Санкт-Петербургский Государственный Университет

Институт философии
Кафедра культурологии, философии культуры и эстетики

ОБРАЗ ИТАЛАЛЬЯНЦА В МИРОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ (США, ЕВРОПА, СССР И РОССИЯ)

Выпускная квалификационная работа по направлению **Культурология**
основная образовательная программа **Культура Италии**

студент 4 курса дневного отделения
Казакова Ирина Леонидовна

Научный руководитель:
д.ф.н., доцент
Артамошкина Л.Е.

Рецензент:
к.ф.н., доцент
Боков Г.Е.

Санкт-Петербург
2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....3

1. **Образ и стереотип: к проблеме культурной идентификации**.....5
   1.1. Взаимосвязь образа и стереотипа.....5
   1.2. Роль кинематорафа в создании стереотипов.....6
   1.3. Проблема культурной идентичности: от образа к стереотипу.....10

2. **Образ итальянца в кинематографе на примере образа иммигранта**...12
   2.1. Этапы развития образа итало-американского иммигранта.....12
   2.2. Европейский образ итальянца-иммигранта.....16
   2.3. Образ итальянца в российском и советском кинематографе.....18

3. **Образ итальянца-мафиози в кинематографе**.....22
   3.1. Образ мафиози до «Крестного отца» : литературные источники образа.....22
   3.2. Влияние «Крестного отца».....26
   3.3. Образ итальянской мафии в советских и российских фильмах.....30

4. **Стереотипные черты итальянца в кинематографе**.....33
   4.1. Семейственность как высшая ценность.....33
   4.2. Итальянец и кулинария.....35
   4.3. Итальянская эмоциональность.....37
   4.4. Итальянская гордость.....39
   4.5. «Стильные итальянцы».....39
   4.6. Музыкальность итальянцев.....40

Заключение.....42

Список использованной литературы.....46

Приложение 1. Список использованных кинематографических произведений.....49

ВВЕДЕНИЕ

Понимание искусства, его ”языка” происходит в процессе нашего проникновения в образ/образы произведений. Культурологические, филологические, историко-культурные подходы к исследованию образа связаны с его многослойностью, сложностью с помощью понятийного аппарата проникнуть в его природу, в его смысл.

В предлагаемом исследовании данное понятие мы берём в качестве исходного для исследования специфики конкретного образа – итальянца – в мировом кинематографе (географические, историко-культурные ограничения указаны в названии темы). Нас интересуют как принципы создания подобного образа, так и закономерности его влияния на появление стереотипа, точнее, взаимовлияние образа и стереотипа в культуре на примере кинематографа.

Следует отметить определяющую роль стереотипов в процессе восприятия определенных явлений культуры, их участие в процессах идентификации разного уровня. Кинематограф наиболее отчетливо выражает такого рода процессы.

Анализ образов и стереотипов позволяет понять, как в разных культурах видят Другого, каким образом мы понимаем себя через восприятие Другого. При этом, конечно, важным фактором является то, что культура динамична, даже в пределах культуры одного общества можно наблюдать изменения в восприятии к одного и того же объекта. Следовательно, набор характерных черт разных образов и стереотипов будет изменяться с течением времени вследствие динамики самой культуры.

Объектом исследования в представленной работе являются кинематографические произведения определенных регионов (США, СССР/России и Европы, за исключением Италии. Выбор данных регионов обусловлен историей богатых взаимоотношений с культурой Италии у каждой из этих культур, а также возможностью в сравнении увидеть характерные черты образа итальянца и закономерности формирования стереотипов.

Предмет исследования – образы итальянца в кинематографе.

Цель исследования — определить устойчивые черты образа итальянца в кинематографах разных культур и рассмотреть их в контексте этих культур: выявить возможные причины их возникновения и изменения, связи с культурно-историческими реалиями.

Задачи исследования:

- проанализировать содержание понятий ”образ”, “стереотип” и их взаимосвязь;
- проанализировать понятия “идентичности” с точки зрения его применения в аналитике процессов создания образа в кинематографе;
- определить роль кинематографа в распространении стереотипов;
- произвести анализ кинематографических произведений для выявления специфики образа итальянца, общих и региональных стереотипов;
- при этом подробно проанализировать образы итальянца-иммигранта и итальянца-мафиози как наиболее репрезентативную для выявления культурной специфики создания образа итальянца;
- отдельно обратить внимание на качественное изменение образа итальянца с течением времени, если оно происходит, на то, в каком направлении происходит это изменение;

ОБРАЗ И СТЕРЕОТИП: К ПРОБЛЕМЕ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ

Взаимосвязь образа и стереотипа

В культурологической терминологии «образ» — одно из общих и основных понятий, к которому восходят многие другие термины, такие как «художественный образ», «кинематографический образ».

Образ — результат реконструкции объекта в сознании человека, обеспечивающий процесс познания при непосредственном контакте субъекта познания и его объекта. Художественный образ включает в себя это определение, но выступает как способ осмысления мира и язык искусства, оказывает помощь в организации опосредованной связи субъекта и объекта[1]. Человеку не свойственно воспринимать предметы напрямую, ему свойственно воспринимать его через образы. Через это опосредование возникают понятия о предметах, раскрывается потенциал чувств: тем совершеннее наши чувственные восприятия, чем прекраснее кажется нам этот мир и чем более мы отдаляем его от себя[2].

Художественный образ, строящийся на основе метафор, аналогий, является, к тому же, коммуникативным средством: с его помощью происходит передача каких-либо понятий о предмете, однако, эта коммуникация не простая, а косвенная: искусство не передает мысль автора напрямую принимающему, оно пробуждает в нем его собственные мысли[3].

Понятие стереотипа же на поверхностный взгляд оказывается в сложных и неочевидных отношениях с образом, особенно образом художественным: стереотип представляется одновременно и элементом образа, и происходящим из образа представлением. Поэтому возникает необходимость изучить причины происхождения и роль стереотипа в когнитивных процессах отдельного человека

---

[1] Новая философская энциклопедия. Институт философии РАН, [электронный текст] URL: http://iph.ras.ru/elib/2141.html (дата обращения: 24.03.2016)

[2] *Потебня А.А.* МЫСЛЬ И ЯЗЫК. - М, Лабиринт, 1999, с. 76

[3] Там же, с. 85

и культуры.

В первую очередь необходимо понять, чем же является стереотип. Сильнее всего он себя проявляет как социокультурный феномен, но напрямую связан с высшей нервной деятельностью и поэтому в первую очередь является психическим феноменом, на основе которого в дальнейшем происходит выделение и развитие творчества и культуры[4.]

Главная функция стереотипа в данном случае — это функция категоризации окружающего мира. При этом стереотип *более схематичен,* чем другие (эталонный и прототипический) инструменты познания, он выделяет лишь *отдельные* признаки объектов и явлений, что еще больше облегчает и упрощяет их узнавание и категоризацию в типичных ситуациях. При этом его также отличает способ формирования: *стереотипы передаются в социальной среде*, с помощью ее *посредства*[5]. То есть, для формирования стереотипа контакт между объектом и субъектом оказывается необязательным, но важным становится частнотность

Стереотип действительно *очень примитивный (приблизительный, обобщенно-схематизирующий))* инструмент познания, однако он несомненно *полезен*, благодаря упрощению процесса познания.[6].

Любой опосредованный контакт приводит к искажению образа, даже если непреднамеренному, так как это связано с особенностями восприятия образа реципиентом.

Роль кинематографа в создании стереотипов

Искусство обладает возможностью быть посредником в знакомстве с предметом, но может оказаться подчиненным воздействию принуждающего сверху фактора, стать инструментом пропаганды.

Используемое пропагандой искусство способно создавать действенные

---

[4] *Иванова Е.А.* Стереотип как феномен культуры. - М., 2000
[5] Там же, с. 23
[6] Там же, с. 24

образы, распространяя через них требуемые стереотипы. Также характерно, что за основу таких “пропагандистких” изображений часто берутся архитипические признаки, связываемые с представителями культуры или с ней самой[7].

Необходимо заметить, что пропаганда *не всегда бывает агрессивной*, *отрицательной и ярко-выраженной*. При установлении доброжелательных отношений между двумя культурами логичным может быть акцентирование положительных сторон иного, создание *положительных образов* и распространение через них *положительных стереотипов*.

Важно отметить, что в некоторых случаях процесс укрепления стереотипа может происходить *с ведома и под контролем представителей самой культуры*, что также может подчеркивать их собственные оценки своей культуры. Так, в итальянском учебнике для иностранцев по итальянскому языку заметно укрупнены разделы, относящиеся к тематике пищи, вина, дизайна и моды[8], что лишь укрепляет давно сложившиеся положительные стереотипы.

Кино часто выделяется как отдельный, исключительный тип медиа и искусства. Его воздействие необыкновенно сильно из-за особого восприятия синтетического, визуально-аудиального и, одновременно с этим, движущегося образа, который наиболее полно отображает реальность.

Эту реальность, называемую иногда невозможно отрицать. Она воспринимается как еще один мир, настоящий и подлинный, пускай и отделенный от реальности. Поэтому часто и в среде профессиональных кинокритиков возникает проблема оценки кинематографа как искусства. Даже среди них отмечается склонность к наивному восприятию происходящего на экране как чего-то реального, а не как отстраненного символического отображения, свойственного, например, для анализа изобразительного

---

[7] *Шляхова С.С.* Стереотипы как средство формирования общественного мнения в пропаганде периода второй мировой войны // Формирование гуманитарной среды в вузе: инновационные образовательные технологии: компетентностный подход, Пермский национальный исследовательский политехнический университет, том 1, 2015 г., с. 53

[8] *Шевлякова Д.А.* Формирование положительного образа Италии в учебнике итальянского языка для иностранцев. //Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2010. № 2, с.93

искусства[9]. Это особенно заметно, учитывая, что часто при переходе от анализа одного типа искусства к другому принципиальный формалистский подход не меняется, но в случае с анализом кинематографа тот же метод письма оказывается непригоден[10].

