

УДК 94(3)

DOI: 10.37279/2413-1741-2020-6-2-166-173

АНТИЧНОСТЬ В КИНЕМАТОГРАФЕ ИТАЛИИ ЭПОХИ Б. МУССОЛИНИ КАК ЭЛЕМЕНТ ФАШИСТСКОЙ ПРОПАГАНДЫ¹

Соловьева А. С.

*Санкт-Петербургский государственный университет
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация
E-mail: alek-soloviova@mail.ru*

Рассматривается развитие кинематографа в Италии в 1910–1930-х гг. Особое внимание уделяется изучению процесса монополизации киностудий в фашистской Италии и то, как данный феномен повлиял на кинокартины 1920–1930-х гг. В работе изучаются ранние итальянские кинокартины, в которых уже присутствует политическая пропаганда с помощью использования античного наследия. Сравниваются ранние кинокартины: «Камо грядеши?» (1913), «Кабирия» (1914) и т. д. с работами эпохи фашистской Италии: «Нерон» (1930), «Сципион Африканский» (1937). Данное сравнение иллюстрирует то, каким образом использовались античные сюжеты в пропаганде политики и как кинокартины об античности выполняли идеологическую функцию легитимации фашизма в Италии эпохи Б. Муссолини.

Ключевые слова: фашизм, «Сципион Африканский», Италия, кинематограф, пропаганда

«Внезапный рост, невероятный успех, а затем резкое падение – таковы этапы, через которые прошло итальянское кино» – так начинается свою главу, посвященную киноиндустрии Италии, Ж. Садуль [8, с. 94]. Емкая фраза французского кинокритика характеризует синемаграф Италии первой половины XX века. Если конкретизировать высказывание историка и привести статистику по основным фильмам, которые пользовались успехом в мировом кинопрокате, то с 1900 по 1920 гг. в Италии было снято более 50 фильмов, в то время как в 1920–1940 гг. их количество существенно уменьшается в 5–6 раз [8, с. 397–407; 9]. Показательна картина и с общим количеством кинофильмов, которых с 1909 по 1920 гг. было снято около 700, а в 1922 г. уже около 60, и такое резкое падение числа кинокартин наблюдается на протяжении нескольких десятилетий [4]. Помимо количества фильмов изменяется их жанровая и тематическая составляющая. Если в начале двадцатого столетия Италия лишь постепенно начинает отходить от периода «ярморочного кино» [11, с. 40], то к 1920-м гг. в Италии складывается национальный кинематограф, наполненный живыми полнометражными кинокартинами, который продолжает свое существование с переменным успехом вплоть до 1940-х гг., когда на первый план выходит кино неореалистов.

В данной статье, обращаясь, прежде всего, к работам 1920–1930-х гг., мы бы хотели поднять вопрос о том, как использовались античные мотивы и сюжеты в фашистском кино и являлись ли они средством пропаганды фашизма в Италии. Итальянские кинокритики всегда давали оценку предшествующему периоду, так,

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-09-00455

Ч. Дзаватини, фактически идеолог неореализма, в 1945 г. коротко охарактеризовал предшествующий кинематограф Италии: «В Италии до сих пор не было снято ни одного фильма» [4]. Радикальное высказывание Ч. Дзаватини отражает взгляды самих неореалистов на предшествующий период. Однако наша цель состоит в том, чтобы рассмотреть поэтапно развитие итальянского кинематографа до конца 1930-х гг. и выявить особенности и цели обращения итальянских режиссеров к античным сюжетам. Пользуясь методом Ч. Дзаватини, необходимо сравнить период итальянского кинематографа до режима Б. Муссолини, а затем обратить внимание на кино Италии времени фашизма.

