



ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ

УДК 94(32).07

СПАРТАК НА ДОРОГАХ СВОБОДЫ: ГЕРОЙ, «ХРИСТОС-ИСКУПИТЕЛЬ ВОССТАВШИХ РАБОВ», УБИЙЦА

Н. С. Колоколова

Колоколова Наталья Сергеевна, аспирант кафедры истории древнего мира, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, 12.natalia@mail.ru

В статье рассматривается история воплощений в кино Спартака. Основы его образа как героического борца за свободу рабов были заложены известным романом Р. Джованьоли, и этот образ сохранялся до второй половины XX в. В известном фильме Стенли Кубрика (1960 г.) акценты были смещены, и образ Спартака приобрел ряд новых смыслов, в том числе библейских и христианских. Само восстание было показано как обреченное на неудачу, а Спартак приобрел черты библейского Моисея, ведущего избранный народ в Землю Обетованную. Два новых обращения к образу Спартака и сериал «Спартак» отличает падение значимости в них масштабной общественной проблематики (фильм 2004 г.) и обращение к чистой зрелищности с крайним усилением негативного содержания (насилие, убийства и т. п.).

Ключевые слова: Спартак, Р. Джованьоли, фильм, восстание, рабы, С. Кубрик, К. Дуглас.

Spartacus on the Roads of Freedom: a Hero, «Christ the Redeemer of Rebellious Slaves», a Murderer

N. S. Kolokolova

Natalija S. Kolokolova, <https://orcid.org/0000-0001-8915-3641>, Saratov State University, 83, Astrakhanskaya Str., Saratov, 410012, Russia, 12.natalia@mail.ru

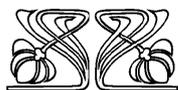
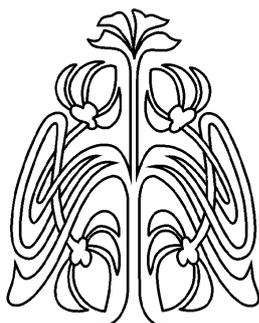
The article deals with the history of depiction of Spartacus in the cinematography. The foundations of his image as a heroic fighter for the freedom of slaves were laid down in the famous novel by R. Giovagnoli, and this image had been preserved until the second half of the 20th century. In a famous Stanley Kubrick's film (1960), the focus was shifted, and the image of Spartacus obtained a number of new meanings, including biblical and Christian. The uprising itself was shown as doomed to failure, and Spartacus acquired the features of the biblical Moses leading the selected people to the Promised Land. Two new depictions of Spartacus's image are distinguished by lowered importance of large-scale public issues raised in them (the 2004 film) and appeal to pure entertainment with extreme intensification of negative content (violence, murders, etc.) (the series "Spartacus").

Key words: Spartacus, R. Giovagnoli, film, rebellion, slaves, S. Kubrick, K. Douglas.

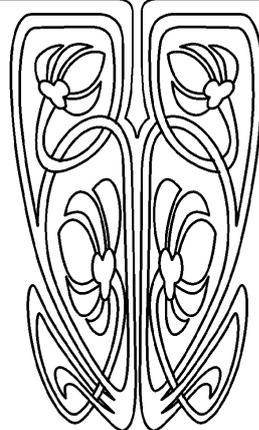
DOI: <https://doi.org/10.18500/1819-4907-2018-18-4-440-444>

Спартак является, пожалуй, одним из самых известных героев древности. Его личность вызывала большой интерес еще у древнегреческих и древнеримских историков. А. В. Мишулин указывает, что о Спартаке писали или упоминали события, связанные с его восстанием, более тридцати античных авторов на протяжении почти шести веков (с I в. до н.э. до V в. н. э.)¹. Подобный интерес был, несомненно, связан со значимостью рабской войны. Однако с течением веков Спартак из реального исторического персонажа постепенно превратился в сложный культурный образ-символ.

Интерес к Спартаку в новоевропейской культуре появляется во второй половине XVIII в. Е. А. Чиглинец «отправной точкой» этого интереса считает трагедию Сорена «Спартак» (1760). Ее постановка имела определенный резонанс – вероятно внимание к подобному обра-



НАУЧНЫЙ
ОТДЕЛ





зу «человека-героя» было обусловлено вольнолюбивыми общественными настроениями, предшествовавшими Великой Французской революции².