Одной из причин такого восприятия кино является его исходная близость к отображению самой реальности. Эта небывалая до возникновения кинематографа близость породила и особенность выразительного инвентаря фильма как искусства: необходимость намеренного *отсева, отбора* материала, автоматически и точно воспроизводяшего действительность, его монтаж а также *интерпретационные искажения*, вносимые с помощью разнообразных приемов, включая как звуковые, так и визуальные, и л*ишающие исходный материал смысловой нейтральности*[11].

Поэтому при создании фильма, результата труда множества разных людей, принадлежащих к разным профессиям, *авторство традиционно приписывается режиссеру*, от которого зависит как интерпретация в целом, так и её детали.

Благодаря этому кинематограф получает возможность создания *эффекта*, оказываемого на зрителя, *зрелища*. Возникающая *иллюзия присутствия* оказывается для публики важнее достоверности и правдивости излагаемой информации[12].

Само воздействие кино сравнимо с воздействием мифа: создавая иллюзию реальности, оно *понимается не разумом, а воспринимается сердцем*, вызывает желания, *аппелируют к чувствам*. Также оно создает доминанту авторской позиции (но в мифе нет авторской позиции) на предметом или объектом, изображаемым на экране[13].

---

9 *Фоменко А.Н.* О разнице дискурсивных установок в отношении искусства и кино. // Вестник Ленинградского государственного университета им. Пушкина, № 3, том 2, 2011, с. 215

10 Там же, с. 214

11 *Савельева Е.Н.* Специфическая природа киноискусства: возвращение к проблеме // Вестник Томского Государственного Университета, № 298, 2007, с. 81

12 *Ажимова Л.В.* Жан Бодрийяр о феномене массовых коммуникаций в обществе потребления // Гуманитарные исследования в восточной сибири и на дальнем востоке, №3 (19), 2012, с. 101

13 *Огурчиков П.К.* Экранная культура как новая мифология // Аналитика культурологии № 14, 2009, [электронный текст] url: https://cyberleninka.ru/article/n/ekrannaya-kultura-kak-novaya-mifologiya (дата обращения: 30.03.2016)

Таким образом, кинематограф оказывается среди искусств и медиа в уникальной позиции *творца мифа и реальности*, воспринимаемой практически наравне с актуальной действительностью. А стереотип, сформированный и распространенный через кинематографический образ *оказывается в положении некой квази-реальности,* чья достоверность принимается на веру и воспринимается наравне с реальностью.

Однако, распространение стереотипов в обществе посредством кинематографа не может происходить без обратной связи с самим обществом. Кино базируется на уже существующих в обществе страхах, надеждах, вопросах и проблемах, преобразуя их и являясь неким ответом на них. Оно выступает в роли инструмента самопознания и самосовершенствования для общества[14].

Из этого происходит разница между национальными кинематографами, так как разные общества интересуются разными проблемами. Определенный отпечаток оставляет и ментальность самой культуры.

Поэтому особый интерес представляют те стереотипы, что *сформировались за пределами национального кино*: они отражают все эмоциональные переживания, страхи, вкладываемые *иным обществом*, внешним по отношению к исследуемой культуре, в образы её представителей. Так происходит *наглядная демонстрация* тех ожиданий, что связываются с этими представителями.

В данной исследовательской работе не рассматривается сам итальянский кинематограф, его продукция и стереотипы по уже названной причине: он будет отражать состояние и стремления самого итальянского общества, а в данном случае оказывается интересен вопрос взгляда со стороны: *как именно не-итальянцы видят итальянцев, с чем они ассоциируются у них*? *Какие смыслы они будут вносить в образ культуры, внешней и для исследователей?*

Особенно деликатным и важным изучение этого вопроса становится в свете современной глобализации и массовой культуры, когда практически не

[14] *Мкртычева М.С.* Кино как предмет социологического изучения: возможности и перспективы // Теория и практика общественного развития № 12, 2012, с. 113

существует барьеров для распространения фильмов и они оказывают свое влияние и на самих итальянцев.

Наглядный кинематографический пример того, как их видят другие культуры, становится важным примером для культурной самооценки и самоидентификации.

Проблема культурной идентичности: от образа к стереотипу

В данном исследовании проблема идентичности и самоидентификации имеет наибольшее значение всвязи с таким социо-культурным феноменом как «итало-американец». История этой идентичности напрямую связана с историей ее отображения в медиа, особенно в кинематографе, поэтому важно рассмотреть то, как функционирует идентичность и самоидентификация в принципе.

Идентичность — понятие, предполагающее устойчивость параметров соотнесенности объектов в пространстве возможного опыта, идентификация же, в свою очередь, предполагает порядки изменений его параметров[15]. Идентичность бывает самых разных направлений и форм: профессиональная, гендерная, внутрисемейная, языковая, религиозная, культурная, национальная и другие.

При этом важно не смешивать последние три между собой, т. к. каждая из них имеет свое уникальное содержание и значение; также они очень сильно не совпадают по размерности: например, языковая идентичность включает в себя не только людей, для которых какой-либо язык родной, но и людей, использующих его как свой второй язык либо изучающих его как иностранный. Аналогичное расширение смысла идентичности происходит и с культурной, и с национальной идентичностями.

Ситуацию с несовпадением культурной и национальной идентичностей можно пронаблюдать на примере итальянцев: широко известен факт, что

[15] *Сурова Е. Э.* Идентичность, идентификация и идентификационные модели // вестник санкт-петербургского университета. Серия 6. Политология. Международные отношения №3, 2008 г. с. 57

самостоятельной культурной идентичности «итальянец» нет (впрочем, данный факт вызывает широкие споры в среде культурологов). Наиболее общим знаменателем для итальянцев является территориальная и государственная идентичность, в то время как вследствие распространенного кампанилизма все остальные категории культурной идентичности распадаются до очень мелких порядков, что хорошо видно по количеству диалектов итальянского языка на территории страны[16].

Самоидентификация — самоотнесение, самосопоставление индивида к той или иной сообщности, самостоятельно определенное им. Самоидентификации могут подвергаться абсолютно все категории идентификации, включая национальность, гендерную и так далее достаточно свободно и вольно[17] .

В современном обществе необходимо учитывать проблему, возникающую при самоидентификации и вызванной воздействием массовой культуры: идентификация в современном обществе может идти по пути принятия/отвержения произвольной культуры, т. е. Самоприписывание к (или, наоборот, самоисключение из) какой-либо социальной общности, после чего *корректирование собственного поведения сообразно с бытующими в массовой культуре* (ярким представителем которой является кинематограф) *стереотипами и связанными с ним отношениями и оценками.*

[16] *Николаева Ж.В.* К вопросу о современном понимании культурной идентичности итальянцев //STUDIA CULTURAE. TERRA ITALIA с. 262-270

[17] *Разлогов К.Э.* Множественная идентичность в условиях глобализации // Свободная мысль. 2008. № 10., с. 122

ОБРАЗ ИТАЛЬЯНЦА В КИНЕМАТОГРАФЕ НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА ИММИГРАНТА

Среди всех «итальянских» стереотипов, которые встречаются в кино, два из них заметно доминируют в массовой культуре: итальянец-иммигрант и итальянец-мафиози. При этом к последнему также можно отнести изображения итало-американского мафиози, так как они, как правило, не разделяются: мафиозные группировки из разных стран могут представляться как единая структура (при этом, очень часто, имеющая корни не где-нибудь, но в Сицилии).

Именно за счет их распространенности, на примере этих двух образов можно очень хорошо проследить разницу отношения к итальянцу в разных странах с позиции Своего и Другого. Конечно, краеугольный камень этого исследования — это именно внимание к фильмам, созданным не-итальянцами. Однако, создатели избранных фильмов и общества, из которых они происходят, совершенно по-разному связаны с Италией и итальянцами и это оставляет свой отпечаток на восприятии этого этноса.

Как следствие, интересным оказывается контраст между образами итальянцев (и их романтизированностью или пародийностью) в зависимости от социальных и, часто, личных связей общества с итальянским обществом.

Различия в образах итальянской мафии будут рассмотрены в следующей главе, так как образ итальянского иммигранта является более древним и основным: (почти) всякий итальянский мафиози является иммигрантом или потомком иммигрантов, в то время как далеко не все иммигранты в данной главе будут подробно рассмотрены образы итальянцев-иммигрантов в кино, с особым вниманием к разнице в восприятии разных стран и её возможных источников.

Этапы развития образа итало-американского иммигранта

В конце XIX – начале XX века США были одной из основных стран-направлений для итальянской иммиграции, статистически туда пересилилось до

четверти всех итальянских эмигрантов[18], при этом пик иммиграции в Америку пришелся на довоенные 1901-1908 года, когда их общее количество составило 1 647 102 человека[19].

Для данного феномена существует множество разных причин и предпосылок, однако основными следует назвать бедность и безработицу в Италии в то время в сочетании с достаточно простой процедурой иммиграции в Соединенные Штаты и лучшей перспективой поиска работы там. Тем не менее, важно отметить, что к тому времени уже закончилась эра активной колонизации Запада, из-за чего иммигранты из руральных южных областей Италии (которые составляли заметную часть иммигрантов) не могли заниматься привычным им сельским хозяйством и были вынуждены обосновываться в городах, занимаясь низкооплачиваемым неквалифицированным трудом, что отмечалось даже в начале 1930-х годов[20].

Вскоре после иммиграционного пика образовалось определенное мнение об итальянских переселенцах как о неблагонадежном и криминализованном социальном слое. Это, а также плохое знание языка и настороженное отношение к принявшему их социуму, породило этнические итальянские кварталы в американских городах (самым знаменитым можно назвать «Маленькую Италию» в Нью-Йорке), закрытую в ее пределах социальную жизнь и, впоследствии, криминальные структуры, «мафию», чье название, как и названия некоторых «должностей», «ролей» внутри ее структуры происходит из итальянского языка.