В начале XX в. синематограф Италии испытал на себе колоссальное влияние французской киноиндустрии, повторяя комические киноленты французов [11, с. 60]. В Италии располагались филиалы французских «киноимперий» «Пате» и «Гомон» [1, с. 11]. Лишь несколько лет спустя в Италии постепенно начинает формироваться свой стиль, который вполне можно охарактеризовать как «национальный стиль». Именно в период первой четверти двадцатого века активизируются попытки итальянских режиссеров обратиться к античным сюжетам, что в итоге привело к появлению таких кинокартин, как «Падение Трои» (*La caduta di Troia*, 1911) Пастроне, «Камо грядеши?» (*Quo Vadis*, 1913) Гуаццони и «Кабирия» (*Cabiria*, 1914) Пьеро Фоско [8, с. 95].

Уже в начале формирования итальянского кинематографа большой популярностью пользуются древнегреческие, а в первую очередь, римские сюжеты, которые становятся частью национального кино Италии. Обращение к античным образцам, прежде всего, связано с тем, как пытались итальянские режиссеры связать культурное наследие Италии и новое направление в искусстве. Использование исторической памяти о славном прошлом, аутентичные природные ландшафты, меньшая стоимость киносъемки – факторы, которые усиливали интерес режиссеров к античной тематике [8, с. 94]. Еще более понятным становится использование античных мотивов в ранней итальянской киноиндустрии, если проследить общую идеологическую обстановку в Италии в первой четверти двадцатого столетия. Итальянское национальное кино формируется в эпоху сложного внешнеполитического положения Италии. Так, в 1911 г. проходившие торжества по случаю 50-летия образования Итальянского королевства были использованы правительством для активизации колониальной пропаганды в стране. Уже к лету 1911 г. сложился лагерь сторонников, выступающих за пропаганду активной колонизации Италией Северной Африки [5, с. 391]. Помимо пропаганды колониальной политики, правительство Джоллити не могло решить внутренних проблем, связанных с усилением левого движения. К началу военной триполитанской компании кино завоевало большую популярность в итальянском обществе [11, с. 60]. Такого рода популярность кинематографа и быстрое распространение по всей Европе обуславливалась общими тенденциями: интересом к новому художественному зрелищу [14, с. 335], повышенной урбанизацией, появлением большего количества рабочих с небольшими зарплатами и дешевой кинематографу по сравнению с театром. Данные процессы затронули не только Италию, к примеру, в России цены на театральные представления в начале XX века

варьировались от 2 до 30 рублей в зависимости от мест. В то время как вход на «движущиеся картины» Люмпьеров стоил 50 коп., а некоторые показы фильмов – 10–20 коп. [2, с. 343–393]. Так, уже в первой четверти XX столетия киноиндустрия стала одним из важных и эффективных методов пропаганды, которое, во многом, использовалось правительством Италии.

Пожалуй, главной кинокартиной данного периода является итальянский фильм «Кабирия», который включает в себя как обращение к античному сюжету, так и элемент пропаганды. Автором сценария, как заявлялось, был известный поэт, драматург Габриеле Д'Аннунцио, чье влияние не ограничивалось итальянской публикой, а выходило далеко за ее пределы [3, с. 83–87]. Творчество Габриеле Д'Аннунцио серьезным образом повлияло и на итальянский кинематограф. Его труды, проникнутые идеей величия Рима, патриотизмом, героизмом и патетикой массово влияли на итальянскую публику [19, с. 194]. На деле, сценарий фильма был полностью написан итальянским режиссером Дж. Пастронне, взявшим псевдоним Пьеро Фоско [11, с. 60]. Однако текстовые вставки в киноленте, которые создают дополнительный пафос и масштаб картины, принадлежат Габриеле Д'Аннунцио [18, с. 30].