Несколько позже, но тоже в связи с запросами современности, возникает интерес за океаном. Для американского зрителя Спартак впервые «появился на сцене» в 1831 г. в пьесе Роберта Монтомери Бёрда «Гладиатор», которая «...явилась откликом на аболиционистское движение и надолго вошла в репертуар американского театра»³. Успех пьесы во многом был связан и с исполнителем роли Спартака – известным актером того времени Э. Форрестом.

По-настоящему большой интерес к Спартаку возникает во второй половине XIX столетия. Этому способствовала как активизация революционного движения в мире (не случайно Спартак был одним из любимых героев К. Маркса), так и написанный в 1874 г. роман итальянского писателя Рафаэлло Джованьоли, который во многом определил массовые представления о Спартаке и в XIX, и в XX в. Джованьоли, знаток римской истории, гарибальдиец и патриот, участник борьбы за объединение Италии, передал в своем произведении героически-революционный пафос, который был характерен для его соратников-современников, перенеся его на борьбу за свободу рабов в Древнем Риме.

Именно роман Джованьоли послужил основой первых итальянских фильмов о Спартаке – короткометражного фильма 1909 г. и экранизации 1913 г., причем во втором из них сценарий написал сам Джованьоли, который к тому времени был еще жив. В этом фильме свободолюбивый пафос романа значительно сглажен, зато усилена мелодраматическая линия, а причины восстания сведены к чисто личным мотивам. Однако свободолюбие романа Джованьоли нашло новое прочтение в Советской России. Е. А. Чиглинцев отмечает, что советские авторы, создававшие художественные произведения, посвященные Спартаку, во многом заимствуют образ, созданный Джованьоли, причем эти произведения, как правило, имеют яркую воспитательную и пропагандистскую окраску⁴. Их позиция была навеяна революционным духом времени – и в то же время вполне вписывалась в официальную конъюнктуру. Еще в 1919 г. В. И. Ленин говорил, что «Спартак был одним из самых выдающихся героев одного из самых крупных восстаний рабов»⁵, а затем его имя было включено в ленинский план монументальной пропаганды (правда, памятник ему так и не поставили).

В СССР Спартак получил и новое воплощение на киноэкране, в фильме, который был создан по мотивам популярнейшего в стране романа Джованьоли в 1926 г. советской киностудией ВУФКУ, предшественницей Одесской киностудии. Несмотря на то что сегодня о нем практически не осталось никаких сведений (вероятнее всего, по причине того, что в 30-е гг. многие члены съемочной группы и актеры были

репрессированы), само наличие такого фильма свидетельствует об огромной популярности и идейной значимости образа Спартака в советской культуре. Ведь это был единственный герой античности, о котором сняли в СССР художественный фильм. Интересно, что композитором, написавшим музыку к фильму, был Арам Ильич Хачатурян, который позднее напишет музыку к знаменитому балету Григоровича «Спартак», ставшему заметным явлением культуры.

В XX в. на Западе на формирование образа Спартака в массовом сознании повлиял одноименный роман Говарда Фаста (1951), в особенности через снятый по его мотивам кинофильм Стэнли Кубрика (1960), который пользовался большой популярностью у зрителей, а также был тепло встречен критиками, о чем свидетельствуют четыре премии Оскара и «Золотого глобуса» за лучший фильм (драма).

Г. Фаст был членом Коммунистической партии США; в 1950 г. он был вызван на заседание Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, отказался назвать имена «сообщников» и три месяца провел в тюрьме, где и начал писать роман «Спартак»⁶. После выхода из тюрьмы он был занесен в «черный список», лишавший работы и гражданских прав лиц, заподозренных в антиамериканских действиях, и не мог публиковаться под своим именем. Кинематограф также стал площадкой для действий Маккарти, поэтому «вне закона» оказались и некоторые деятели кино того времени. «Мрачная фигура сенатора Маккарти принесла в Голливуд ухватки средневековой инквизиции. Поощряя доносчиков и захватчиков, запугивая слабых, шантажируя сильных, комиссия по расследованию антиамериканской деятельности готовила жестокую расправу»⁷.

Приведенная характеристика может показаться риторически заостренной, но за ней стоит горькая правда тех лет. Среди кинематографистов, попавших в такой список, были сценарист фильма «Спартак» Далтон Трамбо, который провел 11 месяцев в заключении⁸, а позднее, как и Г. Фаст, был вынужден работать под псевдонимами. В конце 50-х гг., когда время подобных репрессий заканчивается, Кирк Дуглас приглашает Трамбо в качестве сценариста фильма «Спартак». Как считает М. Маламуд, именно гонения времен маккартизма послужили прообразом одной из наиболее сильных по эмоциональному воздействию сцен фильма, когда Красс предлагает побежденным рабам избежать смерти, выдав Спартака, и сотни рабов, поднимаются, чтобы прокричать «Я Спартак!». По мнению исследовательницы, это должно было напоминать и прославлять мужество художников, которые отказались назвать имена своих коллег Комитету Маккарти⁹.