Таким образом, итальянец в то время был чужим для американского общества. Как следствие, его образ в культуре быстро приобрел негативные черты, которые преобразовались в стереотипы: глуповатый, наивный и эмоциональный, говорящий на ломаном английском смешной чудак.

И можно легко найти подтверждение такого отношения к итальянским иммигрантам в начале XX века уже в немом кино. В фильме *«Итальянец»* 1915

[18][электронный текст] URL: http://www.emigrati.it/Emigrazione/Esodo.asp (дата обращения: 08.03.2016)

[19] This is USA[электронный ресурс]. URL: http://thisisusa.ru/italo-america (дата обращения: 16.03.2014)

[20] *Ильф И., Петров Е*, Одноэтажная Америка - Собр.соч., М.: Государственное издательство худож. лит., 1961. - Т. 4. - с.120

года именно такой образ предлагается зрителям. Конечно, итальянский иммигрант Беппо — главный герой картины, с которым зритель симпатизирует и который отказывается от страшной мести, но, тем не менее, он в первую очередь показан как комический персонаж, постоянно оказывающийся в глупых ситуациях по своей вине (например, работая гондольером в Венеции, врезается в мост, засмотревшись на целующуюся пару) и говорящий на неправильном и примитивном английском (естественно, в немом фильме это наглядно передается с помощью диалоговых карточек).

Можно было бы назвать этого персонажа стереотипным, но он сам во многом оказывается одним из источников для зарождающихся стереотипов. Сам по себе персонаж Беппо, главный персонаж картины, обладает определенной глубиной, которая раскрывается во время трагических событий картины и его выбора в сложных ситуациях (смерть сына, решение о мести виновнику и потом отказ от нее), однако созданный в «Итальянце» образ хорошо представляет и закрепляет стереотипы, показывая отчужденное отношение к итальянцам-иммигрантам в обществе тех лет.

Сложно сказать, насколько влиятельным был именно этот образ, но он связан с появившимися в американской культуре стереотипами об итальянском простаке-иммигранте. Впоследствие в фильмах часто появлялись образы, целиком построенные на данных стереотипах, чаще всего на правах эпизодического комического персонажа (так называемого comic relief), без особой глубины и важности, как пример тут можно привести Альфонсо из фильма *«Лицо со Шрамом»* 1932 года или анимационный фильм *«Леди и Бродяга»* (1955, У. Дисней), где присутствуют сразу два таких персонажа. Использование этих стереотипов доходит до того, что он распространяется не только на образ итальянских иммигрантов, но и на изображение самих итальянцев, даже когда действие фильма происходит в Италии (*«Римские каникулы»*, 1953 год).

Такое отношение к целому этносу (низведение его до роли шута и

деревенского глупца) не могло пройти бесследным, сильно повлияв на самоидентификацию и стремление самих итало-американцев поддерживать культурные связи и традиции своего народа. «Итальянцы, по утверждению телевидения и газет, были громкими, необразованными и плохо одетыми, и, если это то, как люди воспринимали итальянцев, я не хотел быть их частью[21]» — пишет про впечатления своей юности в 50-60-х годах Том Сантопьетро, биограф, исследователь американской культуры и итало-американец.

Как бы то ни было, со временем отношение к этому стереотипу в американском обществе изменилось. Сантопьетро связывает эту перемену с фильмом «Крестный отец», о чем будет подробно сказано в следующей главе, но вероятно, что причины несколько шире и связаны с поколением тех лет, детьми мигрантов во втором и третьем поколении, а также с широким общественным движением 60-70-х годов, поднявшим, среди прочих, и тему этно-культурного наследия.

Можно даже проследить возникновение интереса к своим корням в эти годы, что видно по фильму Мартина Скорсезе *«Итало-американец»* (1974), который представляет собой документальное интервью с парой настоящих итало-американцев, проживших практически всю свою жизнь в Нью-Йорке, но не потерявшими связь со своими итальянскими корнями. Конечно, это студенческая работа режиссера, с его родителями в главной роли, однако она была успешна, допущена и до сих пор достаточно высоко ценится, о чем говорит рейтинг на imdb.com, одном из основных сайтов, посвященных фильмокритике и сбору информации о фильмах[22].

В случае со Скорсезе можно даже говорить о попытке создать новый образ уже итало-американца, потомка иммигрантов и принятого члена общества. В своих ранних работах *«Кто стучится в мою дверь?»* (1969) и *«Злые улицы»* (1973) режиссер ставит проблему идентичности среди своих ровесников, пытающихся одновременно и выжить, и понять кто они, обращаясь к

[21] Santopietro T. The godfather effect: changing hollywood, america, and me - N.Y., 2012 p. 13 / перевод свой
[22] [электронный текст] URL: http://www.imdb.com/title/tt0071680/ (дата обращения: 15.02.2017)

католичеству («Кто стучится в мою дверь?») и семейным ценностям («Злые улицы»).

Но, несмотря на эти изменения, стереотипный образ итальянца-иммигранта не исчезает. Однако, изменяется его использование: все чаще он становится объектом пародии. Все составляющие его стереотипы (эмоциональность, акцент, наивность) оказываются обращены в шутку, чаще всего через доведение до абсурда. Тут можно привести в пример Луиджи Ризотто из *«Симпсонов»*, обладающего всеми стереотипными чертами, но чей акцент объясняется не тем, что он иммигрант в первом поколении, а тем, что в его семье говорили только на ломаном английском, и итальянского он поэтому тоже не знает. Иначе этот стереотип пародируется в *«Коне БоДжеке»*, где стереотипный повар-иммигрант сам указывает на редкость таких как он итальянцев-иммигрантов в современном мире как на одну из причин своей ценности.

Тем не менее, сохраняется и прямое использование этого стереотипа, который, тем не менее, становится скорее отсылкой к самому себе, способом быстро идентифицировать персонажей и ситуацию. В данном случае часто даже необязательна человекообразность персонажей. В «*Тачках»* двое из главных персонажей — итальянцы, что благодаря стереотипным характеристикам (и небольшому числу культурных отсылок) узнаваемо сразу и безошибочно. Семья инопланетных иммигрантов из «*Футурамы»* своим поведением также отсылает к стереотипу итальянцев-иммигрантов. Столь же легко определяется «национальность» и монстра-торговца фруктами («*Корпорация Монстров»*). Кстати, что интересно, в последнем случае в результате перевода и локализации для российского кинопроката этот персонаж из детского кинофильма приобрел акцент и имя отсылающие не к итальянцам, но к грузинам.

Европейский образ итальянца-иммигранта

Рассматривая кинематограф Европы, можно быстро заметить, что в нем практически отсутствует образ итальянца-иммигранта. Персонажи итальянцы

многочисленны, достаточно разнообразны, не лишены своих черт, однако, за редким исключением, они не выделяются в отдельную категорию иммигрантов, не противопоставляются и не контрастируют с тем обществом, которое их окружает.

Персонажи-итальянцы, в эпизодических и главных ролях, встречаются в европейских картинах достаточно часто. Многих из них можно назвать иммигрантами, однако это никак не акцентируется, будь то специфический и яркий внешний вид, поведение или плохое знание языка принимающей страны, что они иммигранты определить можно лишь дедуктивно, зная, что они итальянцы (говорят по-итальянски, напрямую называют себя или иным способом связываются с Италией) и живут в другой стране (*«Триллер: жестокий фильм», «Голубая бездна», «Девчонки», «Сицилийский клан»*).

Даже в случаях, когда персонаж-иммигрант наделяется всеми возможными очевидными признаками своего положения, нельзя сказать, чтобы они использовались слишком стереотипно. Как пример можно привести Джулию из датского фильма *«Итальянский для начинающих»*, которая не умеет говорить по-датски, достаточно эмоциональна, религиозна, про которую прямо говорится что она иммигрант, но, тем не менее, она не лишается глубины проработки персонажа.

Также важно отметить, что такие персонажи равно встречаются как в положительных, так и в отрицательных ролях и при этом чаще всего обладают глубиной. Единственным исключением из правил здесь можно назвать персонажа Тони из картины *«Триллер: жестокий фильм»*, исполняющим главную отрицательную роль в данном фильме, но не обладающим глубоко проработанным характером или историей: он — жестокий сутенер, губящий главную героиню.

Следовательно, можно говорить о том, что образ итальянца-иммигранта в европейском кино не стереотипизируется, тем более не обладает ярко-выраженными стереотипными характеристиками и не имеет каких-либо

устоявшихся ролей в нарративе фильма.

Эта разница с американским кинематографом особенно примечательна на фоне того, что итальянская иммиграция в Европу также была значительна: суммарно в Европу итальянцев иммигрировало более чем в два раза больше, чем в США, при этом Франция ненамного отставала от Штатов[23]. Франция оказалась в лидерах по приему иммигрантов по многим причинам, в непоследнюю очередь в силу близости к Аппенинскому полуострову, а также благодаря экономическому росту, потребности в рабочих руках и, как следствие, рабочим местам, которых в период до «итальянского экономического чуда» катастрофически не хватало в самой Италии[24]. На примере той же Франции можно увидеть, что итальянские иммигранты оказывались успешно включенными в жизнь французского общества и французскую культуру в силу многих факторов: начиная от языковой и культурной близости итальянцев и французов в альпийских регионах и заканчивая равномерной диффузией иммигрантов по территории страны с их последующей натурализацией. Конечно, отдельные проявления ксенофобии имели место, однако факты позволяют говорить о первых проявлениях такого феномена как «транснационализм» у итальянских иммигрантов вследствие столь удачного опыта ассимиляции[25].

Вероятно, опыт взаимоотношений между итальянскими иммигрантами и принимающими европейскими обществами был схож с французским, что объясняет разницу в образах из американского и европейского кино.

Образ итальянца в российском и советском кинематографе

В советском и российском кино практически не встречается образа итальянца иммигранта, что неудивительно, так как иммиграция итальянцев на территорию России всегда носила эпизодический характер и не была столь же массовой, как миграция в другие страны мира.