Действие фильма происходит во время Второй Пунической войны. А сюжет строится вокруг дочери римского патриция Кабирии, которая попадает в плен к карфагенским пиратам и претерпевает всевозможные трудности судьбы, чтобы в конечном итоге вернуться в Рим. Весьма запутанная любовная линия тесно переплетается с ходом боевых действий и политикой Рима и Карфагена. Местами довольно сложно различить, что играет в фильме более важную роль: ход войны или судьба Кабирии. Акцент на ходе боевых действий между Римом и Карфагеном – отражение итальянской пропаганды, нацеленной на то, чтобы заставить зрителя вспомнить о величии Рима. Недвусмысленно раскрывается в кинокартине и африканский вопрос. Нумидия, африканская колония, отвоеванная римлянами у Карфагена, а в фильме – резиденция нумидийского царя Массиниссы, на современной же карте – французский Алжир [11, с. 63].

Огромный успех «Кабирии» объясняется не только сюжетом, который включал в себя понятные отсылки к современной политической ситуации, но и многими нововведениями в киноиндустрии. Так, к примеру, Дж. Пастронне запатентовал технический метод передвижения камеры с помощью тележки. Массово использовались природные итальянские ландшафты и декорации, а также новые техники работы с камерой [8, с. 96–97].

Особенности использования античных сюжетов в итальянском кинематографе первой четверти двадцатого столетия указывают на то, что еще до установления фашистского режима в Италии фильмы, в которых используется античное наследие, начинают выполнять пропагандистскую функцию. В кинокартинах «Камо грядеши?», «Кабирия» художественная составляющая явно преобладает над идеологической. Однако влияние модернизма Габриеле Д'Аннунцио, общая политическая обстановка в Италии и доступность кино для большей массы людей приводят к развитию национального стиля кинематографа в Италии, характерными чертами которого, как мы можем выделить, становятся: 1) обращение к

исторической памяти о величии Рима; 2) использование античных сюжетов для обоснования и легализации претензий Италии над *Mare Nostrum*; 3) укрепление представлений о военной доблести, героизме и величии Италии, для чего используются аналогии с Римом. В фильмах первой четверти XX в. сами сюжеты фильмов, как правило, построены вокруг жизни римских аристократов, проживающих в роскоши и напоминающих также о богатстве Италии. В кинолентах данного периода отсутствует какая-либо связь нобилитета и обычного народа, не показываются остросоциальные проблемы. Итальянские кинокартины изображают героев и их жизнь, наполненную славными подвигами, тем самым заставляя зрителя прикоснуться к величию Рима и забыть о повседневных невзгодах.

После столь значимого успеха с «Кабирией» итальянский кинематограф постепенно начинает вступать в период длительного кризиса, первоначально никак не связанного с политическими событиями. Итальянские режиссеры массово производят подобные протопеплумы и колоссы, которые все меньше воздействуют на зрителя. Решение проблемы режиссеры видят в создании монопольной компании *Unione Cinematografica Italiana* (UCI), которая потерпела крах после выхода в свет очередного фильма по роману Г. Сенкевича «Камо грядеши?» (*Quo vadis*, 1924) в 1924 г. В 1927 г. компанию дешево выкупает Питаллуга, который тщетно пытается увеличить количество итальянских фильмов. Именно с ним Б. Муссолини первоначально планировал воссоздать национальное кино Италии.