Главный герой фильма Спартак, «закованный в цепи, но непримиримый», олицетворяет рабов Рима, в которых, несмотря на их внешнюю покорность, живет мечта о свободе. Свобода в



фильме предстает абсолютной ценностью, ради которой стоит жить и умирать. Ради того, чтобы подчеркнуть свободолобие Спартака, авторы фильма, вопреки данным источников, делают его сыном рабыни. В целом та мечта о свободе, носителем которой авторы делают Спартака, имеет чисто американское происхождение. Как подчеркивает М. Винклер, «независимость и свобода (freedom and liberty) – термины, наиболее существенные для понимания американцами самих себя и своей истории со времен Американской революции “Спартак” – это не урок римской истории, это урок того, как американцы понимают свою историю и самих себя»¹⁰.

Противопоставление захватнического Рима и рабов, борющихся за отнятую свободу, наиболее ярко выражено противостоянием образов главных героев, Спартака и Марка Лициния Красса. Немаловажную роль при этом играет и их моральное противостояние: варвар Спартак, верный Варинии, и развращенный римлянин Красс, соблазняющий юношу-раба.

Несмотря на сходство кубриковского Спартака с созданным в советской культуре образом (или, по крайней мере, отсутствием противоречий с ним), фильм был довольно прохладно встречен советской критикой. Так, Р. П. Соболев пишет: «“Спартак” по своему художественному уровню и по попытке раскрыть социальные причины восстания рабов превосходил обычный уровень боевиков на так называемые исторические темы, но, право, этот уровень так невысок, что большой заслуги Кубрика здесь не было»¹¹. А. В. Кукаркин выражает недовольство тем, что в судьбе кинематографического Спартака многое определяет случайность. «В фильме Спартак терпит поражение на арене и случайно остается в живых; столь же, в общем, случайно, он становится предводителем восставших гладиаторов, ибо он мало чем отличается от других невежественных и темных рабов. История же рисует нам куда более возвышенный облик этого народного вождя античного мира... Мученический конец жизни на кресте воспринимается как логический апофеоз его мученической жизни. Такой Спартак достоин сочувствия, но не восхищения, он вызывает даже жалость, но отнюдь не преклонение»¹². Такое отношение, видимо, было связано с тем, что в Америке «Спартак» вызывал нежелательные ассоциации, и в ходу было сопоставление тирании Рима с тиранией «Кремля»¹³.

Действительно, несмотря на то что создатели картины хотели показать борьбу против угнетения, они в то же время явно старались соблюсти дистанцию от прославления активных способов борьбы. Поэтому в фильме показано чрезвычайно мало успехов повстанцев, а их сокрушительное поражение в последней битве наводит на мысль о бесполезности мятежей и восстаний¹⁴. Спартак в фильме является скорее пацифистом, чем борцом. Однако печальный финал картины не является пессимистичным – он дает надежду на то, что

в будущем люди избавятся от рабства и обретут свободу. Операторы фильма довольно часто фокусируются на показе детей в отряде восставших, как бы обозначая будущее их движения¹⁵.

Еще на одну грань образа экранного Спартака указывает кинокритик Д. Купер, отмечая, что Спартак Дугласа больше похож на патриархального главу племени бывших рабов, мечтающих вернуться на родину, чем на революционера, стремившегося изменить мир¹⁶. В фильме он делается фигурой Моисея¹⁷, «ведущего свой “народ” в сторону моря, которое они надеются пересечь на их пути к Земле Обетованной, месту, которое он никогда не увидит»¹⁸. И именно стремление Дугласа выразить свои сионистские убеждения заставили его изобразить Спартака как вождя массовой миграции рабов обратно в свои дома, а не как революционера, который пытался изменить мир. Кинокритик Паулина Кейль в этой связи замечает, что армия Спартака в фильме напоминает «гигантский кибуц в движении»¹⁹.