---

[23] [электронный текст] URL: http://www.emigrati.it/Emigrazione/Esodo.asp (дата обращения: 08.03.2016)

[24] *Corti P.* L'emigrazione italiana in Francia: un fenomeno di lunga durata // Altreitalie №26 Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, p. 6-7

[25] Там же, с. 20.

В отличие от Европы и США, пик итальянской иммиграции в Россию пришелся не на конец XIX – начало XX века, но на XVIII – XIX века, и состояла она не из фабричных рабочих и крестьян, а из мастеров искусства: архитекторов, художников, музыкантов и т. д. Приезжали они по приглашению самого Петра I, чтобы преобразовать, европеизировать Россию. Как следствие, итальянские иммигранты этого периода и итальянцы в целом занимают почетную нишу в обществе, ставящую их на место, приближенное к аристократии, для которой они работали. Итальянцы успешно закрепили за собой это почетное место, оставив значительный и общепризнанный след на русской культуре.

Рабочая иммиграция в Россию также существовала, однако ее объемы не были значительны. Наиболее значительным эпизодом иммиграции итальянских рабочих можно назвать строительство Транссибирской магистрали, однако и там число переселенцев было незначительным[26].

С приходом советской власти ситуация поменялась, снизилась потребность в итальянских деятелях искусства и, как следствие, иммиграция стала еще более эпизодической. Связано это как с политическими, так и с социокультурными изменениями в СССР и самой Италии. Однако, в послевоенное время отношения между Италией и Советским Союзом были достаточно близки и, кроме технологического обмена (во многих случаях, скорее заимствования у итальянцев), также продолжался и культурный, примерами которого можно назвать популярность детского писателя Джанни Родари и широкое сотрудничество в сфере кинопроизводства.

Таким образом, можно говорить о том, что итальянцы не представляли в России широкого слоя населения, но при этом обладали определенным авторитетом в искусствах, особенно в театре и опере, которые в России развивались под прямым воздействием итальянцев.[27].

Это достаточно прямо отразилось в советском и российском кино:

---

[26] [электронный текст] URL: http://www.litaliano.it/index.php/itamondo/itamondo-news/eventi/1233-l-emigrazione-italiana-in-russia (дата обращения 08.04.2017)

[27] *Сусидко И.П.* Первые итальянские оперы в России // Старинная музыка № 1. 2012. с. 5.

изображения итальянцев как иммигрантов в Россию единичны, при этом их нельзя назвать специфичными — персонажи отражают стереотипы, свойственные итальянцам в целом, без какой-либо специфики, но при этом они занимают статусное место в обществе. Как яркий пример здесь можно привести персонажа Рикардо Росси из фильма *«Четыре таксиста и собака»*, а также его сиквела, имеющий в России собственную фирму по производству спагетти, самого «итальянского» продукта. Рикардо эмоционален, порывист, склонен к традиционности, водит свою возлюбленную не куда-либо, но на оперные постановки — все это признаки, которые так или иначе связываются со всеми итальянцами. При этом он окружается уважением со стороны русских друзей и знакомых своей невесты.

Важно отметить, что Рикардо Росси — практически единственный пример итальянского иммигранта в российском и советском кино, однако, он продолжает сложившуюся традицию почтительного и уважительного отношения общества к итальянцам в нашем кинематографе. Положительно относятся и к авантюристской труппе графа Калиостро из *«Формулы любви»*, и к Романо из фильма *«Очи черные»*, такое же отношение можно заметить и в более поздних картинах, например, к шулеру Лукино Форца в *«Русской игре»*.

То есть, можно говорить о сложившемся почетном, уважительном отношении к итальянцам в пределах русского кинематографа и культуры. В подтверждение этого можно привести пример фильма Адрея Кравчука *«Итальянец»* 2005 года. Персонажи-итальянцы, кратко появляющиеся в самом начале фильма, представляют собой этот тип почетных гостей России, но через них и отношение к ним раскрывается символическое значение Италии как страны мечты и страны благополучия, где «апельсины растут на деревьях во дворе», которая противопоставляется низкому и незавидному состоянию российской глубинки. Это неоднократно проявляется в разговорах и удивлении персонажей фильма, от других воспитанников детского дома и до его взрослых работников, тому, что мальчик-сирота Ваня, главный герой картины, желает

остаться в России со своей настоящей матерью вместо переезда с новыми родителями в Италию.

ОБРАЗ ИТАЛЬЯНЦА-МАФИОЗИ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Мафия — широко известное итальянское слово, ставшее нарицательным для организованной преступности.Как и образ итальянского иммигранта, образ итальянского мафиози занимает значительное место в мировом кинематографе. Этот образ за свою почти столетнюю историю не потерял своей популярности и актуальности, о чем может свидетельствовать создание таких сериалов как американо-норвежский «Лиллехаммер» и американский «Клан Сопрано».

И в изображении мафиози также просматриваются определенные закономерности, однако, они значительно отличаются от закономерностей образа итальянца-иммигранта. В первую очередь, стереотипы образа мафиози оказываются, с одной стороны, более универсальными, нежели иммигрантские стереотипы. Конечно, разница трактовок существует, но образ итальянского мафиози предстает более цельным схожим в разных культурах в отличие от образа иммигранта.

Скорее всего, это единообразие происходит из популярности фильма «Крестный отец» 1972 года. Сила воздействия данной картины была столь высока, что, в принципе, можно поделить историю фильмов о мафии на два этапа: до «Крестного отца» и после него.

Образ мафиози до «Крестного отца» : возможные литературные истоки образа

В первую очередь, необходимо заметить, что тема итало-американской мафии и криминала до появления «Крестного отца» часто опиралась на *актуальность* происходящих событий.

Как примеры такового можно привести фильмы *«Маленький Цезарь»* и более широкоизвестный и влиятельный *«Лицо со шрамом»*. Оба этих фильма, вышедших в начале 1930-х годов, были реакцией на происходившую в те годы Кастелламарскую «войну гангстеров» с целью дележа рынка сбыта алкоголя во

времена Сухого закона в США. Череда этих конфликтов, прославивших такие личности как Аль Капоне, Джо Массериа, Сальваторе Маранцано и многих других, впервые обратила внимание американского общества на итальянских иммигрантов. Фильмы же, снятые «по горячим следам», лишь закрепили образ, сошедший с газетных заголовков о Бойне на день Святого Валентина, в массовом сознании.

Сюжеты обеих картин заимствуют множество деталей из происходивших тогда нашумевших событий. Особенно здесь стоит отличить Лицо со шрамом, само название которого отсылает к Аль Капоне, чьи люди, согласно мемуарами автора сценария к фильму, специально приходили к нему, чтобы удостовериться, что персонаж не слишком похож на босса[28].

При этом, в силу условий (цензура «кодекса Хайса», культурные установки) персонажи этих фильмов, даже несмотря на принадлежность к мафии, организованной преступности, показывались скорее одиночками. У них могла быть семья, как в «Лице со шрамом», но она не становилась главным мотивом для преступной деятельности. Им становилось желание достичь богатства и статуса.

Более поздние картины конца 1960-х-начала 1970-х «*Кто стучится в мою дверь?»* и «*Злые улицы»*, также фокусирующиеся на итало-американских персонажах, изображают жизнь и проблемы, свойственные уже новому поколению. «Золотой век» гангстеров уже прошел, происходящие преступления не идут в сравнение с масштабами 20-х и 30-х годов. Главные герои изображаются более приземленно (в частности, одеваются хоть и со вкусом, но по уличной моде тех годов), не оказываются возведены в ранг главнейших врагов общества, а их мотивации не выходят за рамки желания успешно прожить сегодняшний день.

И, самое главное, что отличает этот круг образов — эти персонажи, принадлежащие к второму-третьему поколению мигрантов, *уже стали частью*

[28]*Hecht B.* A Child of the Century. - Simon and Schuster. 1954 с. 487.

общества, которое их окружает, и пытаются найти баланс своей идентичности в этих условиях.

Сложно сказать, когда мафия впервые приобрела актуальность в Европе, но фильмы про ее деятельность появились лишь после окончания Второй Мировой войны. При этом, по неизвестным причинам два фильма, в которых тема мафии проступает наиболее ясно и наглядно — английское *«Ограбление по-итальянски»* и французский *«Сицилийский клан»* — выходят в прокат в 1969 году.

Образ мафиози в Европе достаточно близок к американскому образу, различаются они буквально в деталях, вроде того, что не все они иммигранты. Между собой изображенные в европейском кино мафиози различаются в еще более тонких и поверхностных деталях.

Что различно в этих двух изображениях — это видимый размах деятельности: в «Ограблении по-итальянски» итальянская мафия интересуется деятельностью британских преступников только когда они появляются на территории Италии, в то время как мафиозный клан, показанный в «Сицилийском клане», распространяет свое поле деятельности минимум на три страны (Франция, США, Италия).

Интересно отметить, что английская пародия в годы до выхода «Крестного отца» фокусировалась только на пародировании созданного английским же фильмом образа: скетч *«Рэкетирование армии»* комик-группы Монти Пайтон использует те же самые элементы внешнего вида и поведения, что немногим раньше (скетч был снят в ноябре 1969, в то время как прокат фильма начался в конце июля) были показаны в «Ограблении по-итальянски».

Другой фильм, вышедший в 1973 году, но еще не демонстрирующий влияния «Крестного отца», «Чтиво» также изображает мафию, на этот раз контролирующую жизнь небольшого средиземноморского острова. Она не отличается как-либо значительно от гангстеров, изображенных в упомянутых пвыше фильмах.

Однако, сюжет этого фильма, построенный вокруг автора криминальных новелл, и стереотипность изображенных мафиози заставляет задуматься об определенном источнике происхождения бытовавших стереотипов об итальянской (и итало-американской в том числе) мафии: *криминальные романы, в том числе бульварные детективы*.