Приход к власти фашистов лишь усугубил и без того плачевное состояние итальянского кинематографа. Итальянский дуче все же пробовал усилить роль итальянских фильмов, а также использовать их как средство пропаганды. Так, он сам лично выступал в кинотрилогии: «Марш в ночи», «Марш днем» и «К небесам», посвященной походу на Рим [11, с. 291]. В 1925 г. был учрежден LUCE (*L'Unione Cinematografica Educativa*) – институт пропаганды фашизма через кино, который также не имел сильного успеха. Провалилась и идея создания фашистской киноорганизации, основанной в 1923 г. писателем Кальцо Бини [11, с. 291]. Стоит отдельно отметить повышение роли документальных фильмов в годы фашизма, которые массово выходили благодаря LUCE. Интересная статистика представлена в журнале «Сеанс»: в 1933 г. было выпущено 61.416 метров кинохроники. Из них пропагандистские материалы составляют лишь 20%. Еще 19% – это фильмы на культурные темы: репортажи о событиях, выставках и т. д. А остальные 61% – развлекательное кино [4]. Едва ли можно говорить, что идея пропаганды фашизма через кино, которая была заявлена Б. Муссолини с помощью декрета от 1 октября 1928 г. о том, что в кинотеатрах должно быть представлено не менее 10 % итальянских национальных фильмов, т.е. пропагандистских, была полностью реализована. Ведь ко всему прочему, нужно учитывать и то, что массово в кинопрокат поступали немецкие кинокартины. Упрощение кинокартин, сведение их к развлекательной и досуговой роли прослеживается и при рассмотрении изменения жанровой составляющей, когда в 1930-х гг. «веризм» будто снова появляется в синемамографе [6, с. 5]. Легкие, незамысловатые сюжеты, чем-то схожие с французскими комедиями пользовались успехом, а имена М. Камерини, М. Боннара постепенно становятся более известными.

Несмотря на усиление роли легкого, развлекательного кино и документальных фильмов, античное наследие все же серьезным образом повлияло на развитие фашистской пропаганды. Ликторские фасции, легенда о том, что Б. Муссолини «перешел Рубикон» [17, с. 371], ранние статьи итальянского вождя о главенствующей роли Рима [13, с. 188] – все это массового распространялось в Италии в 1920-х гг. Так, для итальянского фашизма особенно были важны идеи о силе римского народа, его славном прошлом, а также античная символика, которые использовали в качестве пропаганды нового режима [13, с. 188]. Примечательна в этой связи и судьба уже упомянутого поэта Габриеле Д'Аннунцио, который первоначально являлся символом укрепляющегося национального итальянского государства, а в 1920-30 гг. был почти изолирован на озере Гарда, поскольку отношение поэта к фашистским методам было неоднозначным, но в народе по-прежнему существовала необходимость духовного лидера эпохи [13, с. 188].

Италия эпохи Б. Муссолини прочно связала фашистские идеи с античным наследием. Однако далеко не во всех сферах удалось четко выразить данную связь и использовать ее в качестве пропаганды. Итальянский синемотограф – хороший пример неудачной попытки использования античных мотивов в качестве пропаганды идеологии фашизма. Как уже было отмечено, в Италии преобладали фильмы развлекательного характера и документальное кино. Тем не менее, в 1930-х гг. были сделаны новые усилия по созданию итальянского фашистского кино. В 1934 г. была учреждена Генеральная дирекция кинематографии в рамках Управления по делам печати и пропаганды [12, с. 171]. В 1935 г. данное Управление было преобразовано в министерство народной культуры. Генеральным директором кинематографии стал Луиджи Фреди, человек, увлеченный советским и немецким кинематографом. Он представил записку-доклад Б. Муссолини о коренной реорганизации итальянского синемотографа и возрождении национального кино. В 1930-х гг. государство начало щедро финансировать кинопроизводство, а также предоставлять продюсерам и режиссерам 30% авансы на производство итальянских фильмов. В данной обстановке начинаются попытки возрождения итальянского исторического кино, фактически ушедшего с проката после выхода в свет немых итальянских колоссов.

Фильм «Сципион Африканский» (*Scipione l'africano*, 1937), снятый режиссером Кармине Галлоне, по праву можно считать первой и последней крупной попыткой обращения итальянского кинематографа к античным сюжетам в эпоху фашизма. На примере данной кинокартины мы хотели бы проиллюстрировать то, как шаблонна и неэффективна была пропаганда фашизма в кинематографе Италии с помощью античного наследия.