Но тематика, связанная с судьбой еврейского народа, этим не ограничивается. Уже в романе Г. Фаста одним из главных героев был гладиатор-иудей Давид; при работе над сценарием Д. Трамбо еще усилил эту линию, сделав Давида раввином и наставником Спартака. В дальнейшем эта линия была устранена, так как, по мнению С. Кубрика и К. Дугласа, Трамбо неверно понимал дух иудаизма и истории еврейского народа. Давид исчез из сценария, его место занял безымянный повстанец, а его характер был частично передан Спартаку²⁰.

Наконец, еще одним пластом образа Спартака в фильме являются христианские аллюзии. «Христом-искупителем восставших рабов» называл Спартака еще Дж. Гарibaldi; в фильме Кубрика христианские аллюзии несут важную смысловую нагрузку и как бы обрамляют киноповествование. Картина начинается следующими словами: «В I веке до н. э., накануне рождения новой религии христианства, которому было суждено сбросить языческую тиранию Рима и создать новое общество...» Завершается действие мученической смертью Спартака на кресте, которая также не может не вызывать определенных ассоциаций. Как отмечает М. Сирино, эта сцена несет явный отголосок двух важнейших христианских тем – Рождества и Страданий Христовых²¹.

Во второй половине XX в. интерес к античным сюжетам в кинематографе стремительно затухает, и вновь к Спартаку обращаются уже в XXI в. «Спартак» Роберта Дорнхельма (2004), как и фильм Кубрика, является экранизацией романа Г. Фаста и в целом гораздо ближе и к первоисточнику, и к исторической реальности. Рассказ о событиях того времени ведется от лица Варинии, жены Спартака и адресован их сыну. В центре повествования лежит идея свободы, и римляне здесь вновь выступают жестокими захватчиками, эту свободу отнимающими (правда, теперь никакого политического подтекста здесь нет). Практически



в самом конце фильма Антоний Агриппа говорит: «Я начал думать о том, почему кучка рабов чуть было не победила величайшую военную державу в мире? И знаешь, что я думаю? Я думаю, что вы сражались за свою свободу, за жизнь своих детей, за честь ваших женщин и за все, что есть хорошего в мире. А за что сражался Рим? За кнут и крест». Естественно, эти слова чисто публицистичны и содержат оценку событий с точки зрения современных западных ценностей.

Несомненно, фильм проникнут отрицанием рабства, идеей свободы, что в целом характерно для репрезентации восстания Спартака. Вождь движения здесь изображен также несколько идеализированным: для него неприемлема сама идея рабства, он не хочет поработать даже ненавистных ему римлян: «Рабство – это зло, оно превращает и рабов и их хозяев в животных», – говорит он. Знаменитая сцена «Я Спартак!», лишенная политического подтекста того времени, оказалась неуместной в новом фильме и заменена схожим по форме эпизодом, где каждый из участников встает и произносит: «Это мое решение!», выражая этим свое отношение к идее восстания и создания общества без рабства и «одного племени», без различия наций. Сам Спартак по ходу фильма очень часто размышляет, анализирует события, в общем, он гораздо более «интеллектуален», в сравнении с героем К. Дугласа. Актер же, играющий Спартака, скорее просто красив, чем мужествен, к тому же практически весь фильм он ходит довольно гладко выбритым и причесанным.

Нет в этом фильме и сложных подтекстов, связанных с иудаизмом и христианством, его смысловой ряд предельно упрощается. Давиду возвращено то место, которое он занимал у Г. Фаста, но в целом это заурядный персонаж, да и христианских аллюзий в фильме практически нет. Слабый намек на них можно усмотреть лишь в том, что весь фильм Спартака преследует встающая перед глазами картина отца, распятого римлянами. Сам Спартак погибает в бою, однако в самом начале фильма его привязывают к деревянным построениям, а сквозь изображение показывается фигура, прикованная к кресту, причем ассоциации она вызывает вовсе не с отцом Спартака (тем более, в начале фильма, когда его история не рассказана).

Вполне в современном духе заострена в этом фильме и гендерная тематика. Вариния не только предлагает: «Должно быть равенство между мужчинами и женщинами» (с чем соглашаются, впрочем, не все участники восстания), но и принимает активное участие в обсуждениях планов сражений. Тем не менее ее главная роль в фильме, на наш взгляд, заключается в том, что она дарит будущее идеям свободы, рассказывая эту историю своему сыну, которого так же, как и отца, зовут Спартак.