Так как в рамки данного исследования не входит изучение бульварных криминальных романов как объекта, в данном пункте я бы хотела только обозначить ту очевидную связь, которая имеется между детективными романами и образами мафиози, которая могла бы объяснить схожесть используемых стереотипов независимо от страны-источника фильма в период до выхода и распространения влияния «Крестного Отца». Мы предполагаем, что подробный анализ данного феномена может оказаться плодотворной темой для других исследований.

Итак, в первую очередь необходимо отметить, что многие фильмы про итало-американскую мафию являются адаптациями романов: «Маленький Цезарь» поставлен по роману У. Бёрдетта, «Сицилийский клан» изначально был одноименным романом О. Ле Бретона, как и «Крестный отец» — экранизация нашумевшей книги М.Пьюзо. И это только прямые экранизации.

Во-вторых, можно предположить большую связь между так называемыми нуар-романами и pulp fiction и ранними образами мафии. Как аргумент здесь можно привести сюжет и структуру «Чтива», который построен вокруг автора таковых романов, оказавшегося в центре событий, подозрительно напоминающих их общую структуру повествования. И кто был выбран, как антагонисты этого фильма-романа? Итальянская мафия!

На основе такого постмодернистского выбора персонажей можно предположить, что итальянская мафия — одно из клише такого рода романов. Однако, опять же, для подтверждения требуется работа, не укладывающаяся в рамки данного исследования. Тем не менее, это может оказаться перспективным

направлением.

Влияние «Крестного отца»

Необходимо отметить то безусловное и огромное влияние, которое оказал на жанр фильм Фрэнсиса Форд Копполы *«Крестный Отец»*. Этот фильм стал настоящим кодификатором и популяризатором множества эстетических стереотипов о мафии.

Он стал одним из самых *известных* и *популярных* фильмов на эту тематику, однако он сам оказался в какой-то мере подвержен эстетике исторически предшествовавших фильмов, а многие из европейских фильмов, вышедших до него однозначно развивали свою эстетику самостоятельно.

Главным новшеством в образе мафии в этом фильме становится положительное, даже сочувственное и уважительное отношение к протагонистам картины Вито Корлеоне и его сыну Майклу. В предшествующих голливудских картинах под влиянием «кодекса Хайса» гангстеры не могли изображаться иначе как злом внутри общества и государства, которое должно быть наказано и не имеет права на существование. Иначе контекстуализирован образ мафии в «Крестном отце»: здесь мафия тоже противопоставляется государству, но не как явный антагонист порядка, а как более справедливая (по отношению к семьям итальянских иммигрантов) альтернатива ему.

Такое положение мафии показано еще в самом начале, с самой первой сцены фильма, в которой противопоставляются первые слова Бонасера, гробовщика и старого «друга» Корлеоне, «Я верю в Америку» с последующей историей про бездействие властей после избиения его дочери двумя американцами. Бонасера жалуется на свое бессилие и обманутые ожидания и умоляет о помощи, но уже не помощи в достижении гражданской справедливости, но в мести. От этой мольбы сразу возникает понимание, что когда государство не может исполнить свои функции — остается только мафия.

В реакции дона Вито, поверхностно дружелюбной, но уверенной в своей силе, отражается отношение мафии к подчиненным ей: они друзья, но должны

помнить про оказанные им услуги и быть готовыми расплатиться за них. Связанные с семьей люди должны не забывать о своих обязанностях. Тяжелая, темная, интимно-домашняя, но при этом официальная атмосфера этой встречи и страх Бонасера подчеркивает эту двойственность криминальной семьи: внешне добродушная и рачительная, но холодная и рассчетливая внутри.

Образ дружелюбия и доброты мафии показан через традиционные ценности семьи, верности, контрастный образ жестокости создается через действия этих, казалось бы, достойных людей и членов общества.

Этот контраст — одна из ключевых и характерных частей всего повествования, всех персонажей. Противоречие между этими двумя частями мира семьи Корлеоне порождает ее трагедию, трагедию несовместимости идеала семьи и достойной жизни в обществе с криминальной и мстительной жизнью гангстеров.

Том Сантопьетро полагает, что часть успеха «Крестного отца» в 1970-х годах состояла в «возвращении к старому», в ностальгии по прежним, более простым временам и разочаровании в правительстве в результате Уотергейта и Вьетнамской войне. Из-за этого образ Вито Корлеоне, самостоятельно устанавливавшего законы и держащего свое слово, был столь тепло воспринят[29].

Немаловажен и тот эффект, который оказал этот фильм на самосознание итало-американцев, предоставив более положительный и глубокий образ. Он даже создал определенную «моду на итальянцев», когда верна поговорка, что «существует только два типа людей: итальянцы и те, кто хочет быть итальянцем»[30].

Впервые за долгое время американским кинематографом был предложен действительно человечный образ итало-американца, который срезонировал и пробудил самосознание итало-американцев и гордость в них за свои корни[31].

---

[29][электронный источник] URL: http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/what-is-the-godfather-effect-83473971/ (дата обращения 11.04.2017)

[30] Santopietro T. The godfather effect: changing hollywood, america, and me - N.Y., 2012 p. 6 / перевод свой

[31] [электронный источник] URL: http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/what-is-the-godfather-effect-83473971/ (дата обращения 11.04.2017)

Крестный отец *кодифицировал мафиозную эстетику в массовой культуре*. Конечно, тема мафии очень тесно переплетается с представлениями от итальянцах и, особенно, итало-американцах, но тут *первичным оказывается именно мафиозность, нежели итальянскость.* Т. е. персонажи и эстетика, заимствующие из Крестного отца, в первую очередь *мафиозные*, и лишь потом (и то не всегда) — *итальянские.*

Действительно, этот фильм стал иконой кинематографа, легко узнаваем и всемирно признан. Несомненно, что он повлиял на широкое распространенный образ мафиози и итальянца в современной культуре, ввел некоторые выражения в широкий оборот («сделать предложение, от которого нельзя отказаться»). Соответственно, он вдохновил и немалое число разноуровневых подражателей и создателей из самых разных медиа, включая и компьютерные игры, и фильмы, и телесериалы.

Этот фильм популяризировал саму идею мафии и ее организвационной культуры, эстетику стильного, жестого, но не лишенного морали гангстера в костюме 1930-40-х годов. К плеяде фильмов, порожденных успехом «Крестного отца», можно отнести *«Славных парней»*, *«Однажды в Америке», «Неприкасаемых»*. Определенное влияние испытал и сериал *«Клан Сопрано»,* который некоторые исследователи воспринимают как антитезу и критику идей, которые нес в себе «Крестный отец»[32].

Но, несмотря даже на уже наступившее разложение и критику изображенного в Крестном отце, сама иконография и стереотипы, окружающие итало-американскую мафию, остаются чрезвычайно популярными и широко используемыми. Как кинематографический пример можно привести американо-норвежский сериал «*Лиллехаммер»* 2012 года. Все аспекты, связанные с нью-йоркской мафией в этом сериале, ее эстетикой особенно, восходят к «Крестному отцу». В премьерной серии присутствует даже прямая аллюзия с отрубленной головой овцы, которую главный герой Фрэнк Тальяно прямым текстом

[32] *Лоренцо К.* «Вы из НАТО?»: Демистификация итальянского наследия в «клане сопрано» // Новое научное обозрение №127 (3/2014), с. 148-158, перевод Скидан а., Сафонов Н.

сравнивает со знаменитой сценой. То есть, даже спустя сорок лет влияние Крестного отца не ослабевает.

На территории России Крестный отец появился с запозданием только к 1980-м годам, однако, несомненно, также оказал определенное внимание. Так, например, А.Л. Сидоров, режиссер культового криминального сериала начала 2000-х «*Бригада»*, упоминает в интервью Крестного отца как один из основных источников вдохновения для сериала[33]. О советском же образе мафиози, на который сильно повлияли сами итальянцы, в сотрудничестве с которыми многие фильмы были сняты и на основе чьих фильмов многие представления укоренились, будет сказано позднее.

Отдельно стоит отметить изобилие пародий на образ как самой мафии из «Крестного отца», так и ее главы, дона Вито Корлеоне, пронизывающие американскую и массовую культуру. В том, насколько популярны и распространены эти пародии, видно почтение и исключительность этого образа, практически затмившего образы мафиози, созданные до этого фильма. В этом он приближается к стереотипическому образу итальянского иммигранта, который сегодня используется так же.

Так, естественно, аллюзии на образ Вито Корлеоне и фильм в целом можно найти в *«Симпсонах»,* отличающихся немалым количеством итало-амеркиканских персонажей-гангстеров. Интересным можно назвать пример пародии из картины «*Робин Гуд: Мужчины в трико»*, чье действие разворачивается в сеттинге квази-средневековья и, соответственно, дон Джованни и его подручные одеты по итальянской моде тех времен.

Влияние «Крестного отца» распространяется и на кинопродукцию для детей, с определенными адаптациями, но узнаваемость (и отсылки к итальянским и сицилийским корням клана Корлеоне) не теряются. Например, в «*Подводной братве»* культура гангстеров-акул была полностью построена на этом образе мафии. В недавно вышедшем «*Зверополисе»* присутствует

[33] [электронный текст] URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Бригада_(телесериал)#cite_ref-sidorov_1-0 (дата обращения 17.02.2017)

юмористическая сцена, во всех своих проявлениях копирующая начало «Крестного отца» (темный официальный кабинет, свадьба дочери, реплики мафиозного босса) и пародирующая его, где даже не были утеряны намеки на его этнос (а именно: как факт уважения упоминается, что бабушка босса угостила главного героя канолли, *сицилийским* десертом).

Таким образом, из-за неоспоримого влияния Крестного отца, произошла популяризация определенной эстетики и набора стереотипов, которые сохраняют актуальность и по сегодняшний день. Можно даже условно разбить образа итальянских гангстеров на существовавшие до Крестного отца (американо-европейские и советские) и испытавшие его влияние.