Сама кинокартина вышла в свет в 1937 г. Съёмки длились 223 дня, затраты на фильм составили примерно 10 млн. лир [12, с. 178]. Итальянский дуче лично присутствовал на съемках, оценивая масштаб постановки и технические качества съемки. Для битвы при Заме было задействовано 10 тыс. статистов, 2 тыс. всадников и 30 слонов [12, с. 178]. Сама кинокартина была многообещающим зрелищем, о котором на протяжении всего хода съемок активно писала итальянская пресса. Фильм переносит зрителя в эпоху Второй пунической войны, как некогда в

кинокартине «Кабирия». Однако в кино 1937 г. главной сюжетной линией становится сам ход боевых действий. Эпоха и сюжет выбраны для фильма не случайно, коррелируя с современными для Италии событиями, когда снова разворачивается пропагандистская политика по укреплению положения Италии на Средиземном море. В 1935 г. происходит вторжение Италии в Эфиопию с целью захвата города Адуа, близ которого во время первой итало-эфиопской войны итальянцы потерпели поражение. В начале фильма зритель видит павших римских солдат, в то время как голос за экраном повторяет лозунг: «Отомстим за Канны!», сродни актуальному лозунгу в Италии: «Отомстим за Адуа!». Так, подобно случаю с фильмом «Кабирия» и пропагандой правительства Джоллити поступают и фашисты, проводя параллели между событиями античной древности и актуальными проблемами внешней политики [16, с. 199].

В отличие от немых колоссов фильм Кармине Галлоне наполнен фашистской символикой. Уже в первых кадрах мы видим марширующих солдат с фасциями, что является явным искажением античной традиции, когда фасции присутствовали лишь у ликторов. Крупным планом в фильме время от времени мелькают римские штандарты, намекая зрителю на связь с военным могуществом Рима. Изображение самих главных героев весьма шаблонно, так, Сципион Африканский – прекрасен внешне, мудр, находчив, наделен всеми героическими чертами, в то время как Ганнибал предстает одноглазым пиратом, пугающим не только своим внешним видом, но и варварским поведением. Интересно и то, как раскрывается социальное положение Сципиона. Консул, не поддержанный Сенатом, пользуется большой популярностью в народе, словно военный вождь всех римских граждан. Он борется с бедностью, защищает от грабежей и просто выступает защитником всего населения. Неудивительно, что в фильме неоднократно изображается массовый «римский салют», которым приветствуют Сципиона граждане Рима. Напротив, Ганнибал и карфагеняне сразу же показываются зрителю как антитеза римскому консулу. Яркое противопоставление героев тянется на протяжении всего фильма. Заканчивается кинокартина масштабным сражением при Заме, где Сципион снова повторяет лозунг: «Победим Канны!». После победы зритель видит павших карфагенских солдат по аналогии с началом фильма, когда в кадре была побежденная римская армия. Сама кинокартина – противопоставление Карфагена и Рима, заканчивается восхвалением славы и доблести Сципиона и римского народа.

Помимо «Сципиона Африканского» было снято еще несколько фильмов на античную тематику, к примеру, фильм «Нерон» (*Nerone*, 1930) А. Блаззети, уже более поздняя картина «Фабиола» (*Fabiola*, 1949). Однако данные картины не отличались каким-либо новаторством в интерпретации античных сюжетов или в использовании новых технических средств, что могло бы привлечь зрителя. Кроме прочего, в период съемки фильма «Сципион Африканский» в итальянском кинематографе все также преобладало импортное кино, к примеру, в 1937 г. было выпущено в прокат 187 американских фильмов и всего около 37 итальянских [15, с. 387], что указывает на то, что итальянская киноиндустрия по-прежнему находилась в кризисном состоянии.