Таким образом, данный фильм стоит как бы на перекрестке тенденций «старого кино о Риме» и новых прочтений его истории. Этот кинофильм прежде всего из-за литературной основы имеет

тесную связь с ранее созданным кинообразом Спартака, в чем-то осовременивая его, но, тем не менее, удерживаясь в общем русле сложившейся традиции. Следует также отметить, что особого внимания этот фильм не удостоился, довольно незаметно прошедший на телеэкранах, он вышел на DVD и получил несколько не особо положительных отзывов кинокритиков.

Гораздо больший интерес общественности вызвал телесериал «Спартак: Кровь и песок», вновь возвращающий внимание зрителей к известному историческому герою, однако делающий это в весьма специфической форме. Уже сам внешний облик «нового» Спартака лишен того героического обаяния, которое ему придавали со времен Джованьоли. Весь первый сезон сериала посвящен событиям, предвещающим само восстание: в тринадцати часовых сериях по большей части показываются жестокие бои гладиаторов. Созданный в духе таких фильмов, как «Город грехов» (2005), и особенно «300 спартанцев» (2006), в визуальном отношении он представляет собой нечто среднее между фильмом и компьютерной игрой, даже бои гладиаторов, как и в компьютерных играх, идут под современную рок-музыку. Создатели сериала чрезмерно увлекаются визуальными эффектами: нескончаемые то убыстренные, то, напротив, замедленные съемки, демонстрирующие, как правило, разлетающиеся части тела бойцов на арене, и особенно брызги крови, можно назвать «визитной карточкой» сериала. Плюс ко всему перечисленному сериал изобилует чрезвычайно откровенными сценами. Красноречивы и названия серий «Шлюха» (9 серия 1-й сезон), «Убей их всех» (13 заключительная 1-й сезон) и т. д. Русский фансайт сериала хвастается новостью: согласно рейтингу ресурса Funeral Wise безоговорочным лидером среди популярных американских сериалов по количеству убийств является телепроект «Спартак: Мечь» (2-й сезон), в каждой серии которого погибает в среднем до 25 человек²². На одном из англоязычных сайтов²³ данный сериал оценивается по нескольким параметрам в балловой системе от 0 до 5. Итак, среди критериев:

положительные послания (Positivemessages) – 0,

положительный пример для подражания (Positiverolemodels) – 0,

насилие (Violence) – 5,

секс (Sex) – 5,

язык (Language) (имеется в виду нецензурные выражения) – 5,

защита интересов потребителей (consumerism) – 0,

пьянство, наркотики и курение (drinking, drugs, & smoking) – 3.

При этом сериал, как видно даже из этого рейтинга, аморальный по своей сути, тем не менее, чрезвычайно популярен у зрителей: количество аудитории постоянно увеличивается, если



1-й сезон посмотрело более 1,2 млн человек, то первую серию 2 го сезона посмотрело уже около 4 млн человек²⁴. На известном сайте *imdb.com*, его общий рейтинг составляет 8.7 по десятибалльной шкале (96075 оценок), а по версии русского сайта *kinopoisk.ru* зрительский рейтинг составляет 8.4 (18439 оценок).

Еще Ж. Садуль отмечал, что «кино оказывает самое сильное влияние, когда оно представляет убедительным образом стандарты правильной жизни. Так, оно создает характеры, развивая справедливые идеалы и внушая хорошие принципы в форме увлекательных повествований»²⁵. Какие образы и какие стандарты могут привить подобные проекты, остается догадываться.

Наличие и, главное, успех сериала с подобной концепцией, говорит о тенденции к крайнему переносу внимания в историческом кино с политической или социально окрашенной проблематики в сторону откровенной развлекательности, причем не несущей по сути никакой идеи, кроме насилия. Создателями сериала, казалось бы, осуждается рабство и то, что римляне вынуждают людей сражаться на угоду толпе. Но сам факт того, что гладиаторские бои смакуются практически в течение всего сериала, вероятно, говорит об обратной позиции авторов нового «Спартак». Данный сериал в целом как изначально созданный без цели показать исторические события, конечно, не претендует на достоверность, он использует известное имя лишь с целью привлечения зрителей, каждый из которых непременно слышал о нем. Тем не менее сериал создает уже новый образ, и этот «Спартак» как и образы этого древнего героя, созданные ранее, является отражением современного ему мира.

