря на то, что сами по себе военные действия занимают там меньше экранного времени, чем в новых фильмах. А может быть, и благодаря этому.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Поэтика / пер. М. Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4 / под общ. ред. А. И. Доватура [Философское наследие]. М.: Мысль, 1983. С. 645–680.
2. Богданович П. Знакомьтесь — Орсон Уэллс. М.: ООО «Пост Модерн Технолоджи», 2011. — 495 с.
3. Виноградов В. В. Жан Кокто о кинематографе // Виноградов В. В. Жан Кокто. М.: Канон, 2015. С. 228–279.
4. Геродот. История / пер. Ф. Г. Мищенко. М.; СПб.: Эксмо; Мидгард, 2008. — 704 с.
5. Дорошевич А. Н. Полвека британского кино. М.: НИИ киноискусства, 2008. — 479 с.
6. Иванова А. В. Античность в первые годы кинематографа: от первых экспериментов до прихода звука // АН. С. 114–123.
7. Кашенко Е. С. История западного кинематографа: классический и современный периоды. СПб.: Изд-во СЗГАС, 2009. — 124 с.
8. Краснова Г. В. Европейцы в Голливуде. М.: Материк, 2006. С. 223–251.
9. Кудрявцев С. В. Персональная киноэнциклопедия в 3 т. Т. 1. М.: Издательские технологии ТВ, 2016. — 787 с.
10. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: «Искусство–СПб», 2005. С. 288–373.
11. Синец А. А. Русский Сократ — 1991 (Образ «Босоногого мудреца» в кинематографе) // XXV научная конференция «Универсум Платоновской мысли»: Платон и античная наука. Санкт-Петербург, 21–22 июня 2017 г. СПб.: Изд-во РХГА, 2017. С. 101–104.
12. Синец А. А. Советский Сократ: античный мудрец и пороки капитализма в фильме Георгия Щукина «Райские яблочки» // XXVI научная конференция «Универсум Платоновской мысли»: Платоновское наследие в исторической ретроспективе: интеллектуальные трансформации и новые исследовательские стратегии. Санкт-Петербург, 28–30 августа 2018 г. СПб.: МОО «Платоновское философское общество», 2018. С. 87–91.
13. Теперик Т. Ф. Античные войны в кинематографическом дискурсе: стилистика и поэтика // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы VIII Андреевских чтений / под ред. Н. Т. Пахарьян. М.: Экон-Информ, 2010. С. 29–33.
14. Теперик Т. Ф. Миф об Энее в итальянском кинематографе // Греко-латинская лингвокультурология—III: *Nōn kai χθές, Nodie et heri*. Сегодня и вчера. Сб. материалов научно-практич. конф. «Греко-латинская лингвокультурология», Московский государственный университет, 29–31 января 2018 г. / сост. М. Н. Славягинская; отв. ред. А. И. Солопов. М.: Изд-во «ДПК-Пресс», 2019. С. 154–164.
15. Теперик Т. Ф. Коммуникативное пространство и онейрическая реальность. На материале фильма Тео Ангелопулоса «Взгляд Одиссея» (1995) // Балканский тезаурус: коммуникация в сложно-культурных обществах на Балканах / отв. ред. И. А. Седакова; ред. М. М. Макарец, Т. В. Цивьян. М.: Институт славяноведения РАН, 2019. С. 176–181.
16. Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академический Проект: Фонд «Мир», 2009. — 512 с.
17. Фролов Э. Д. Новый опыт историко-художественной интерпретации античности: фильм Ридли Скотта «Гладиатор» // Мнемон. 2002. Вып. 1. С. 385–390.
18. Чиглинец Е. А. Образ Цезаря в социокультурных условиях XX века // УЗКУ. 2006. Т. 148. Кн. 4. С. 90–99.
19. Чиглинец Е. А. Рецепция мифа об Александре Македонском в современном массовом сознании // УЗКУ. 2008. Т. 150. Кн. 1. С. 54–64.
20. Чиглинец Е. А. Рецепция античности в культуре XX–XXI в. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2009. — 290 с.

* О чем автору данной статьи стало известно в ходе чтения курса лекций «Античная история в кино и литературе», в рамках МФК в МГУ им. М. В. Ломоносова. См. интернет-ресурс: <https://lk.msu.ru/course/view?id=1002> (дата обращения: 25.11.2018).