Образ итальянской мафии в советских и российских фильмах

В отличие от Европы и Америки, в советских кинофильмах образ мафиози был порожден не актуальной реальностью, с которой приходилось сталкиваться, и не бульварными романами, но прямым влиянием самих итальянцев и их фильмов, поэтому набор стереотипов, связанный с «итальяно-советским» гангстером, значительно отличается от американо-европейского.

Это прямое итальянское влияние выражалось по-разному, в первую очередь можно назвать достаточно теплые итало-советские отношения, которые позволяли устраивать с «капиталистической» страной совместные предприятия не только индустриального, но и культурного характера. Среди них можно назвать как прокат итальянских фильмов, так и совместные киносъемки.

Примером воздействия первого можно назвать мультфильм *«Ограбление по...итальянски»*. Это третья часть четырехсерийного мультсериала, посвещенному обыгрыванию современных ему криминальных фильмов, изображенные в итальянской серии сюжетные ходы и реалии во многом являются отсылками к итальянским же фильмам 60-х годов, таким как «Операция «Святой Януарий» (персонажи мультфильма постоянно поминают этого малоизвестного святого), «Вчера, сегодня, завтра» и другим. Дизайны

персонажей также взяты не из ниоткуда, а основаны на таких известных актерах как Софи Лорен, Марчелло Мастроянни, Альберто Сорди[34]. Таким образом, в этом «Ограблении по...итальянски» были отражены в комедийном ключе и спародированы все существовавшие на тот момент представления об итальянцах, их жизни и криминалитете, порожденные итальянским кинематографом.

Что же касается совместного производства кинолент, то множество этих картин было создано начиная с 1960-х годов, таких как *«Освобождение»*, *«Красная палатка»* и т. д. Большинство из них было посвящено истории Второй Мировой войны, и первым итало-советским фильмом, где появляется мафиози, оказались *«Невероятные приключения итальянцев в России»*, пожалуй, наиболее известный «фильм с итальянцами» на территории СССР.

С учетом итало-советского сотрудничества и участия итальянского актера Чимароз, можно с уверенностью говорить, что в персонаже мафиози Розарио воплотились те автостереотипы и представления итальянцев, которые они считают безвредными и достойными этой картины. Вероятно, поэтому мафиози в этой картине выставлен как остроумный, хитрый, но комический и практически безвредный персонаж.

Интересной можно назвать ситуацию с «*Приключениями капитана Врунгеля»*. Этот мультсериал, созданный исключительно силами советских аниматоров, включает в повествование двух комических персонажей-мафиози, заменяя ими офицера армии Муссолини и итальянцев-фашистов, фигурировавших в оригинальной повести, чье действие происходило в конце 1930-х годов[35]. Время действия мультсериала было осовремененно, так что интересно отметить это изменение.

Сложно сказать, кто и что послужил вдохновением для двоих этих персонажей, Джулико Бандитто и Де Ля Воро Гангстеритто. Они, в отличие от персонажей Ограбления по... более обобщенные, поэтому можно лишь указать,

[34] [электронный текст] URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ограбление_по… (дата обращения: 09.03.2015)
[35] [электронный текст] URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Приключения_капитана_Врунгеля_(мультфильм) (дата обращения: 09.03.2015)

учитывая их песню (в которой есть строчка «и за энто [преступления] режисенто нас сниманто в киноленто, о йес!»), что это, скорее всего, кинематографический образ. Вероятно, тем или иным образом связанный с бондианой, которая несомненно оказала влияние на эстетику и дизайн главного антогониста, на которого Бандитто и Гангстеритто работают, а также на образ шпиона.

Что же касается самого поведения и характеров персонажей, то они однозначно комичны. Их хитроумные затеи часто успешны, но их последствия не необратимы и они не достигают долговременного успеха и конечной цели.

Т. е., образ гангстера, мафиози присутствует и в советском кинематографе, но отличается в одной ключевой детали: *он комичен*. Все прочие различия оказываются поверхностными и мелочными по сравнению с этим. Если в Европе и США мафиози внушает страх, трепет и почтения, то в советском кино он шут, осмеиваемый и, в конечном счете, безвредный.

Касательно же более поверхностных отличий, эти два полярных образа оказываются достаточно схожи: костюмы «с иголочки», стильные прически, черные волосы и оттенок кожи, более свойственный итальянцам с Юга. Самым серьезным различием здесь оказывается то, что в советском изображении они всегда оказываются с заметными и достаточно густыми усами, что среди мафиози из западных фильмов оказывается редкостью.

О серьезном влиянии западных стереотипов можно говорить лишь после падения СССР, но в российском кинематографе практически отсутствуют изображения итальянской мафии. Она может обсуждаться или упоминаться, однако не изображается. В тех же редчайших случаях, когда она появляется на экранах, мафия оказывается неким синтезом советского и европо-американского подхода: более серьезна в стиле и манерах, однако все равно комична и не страшна. Как пример здесь можно привести *«Новейшие приключения Буратино»,* комедийный фильм-мюзикл, который всех своих персонажей в той или иной мере строит на использовании уже существующих стереотипов.

СТЕРЕОТИПНЫЕ ЧЕРТЫ ИТАЛЬЯНЦА В КИНЕМАТОГРАФЕ

Образ итальянца не ограничивается лишь двумя возможными образами мафиози и иммигранта, итальянские персонажи весьма разнообразны. Но разнообразие оказывается почти мнимым из-за обилия стереотипов, которые окружают изображение итальянца.

Сложно определить точно, насколько они важны. С одной стороны, они однозначно несут в себе явную функцию идентификации персонажей как представителей итальянского этноса, но, в отличие от двух устоявшихся образов, они не несут в себе какой-либо серьезной моральной оценки. То есть, рассмотрев частоту и характер того, как возникает в кинематографе тот или иной стереотип, нельзя узнать, *какое отношение* к его носителю существует в обществе, но можно понять, *каким* именно общество представляет этого носителя, какие черты считаются важными и первостепенными в итальянцах.

В данной главе будет дан список стереотипов с комментариями, расположены они будут в порядке убывания: от более частых и постоянных к менее частым.

Семейственность как высшая ценность

В кинематографе главной или второй по важности ценностью в жизни итальянца является семья, во всех широких проявлениях этого стереотипа.

В первую очередь, конечно, этот стереотип выражается в многодетности, уже имеющейся («*Ограбление по...итальянски», «Невероятные приключения итальянцев в России», «Письма к Джульетте»*) или же желанной («*Четыре таксиста и собака 2»*). Многодетными могут быть и персонажи второго плана, создающие фон для основного действия картины («*Скамполо»*). При этом данная черта чаще всего выставляется в *комедийно-положительном* свете, не высмеивается и порицается, но выносится как нечто присущее именно итальянцам, чужое и смешное.

Во-вторых, связи между разными поколениями и дальними

родственниками. Крайне редко бывает, что семья не оказывает влияния на непосредственную жизнь и решения итальянца, вне зависимости от его характера, деятельности и длительности фильма («*Итальянский для начинающих», «Триллер: жестокий фильм»*).

Этот стереотип проявляет себя не только в рамках уже существующей семьи или желания итальянца иметь абсурдно огромное количество детей, но и наследия: поместья и земля для итальянца в кино могут иметь ценность постольку, поскольку они принадлежат его семье или связаны с ее историей («*Русская игра», «Четыре таксиста и собака», «Сицилийский клан»).*

Персонажи-итальянцы при этом не просто семейственны и любят свою семью, им свойственна клановость — незыблемая связь, проявляющаяся и в поддержке, и в зависимости от своей семьи.

Как стереотип она проявляется даже в названиях картин : «*Сицилийский клан», «Клан Сопрано»*.

Чаще всего клановость ассоциируется с криминальностью и мафией, к которой тоже характерно отношение как к «семье» и самым большим и непростительным оскорблением оказывается предательство («*Крестный отец», «Сицилийский клан», «Лицо со шрамом»*), однако эта семейная привязанность окрашена в положительные тона, являясь одним из немногих искупляющих и очеловечивающих характеристик в портрете глав мафиозных организаций.

При этом нельзя сказать, чтобы эта клановость была исключительно мафиозным признаком: к ней, в более мягких проявлениях взаимовыручки, взаимопомощи и глубокой привязанности, склонны и персонажи некриминальных фильмов («*Девчонки», «Четыре таксиста и собака 2», «Тачки 2»*)

Учитывая, насколько распространен этот стереотип и его оценочная окраска колеблется от нейтрально до положительной (все это независимо от региона происхождения фильма), очевидно, что семья и семейные ценности продолжаются оставаться одним из основных ценностных ориентиров в любом

из рассмотренных обществ.

Интересным можно назвать то, что в огромном количестве работ итальянцы (при том, именно мужчины) выставлены как желанный объект любви и разбиватели женских сердец.

В той или иной мере это характерно для практически всех персонажей-итальянцев, в англоязычной среде есть даже общий термин latin lover (любовник-латинос). Впрочем, итальянцы — не единственный этнос, который попадает под этот термин.[36] Однако, особый интерес представляет популярность этого амплуа итальянского любовника в современном российском кино.

Оно состоит в том, что ключевой, или даже единственной, функцией данного персонажа в сюжете является его привлекательность для женщин (или, в более комических трактовках, привлеченность к ним). Иногда трактовка этого персонажа исключительно сексуализирована («*Нереальная любовь», «Семь дней с русской красавицей», «Mosca ti amo»*). Однако гораздо чаще такие персонажи выступают именно символом любви и любовных отношений («*Любовь в “Восточном экспрессе”», «Очи черные»*), что отнюдь не исключает и даже включает в себя перспективу семейной жизни («*Четыре таксиста и собака»*).

Видимо, можно говорить о существующем в российском обществе представлении об итальянцах как об экзотичных, но традиционных в отношениях (семья, дети и благополучие жены в приоритетах), а потому желанных мужчинах, что встречает резонанс в современном российском обществе, которое в вопросах брака остается очень консервативным.

Итальянец и кулинария

Кухня — неотъемлемый элемент жизни среднего итальянца, источник его гордости и идентичности, включая и региональную[37], и эта часть его жизни оказывается очень хорошо отражена в кинематографе.