Примечания

- 1 См.: Мишулин А. В. Спартаковское восстание. М., 1936. С. 79–80.
- 2 См.: Чиглицев Е. А. Рецепция античности в культуре конца XIX – начала XXI вв. Казань, 2009. С. 196.
- 3 Театральная энциклопедия : в 5 т. Т. 1 / ред. С. С. Мокульский. М., 1961. С. 457. URL: <http://istoriya-teatra.ru/theatre/item/f00/s01/e0001190/index.shtml> (дата обращения: 08.06.2013).
- 4 См.: Чиглицев Е. А. Указ. соч. С. 205.
- 5 См.: Ленин В. И. О государстве. Лекция в Свердловском университете 11 июля 1919 г. // Ленин В. И. Полное собрание сочинений : в 55 т. Т. 39. М. : Изд-во полит. лит., 1970. С. 77.

- 6 О деятельности Г. Фаста в рядах Компартии США см.: *Malamud M. Cold War Romans // Arion. Third Series. 2007. Vol. 14/3. P. 130–133.*
- 7 Юренев П. Н. Чудесное окно : Краткая история мирового кино. М., 1983. С. 133.
- 8 О позиции Д. Трамбо в эти годы подробнее см.: *Palmer T. Side of the Angels : Dalton Trumbo, the Hollywood Trade Press, and the Blacklist // Cinema Journal. 2005. Vol. 44/4. P. 57–74.*
- 9 См.: *Malamud M. Op. cit. P. 148.*
- 10 *Winkler M. The Holy Cause of Freedom : American Ideals in Spartacus // Spartacus : Film and History / ed. M. Winkler. Malden ; Oxford ; Carlton, 2007. P. 155, 165.*
- 11 *Соболев П. П. Голливуд. 60-годы. Очерки. М., 1975. С. 28.*
- 12 *Кукаркин А. В. Мифы западного кино. М., 1968. С. 36.*
- 13 *Wyke M. Projecting the Past : Ancient Rome, Cinema, and History. N. Y. ; L., 1997. P. 70.*
- 14 См. об этом: *Cooper D. L. Dalton Trumbo vs. Stanley Kubrick : Their Debate Over The Political Meaning of Spartacus // Spartacus : Film and History. P. 56–64.* Впрочем, часть вины за это лежит на студии Universal Pictures, которая, опасаясь негативных отзывов и низких сборов, потребовала удаления множества сцен, в которых армии восставших рабов одерживали победу над римлянами.
- 15 См.: *Cyrino M. S. Big screen Rome. Malden ; Oxford ; Carlton, 2005. P. 106.*
- 16 См.: *Cooper D. L. A second look : Spartacus // Cineaste. 1974. Vol. 6/3. P. 30.*
- 17 См.: *Wyke M. Op. cit. P. 69.*
- 18 *Malamud M. Ancient Rome and Modern America. Malden ; Oxford, 2009. P. 222.*
- 19 *Kael P. 5001 Nights At the Movies. N. Y., 1982. P. 547.*
- 20 Подробнее см.: *Abrams N. Becoming a Macho Mensch. Spartacus and 1950s Jewish Masculinity // The Journal Literature on Screen Studies. 2015. Vol. 8/3. P. 285–288.*
- 21 См.: *Cyrino M. S. Op. cit. P. 113.*
- 22 См.: URL: <http://krov-i-pesok.ru/news/more/nazvan-samyj-krovavyj-serial.html> (дата обращения: 08.06.2013).
- 23 См.: URL: <http://www.commonsemmedia.org/tv-reviews/spartacus-blood-and-sand> (дата обращения: 08.06.2013). Для сравнения: «Спартак» С. Кубрика получает там же: 3 за насилие, 3 за секс. Положительная сторона фильма почему-то не оценивается, остальные пункты – 0 баллов.
- 24 См.: URL: <http://krov-i-pesok.ru/news/more/rejting-premery-bolshe-4-millionov!.html> (дата обращения: 08.06.2013).
- 25 *Садуль Ж. Всеобщая история кино : в 6 т. М., 1963. Т. 6 : Кино в период войны. 1939–1945. С. 219.*

Образец для цитирования:

Колоколова Н. С. Спартак на дорогах свободы: герой, «Христос-искупитель восставших рабов», убийца // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. История. Международные отношения. 2018. Т. 18, вып. 4. С. 440–444. DOI: <https://doi.org/10.18500/1819-4907-2018-18-4-440-444>

Cite this article as:

Kolokolova N. S. Spartacus on the Roads of Freedom: a Hero, «Christ the Redeemer of Rebellious Slaves», a Murderer. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. History. International Relations*, 2018, vol. 18, iss. 4, pp. 440–444 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.18500/1819-4907-2018-18-4-440-444>