Так, приходится признать, что использование античных сюжетов в кинематографе Италии эпохи фашизма было менее успешным, чем в предшествующем историческом периоде. Фильм «Сципион Африканский» ничем не выделялся в художественном и техническом плане [7, с. 276], а его сюжетная линия и пропагандистская тематика были известны итальянскому зрителю уже давно. Добавление фашистской символики и полное перемещение акцентов на военный ход событий, пожалуй, главное отличие фильма от предшествующих ему итальянских колоссов. Напротив, в первой четверти XX века итальянский национальный стиль только начинал развиваться, пропагандируя идею о сильной итальянской государственности, о славном прошлом и античном наследии, что находило отклик в народе. Свобода идей и образов позволяла режиссерам создавать более интересные и неоднозначные сюжеты фильмов, интерпретируя античное наследие. Кроме прочего, деятели киноиндустрии пытались конкурировать и с мировым рынком, не замыкаясь внутри тоталитарного государства с ориентацией лишь на итальянского зрителя, что помогало создавать новые технические приемы, которые улучшали качество съемки. Синематограф Италии эпохи фашизма развивался по-другому, сделав акцент в большей степени на развлекательном кино или документальном. Попытки экранизировать античные сюжеты предпринимались редко, а если таковые и были, то имели успех лишь для итальянского зрителя. Фактически, фильмы эпохи фашизма на античную тематику – это попытка возродить прошлые итальянские колоссы, которые уже в начале 20-х гг. стали неинтересны из-за большого количества однотипных, схожих кинокартин. Кризис итальянского кинематографа остро ощущали режиссеры-неореалисты, создавая с 1940-х гг. фильмы, не связанные с прошлым итальянского кинематографа. Лишь в 1950-м г. появляется итальянское кино на античный сюжет, которое снова смогло удивить и подарить надежду на развитие исторического кинематографа Италии. Однако это уже была абсолютно новая попытка интерпретации античного наследия с использованием новых технических средств. М. Камерини снял фильм – экранизацию «Одиссеи» Гомера, сотрудничая с американскими компаниями, что стало основой для развивающегося жанра пеплумов [10, с. 51–55].

Список использованных источников и литературы

1. Агафонова Н. А. Искусство кино: этапы, стили, мастера: пособие для студентов вузов. Минск: Тесей, 2005. – 192 с.
Agafonova N. A. Iskustvo kino: etapy, stili, мастера: posobie dlya studentov vuzov. Minsk: Tesej, 2005. – 192 s.
2. Анощенко Н. Д. Из воспоминаний / Публикация и комментарии Р. М. Янгирова // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 10. М., 1992. С. 343–393.
Anoshchenko N. D. Iz vospominanij / Publikaciya i komentarii R. M. Yangirova // Minuvshee: Istoricheskij al'manah. Vyp. 10. M., 1992. S. 343–393.
3. Быстрова Т. А. Габриеле Д'Аннунцио в русской культуре // Диалог культур. Культура диалога: в поисках передовых социогуманитарных практик: материалы первой международной конференции. М., 2016. С. 83–87.
Bystrova T. A. Gabriele D'Annunzio v russoj kul'ture // Dialog kul'tur. Kul'tura dialoga: v poiskah peredovyh sociogumanitarnyh praktik: materialy pervoj mezhdunarodnoj konferencii. M., 2016. S. 83–87.
4. Гусев А. Фашистское кино в немую эпоху // «Сеанс». 2012. URL: <https://seance.ru/articles/cinema-fascism/> (дата последнего обращения: 04.02.2020).