---

[36] [электронный текст] URL: http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/LatinLover (дата обращения: 10.04.2017)

[37] *Шевлякова Д.А.*Доминанты национальной идентичности итальянцев. кулинарная система и регионализм. // Известия Уральского государственного университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. 2010., № 2 (75). с. 215.

Шире всего этот стереотип отражен в американском кино, где любовь к кулинарии граничит со страстью. У этой страсти много проявлений, но все они положительно окрашены. Даже жестокий и хладнокровный гангстер не может отказать себе в удовольствие поделиться секретом готовки («*Крестный отец»*). В «*Симпсонах»* единственный не состоящий в мафии итало-американец занят ресторанным делом.

В кинематографе США вообще этот стереотип об итальянском иммигранте-поваре появляется начиная с середины XX века, первым оказывается пара поваров из итальянского ресторана из мультфильма «*Леди и Бродяга».* Многие из последующих изображений, включая и уже упомянутого Луиджи Ризотто в какой-то мере являются отсылками к этой паре. В «*Коне БоДжеке»* таковой персонаж даже в открытую отмечает свою редкость в нынешние времена и требует заслуженного уважения у своего шефа.

Вообще стремление к открытию собственного ресторана — одно из характерных побуждений для итало-американских персонажей («*Толковые ребята», «Конь БоДжек»*), иногда это стремление оказывается единственным (кроме имен) используемым итало-американским стереотипом («*Няньки»*).

Забавным можно назвать использование этого стереотипа в сериале *Лиллехаммер*, где Джованни Хенриксон, придуманная по программе защиты свидетелей личность норвего-итальянца из Америки, владела итальянским рестораном в Нью-Йорке. Т. е. предполагается, что такая «легенда» является сама собой разумеющейся и не будет привлекать внимание на новом месте.

Сами представители этноса также поддерживают этот стереотип, что видно по уже упоминавшемуся документальному фильму «*Итало-американцы»,* где Скорсезе делится со зрителями семейным рецептом соуса для пасты, вставив его в титры фильма.

В европейском кинематографе, напротив, любовь к кухне не оказывается настолько ключевой характеристикой для итальянских персонажей: она появляется чрезвычайно редко, отображена только через спагетти или

упоминается неконкретно, оказываясь при этом предметом шутки («*Ограбление по-итальянски», «Голубая бездна», «Итальянский для начинающих»*).

Сложно сказать, чтобы в российских и советских картинах кулинария была хорошо освещена, однако упоминается итальянский алкоголь и любовь к нему («*Приключения капитана Врунгеля»*), а спагетти становятся настоящим символом итальянской еды («*Новые приключения Буратино», «Четыре таксиста и собака»*). При этом интересно, что в «Четырех таксистах и собаке» главный герой-итальянец переезжает в Россию с целью создать собственное производство спагетти — итальянец занимается в России самым «итальянским» продуктом.

Т. е. можно сказать, что в европейском изображении (включая и советский/российский кинематограф) итальянская кухня скорее кодируется через продукты, притом ограниченное их число, нежели через саму кулинарию и людей, ею занимающихся, что популярно в Америке.

Однако и в картинах из США очевидны признаки понимания того, какие продукты «итальянские». Завязка сюжета фильма «*Письма к Джульетте»* построена вокруг необходимости наладить закупку высококачественных продуктов в Италии. А в одном из эпизодов «*Симпсонов»* во время путешествия по Италии немалая доля юмора посвящена разнообразию итальянских сыров и любви итальянцев к вину. В «*Тачках 2»* «натуральное итальянское топливо» родственников итало-американца Луиджи даже играет важную роль в сюжете. Характерные для европейского кино спагетти тоже не забыты: груз пасты, предназначенный для ресторана упоминавшегося выше повара из *Коня БоДжека*, вызывает катаклизм, спасение от которого прославляет одного из главных персонажей сериала.

Итальянская эмоциональность

Можно сказать, что есть один стереотип, без которого невозможно представить персонажа итальянца: бурность эмоций и, как следствие,

жестикуляции.

Она характерна практически для всех изображений, однако, есть определенная условная зависимость уровня этой эмоциональности от места, которое занимает персонаж, и комедийности/драматичности той роли, что он исполняет и всего фильма, с очень редкими исключениями.

Так, наиболее сдержанными показаны мафиозные боссы, главы семей («*Сицилийский клан», «Крестный отец»*), но в условиях, когда нет необходимости носить эту маску и они достаточно живо показывают свой интерес и эмоции. Также это не исключает и их импульсивности («*Клан Сопрано»*).

Столь же выдержанными и невозмутимо гордыми выступают и подручные мафиози («*Ограбление по-итальянски» (1969)*), даже в пародиях (*«Рэкетирование армии»*).

Далее, чем более комическим оказывается персонаж — тем более эмоциональным и подвижным он изображается («*Толковые ребята», «Четыре Таксиста и собака», «Очи черные», «Невероятные приключения итальянцев в России», «Семь дней с русской красавицей», «Русская игра»*), особенно если это эпизодический персонаж («*Полицейский с половиной», «Римские каникулы»*).

Эта тенденция достигает своего максимума в анимационных работах, где гиперболизация эмоций и их проявлений является общепринятым приемом, что в сочетании с этим стереотипом дает яркие и бурные проявления чувств по любому поводу («*Леди и Бродяга», «Ограбление по...итальянски», «Приключения капитана Врунгеля», «Рассеянный Джованни», «Симпсоны»*).

Тем не менее, в драматических работах этот стереотип слабо отражен. Некоторым его проявлением можно назвать то, с какими подробностями передаются душевные метания героев. («*Красная Палатка», «Кто стучится в мою дверь?»*)

Итальянская гордость

В кинематографическом образе итальянца для него характерно болезненное чувство гордости. Самый верный способ разозлить итальянца — задеть его гордость («*Конь БоДжек», «Лицо со Шрамом»*).

Не менее ярко проявляется у итальянцев из кино любовь к родине и всему, что с ней связано. Они горды за нее в целом и за ее достижения в частности, эта гордость неотделима от любви, что особенно ярко видно у иммигрантов («*Девчонки», «Тачки»*). Впрочем, не только иммигранты демонстрируют такую любовь к родине — этим характерны и изображаемые дворяне («*Сисси. Трудные годы императрицы»*).

Самым неожиданным (и точным, что важно) проявлением не просто итальянской гордости и любви к отечеству, но кампанеллистской любви к родному городу можно назвать скетч *«Урок итальянского»* из самого первого выпуска *«Летающего цирка Монти Пайтона»* 1969 года. Присутствующие на данном уроке итальянцы (из сеттинга можно заключить, что иммигранты в Британию) устраивают спор и ссору из-за того, чей город лучше, пока их учитель пытается понять, что они вообще говорят.

К сожалению, откуда именно этот необыкновенно точный образ происходит, найти не удалось. Вероятно, столь реалистичный и близкий к правде портрет итальянцев в группе был необходим авторам скетча, чтобы подчеркнуть и оттенить абсурдность урока итальянского для итальянцев, на котором преподаватель не знает и основ языка.

«Стильные итальянцы»

Одним из главных визуальных стереотипов, связанных с итальянцами можно назвать особый стиль «с иголочки»: презентабельные классические костюмы, «острый» стиль.

Это особенно характерно для мафиози, для которых такие костюмы становятся чем-то вроде униформы.

Найти итальянца в кино, который бы выглядел плохо и неряшливо, практически невозможно. Даже бедность не повод, чтобы не озаботиться внешним видом хотя бы на один вечер («*Скамполо»*).

Поэтому внимание к стилю намеренно привлекается довольно редко, или чтобы подчеркнуть стремление персонажа-итальянца к высокому стилю («*Лицо со шрамом»*), или чтобы показать уровень волнения персонажа, который вопреки привычкам не успел привести себя в порядок («*Девчонки»*).

Как определенную игру на этом стереотипе можно расценивать работу Луиджи из *Тачек*: он владеет магазином шин, который по своему устройству и процессу подбора подходящих вызывает ассоциации с магазином обуви, одной из непременных деталей итальянского стиля.

Также стоит отметить документальный фильм «*Настоящий итальянец»*, авторский проект Вадима Глускера, в котором он изучал наиболее распространенные на территории России стереотипы, связанные с итальянцами, среди которых различные стереотипы о стиле (связанные как с качеством пошива и дизайна, так и с названиями отдельных тканей) занимают около трети экранного времени.

Музыкальность итальянцев

Музыка в кино также часто оказывается тем, что характерно для всех итальянцев, однако это редко имеет сюжетную важность или является ключевым для персонажа. Очень часто музыка используется для создания настроения, чтобы придать месту действия фильма некую итальянскость. При этом как правило используется оперная музыка. Типичными примерами тут могут послужить итальянские сцены из фильмов «*Дети Века»* и «*Лунный гонщик»*.

Но только фоновой музыкой связь итальянцев и итальянского с музыкой не ограничивается: ассоциирование пения с итальянцами популярно и встречается на протяжении всего XX и начала XXI века.

В советском кинематографе широко известны два случая, когда создавали

«итальянские» песни: «Уно моменто» из «*Формулы любви»* и «Мы бандитто-гангстеритто» из «*Приключений капитана Врунгеля»*. Оба примера схожи в том, что вместо создания полностью итальянского текста его имитировали, используя слова, звучащие похоже на итальянский. Единственной разницей оказывается объем использованного фальш-итальянского.

Чем-то похож подход в фильме «*Леди и бродяга»*, где персонажи итало-американцы поют под аккордеон песню на английском, название которой (Bella note - «Прекрасная ночь»), тем не менее, на итальянском. Впрочем, учитывая, что это музыкальный анимационный фильм, сложно сказать, чтобы пение имело здесь какие-либо связи именно с итальянскостью персонажей.

Также пение может выступать как туристический символ Италии: в «*Скамполо»* двое мальчишек поют на пятачке пристани специально для туристов, рассчитывая на чаевые.