- Gusev A. *Fashistskoe kino v nemuyu epohu* // «Seans». 2012. URL: <https://seance.ru/articles/cinema-fascism/> (data poslednego obrashcheniya: 04.02.2020).
5. История Италии. В 3-х т. / отв. ред. С. Д. Сказкин. М.: Наука, 1970. – 579 с.
Istoriya Italii. V 3-h t. / otv. red. S. D. Skazkin. M.: Nauka, 1970. – 579 s.
6. Кино Италии: Неореализм / Пер. с итал., сост. и комм. Г. Д. Богемского. М.: Искусство, 1989. – 431 с.
Kino Italii: Neorealizm / Per. s ital., sost. i komm. G. D. Bogemskogo. M.: Iskusstvo, 1989. – 431 s.
7. Колодяжная В. С., Трутко И. И. История зарубежного кино. 1929–1945 годы. М.: Искусство, 1970. – 480 с.
Kolodyazhnaya V. S., Trutko I. I. Istoriya zarubezhnogo kino. 1929–1945 gody. M.: Iskusstvo, 1970. – 480 s.
8. Садуль Ж. История киноискусства: от его зарождения до наших дней. М.: Инлитиздат, 1957. – 313 с.
Sadul' Zh. Istoriya kinoiskusstva: ot ego zarozhdeniya do nashih dnei. M.: Inlitzdat, 1957. – 313 s.
9. Садуль Ж. Всеобщая история кино: В 6-ти т. Т. 6. М.: Искусство, 1963. – 467 с.
Sadul' Zh. Vseobshchaya istoriya kino: V 6-ti t. T. 6. M.: Iskusstvo, 1963. – 467 s.
10. Соловьева А. С. «Странствия Одиссея»: исторический анализ кинофильма // Acta eruditorum. 2018. Вып. 29. С. 51–55.
Solov'eva A. S. «Stranstviya Odisseya»: istoricheskij analiz kinofil'ma // Acta eruditorum. 2018. Vyp. 29. S. 51–55.
11. Теплиц Е. История киноискусства / Пер. с польск. В 4-х т. Т. 1. М.: Прогресс, 1968. – 335 с.
Teplic E. Istoriya kinoiskusstva / Per. s pol'sk. V 4-h t. T. 1. M.: Progress, 1968. – 335 s.
12. Теплиц Е. История киноискусства / Пер. с польск. В 4-х т. Т. 3. М.: Прогресс, 1973. – 271 с.
Teplic E. Istoriya kinoiskusstva / Per. s pol'sk. V 4-h t. T. 3. M.: Progress, 1973. – 271 s.
13. Чиглинцев Е. А. Античные истоки патриотических представлений в фашистской Италии // Ученые записки Казанского университета. Т. 156, кн. 3. 2014. С. 185–191.
Chiglinnecv E. A. Antichnye istoki patrioticheskikh predstavlenij v fashistskoj Italii // Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. T. 156, kn. 3. 2014. S. 185–191.
14. Bellonci G. *Early Film Theories in Italy 1896–1922: The Little Magic Machine*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. – 516 pp.
15. Caprotti F. *Scipio Africanus: film, internal colonization and empire* // Cultural Geographies. 2009. Vol. 16, 3. P. 381–401.
16. Landy, M. *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931–1943*. Princeton; Guildford: Princeton University Press, 1986. – 410 pp.
17. Seldes G. *Sawdust Caesar: The Untold History of Mussolini and Fascism*. N. Y.: Harper & Brothers publishers, 1935. – 457 pp.
18. Sciannameo F. In *Black and White: Pizzetti, Mussolini and «Scipio Africanus»* // The Musical Times. 2004. Vol. 145, 1887. P. 25–50.
19. Welch R. N. *Vital Subjects: Race and Biopolitics in Italy, 1860–1920*. Liverpool: Liverpool University Press, 2006. – 292 pp.

Solovyeva A. S. Antiquity in the cinema of Italy as an element of the propaganda of fascism

The article is devoted to the study of the development of Italian cinema in the period of fascism. The author draws attention to the Italian film industry in the first quarter of the twentieth century. The article describes the process of monopolization of Italian film studios and its influence on the cinema of the fascist period. «Quo Vadis», «Cabiria» are considered in comparison with fascist films «Nerone», «Scipione l'africano». The author studies how the ancient heritage was used in films of the early twentieth century and in fascist films. This comparison illustrates how antique plots were used in the propaganda of politics and how films about antiquity performed the ideological function of legitimizing fascism in Italy during the fascism's period.

Keywords: fascism, «Scipio Africanus», Italy, cinema, propaganda