Интересен повторяющийся мотив пения итальянцев на своих семейных праздниках, где исполняются как народные песни («*Крестный отец», «Злые улицы»*), так и итальянская эстрада («L'italiano» Тото Кутуньо в «*Девчонках»*).

Необычно, как в фильме Очи Черные главная героиня-русская указывает на обучение музыке как на главную причину того, что она изучила и итальянский, чем также подчеркивается эта связь.

* * *

Итак, можно заметить, что образ итальянца в кинематографе многогранен, разнообразен, но также, в целом, положителен, за исключением мафиозного образа. Характеризирующие его черты человечны, связаны с традиционными и простыми ценностями, не отягощены символичностью и философичности. Образ итальянца в кино — образ простого человека.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проделанной работы все задачи исследования удалось успешно выполнить.

В первой главе удалось решить задачи теоретического изучения понятий образа и стереотипа, был рассмотрен вопрос функционирование самоидентичности в современных условиях и прояснена роль и особенности кинематографа как создателя образов и распространителя стереотипов. В результате первой главы были сделаны следующие выводы:

- Стереотип — схематичная, упрощенная черта, создаваемая на основе образа (в том числе художественного).
- Существует возможность намеренного конструирования образов и, как следствие, стереотипов, несущих ту или иную оценку культуры.
- Кинематографические произведения являются одним из наиболее эффективных путей распространения стереотипов.
- Идентичность оказывается под прямым воздействием образов (и, как следствие) стереотипов из массовой культуры,что критично при анализе образов, связанных с феноменом итало-американца.

Во второй и третьей главах был произведен подробный анализ образов итальянца-иммигранта и итальянца-мафиози, в результате которого удалось прийти к следующим выводам:

- Образ иммигранта оказывается наиболее широко представлен в американском кинематографе, где существует как выработанный стереотипный архетип и его пародии, так и отвергающие стереотипы изображения, что напрямую связано с большим числом иммигрантов в США в начале XX века и сложным процессом принятия их в общество.

  В то же время в Европе образ иммигранта менее распространен и гораздо менее подвержен переходу в стереотип, несмотря на сопоставимые объемы иммиграции, что, скорее всего, связано с менее сложным процессом интеграции в культуру.

В СССР, в свою очередь, этот образ практически не проявлялся из-за отсутствия столь массовой итальянской иммиграции, а существующие образы итальянцев скорее можно назвать «почетными гостями», что, предположительно, отражает отношение к приглашенным правительством и аристократией в начале XVIII и в дальнейшем итальянцам-мастерам искусств. В современной России образ иммигранта существует, но редок и несет на себе отпечаток сложившегося отношения к ним как к «почетным гостям», лишь “сдвинувшись” от уважения к высокой культуре к уважению к богатству.

– Образ мафиози, наоборот, широко распространен во всех трех регионах и, в современности, достаточно гомогенен, в чем проявляется явное влиянит фильма «Крестный отец».

До появления данного фильма также просматривается сильное сходство между образами из Европы и США, даже несмотря на разницу в актуальности проблемы мафии для общества. Вероятно, эта схожесть базируется на общем источнике для мафиозного образа, происходящего из бульварного детектива, что подтверждается обилием киноадаптаций среди исследованных фильмов, однако, для точного подтверждения или опровержения данного тезиса необходимо отдельное исследование, не входящее в рамки данной работы.

При этом советский (включая, в меньшей степени, и российский) образ итальянского мафиози заметно отличается в сторону большей комичности, в чем видно влияние самих итальянцев, которые часто или напрямую участвовали в совместной кинопродукции, или их собственные картины оказывались предметом пародирования в СССР.

В четвертой главе была решена задача общего анализа эмпирического материала, на основании которого удалось выделить несколько распространенных стереотипов об итальянцах, оценка и распространенность которых оказались в прямой зависимости от культуры.

Кроме этого было выявлено качественное изменение образа итальянца с течением времени, которое также различается в зависимости от региона:

- Образы и иммигранта, и мафиози претерпели значительные изменения в США с течением времени, что напрямую связано с социальными изменениями в стране, возникшим в среде итало-американцев стремлением к самоидентификации и положительной репрезентации в кинематографе.
- Образ мафиози в российском кинематографе изменился по сравнению с советским, в чем видно прямое влияние западного кинематографа, но сохранил комический ключ в изображении.
- Одновременно с этим в кинематографе Европы нельзя проследить каких-либо значимых изменений в изображении итальянских иммигрантов.
- Большая часть из рассмотренных в четвертой главе отдельных универсальных стереотипов является статичной; в какой-то мере меняется только частота их использования, но качественных изменений не наблюдается.

Следовательно, можно говорить о том, что происходит динамическое изменение образа итальянца в кинематографе, но для этого необходимо или внутреннее давление и изменения в запросах самого общества, как в случае с изменениями в США, или значимое внешнее культурное воздействие, как в случае с «Крестным отцом», который кодифицировал современный образ мафиози.

Можно сделать вывод, что образ итальянца в кинематографе действительно имеет региональные особенности, напрямую связанные с историей как самой культуры, так и историей культурных связей с Италией. Аналогичные особенности имеет и изменение или неизменность образа с течением времени. При этом наименее изменчивы, устойчивы и универсальны в кинематографе наиболее упрощенные стереотипы итальянцев, хотя особенности трактовки этих стереотипов находятся в зависимости от культуры.

Из неожиданных находок данного исследования стоит назвать, в первую очередь, возможную связь между кинематографическим образом мафиози и образом из бульварной литературы, что может быть перспективным направлением для дальнейшего изучения этой темы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Ажимова Л.В.* Жан Бодрийяр о феномене массовых коммуникаций в обществе потребления // Гуманитарные исследования в восточной сибири и на дальнем востоке, №3 (19), 2012, с. 101-110
2. *Акопян Н.А.* Роль телевидения в формировании культурных стереотипов в современном российском обществе // Вестник Ставропольского государственного университета 64/2009, с. 129-134
3. *Гузедина С.В.* «Иностранец» как социальный стереотип: к социально-психологическим аспектам феномена «Иной Родины» //ISSN 1810-0201. Вестник ТГУ, выпуск 6 (110), 2012 с.262-269
4. *Делез Ж.* Кино — М: изд-во Ад Маргинем Пресс, 2013, 560 с., пер. Б.Скуратов
5. *Иванова Е.А.* Стереотип как феномен культуры. - М., 2000, 172 с.
6. *Ильф И., Петров Е*, Одноэтажная Америка - Собр.соч., М.: Государственное издательство худож.лит., 1961. - Т. 4. - 679 с.
7. *Ирисханова О.К.* Стереотипы, эталоны и другие социокультурные модели в дискурсе: сходства и различия. // Вестник МГЛУ №5 (658), с. 173-184
8. *Лоренцо К.* «Вы из НАТО?»: Демистификация итальянского наследия в «клане сопрано» // Новое научное обозрение №127 (3/2014), с. 148-158, перевод Скидан а., Сафонов Н.
9. *Мкртычева М.С.* Кино как предмет социологического изучения: возможности и перспективы // теория и практика общественного развития № 12, 2012, с. 113-118
10. *Николаева Ж.В.* К вопросу о современном понимании культурной идентичности итальянцев // STUDIA CULTURAE. TERRA ITALIA с. 262-270
11. *Огурчиков П.К.* Экранная культура как новая мифология // Аналитика культурологии № 14, 2009, [электронный текст] url: https://cyberleninka.ru/article/n/ekrannaya-kultura-kak-novaya-mifologiya

(дата обращения: 30.03.2016)

12. *Полев Д.М.* Эталон, прототип и стереотип как механизмы восприятия человека человеком // Вестник ЮурГУ, № 18, 2009, серия «Психология» выпуск 5, с. 19-25

13. *Потебня А.А.* Мысль и язык. - М, Лабиринт, 1999, 300 с.

14. *Разлогов К.Э.* Множественная идентичность в условиях глобализации. // Свободная мысль. 2008. № 10., с. 117-122

15. *Разлогов К.Э.* Полилог и множественность идентичностей // Межкультурный и межрелигиозный диалог в целях устойчивого развития: Материалы международной конференции. М., 2008. с. 541-544

16. *Савельева Е.Н.* Специфическая природа киноискусства: возвращение к проблеме // Вестник Томского Государственного Университета, № 298, 2007, с. 80-82

17. *Сурова Е. Э.* Идентичность, идентификация и идентификационные модели // вестник санкт-петербургского университета. Серия 6. Политология. Международные отношения №3, 2008 г. с. 56-67

18. *Сусидко И.П.* Первые итальянские оперы в России // Старинная музыка № 1. 2012. с. 2-5.

19. *Фоменко А.Н.* О разнице дискурсивных установок в отношении искусства и кино. // Вестник Ленинградского государственного университета им. Пушкина, № 3, том 2, 2011, с. 214-221

20. *Шевлякова Д.А.* Формирование положительного образа Италии в учебнике итальянского языка для иностранцев. //Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2010. № 2, с.88-96

21. *Шевлякова Д.А*. Доминанты национальной идентичности итальянцев. кулинарная система и регионализм. // Известия Уральского государственного университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. 2010.,№ 2 (75). с. 211-219.

22. *Шляхова С.С.* Стереотипы как средство формирования общественного

мнения в пропаганде периода второй мировой войны // Формирование гуманитарной среды в вузе: инновационные образовательные технологии: компетентностный подход, Пермский национальный исследовательский политехнический университет, том 1, 2015 г., с. 51-54

23. *Corti P.* L'emigrazione italiana in Francia: un fenomeno di lunga durata // Altreitalie №26 Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, с. 4-26

24. *Hecht B*. A Child of the Century. - Simon and Schuster. 1954 с. 487.

25. Santopietro T. The godfather effect: changing hollywood, america, and me - N.Y., 2012, 337 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Список кинематографических произведений, использованных для проведенного исследования

В хронологическом порядке и с группировкой по регионам

США:

1. Итальянец, режиссер *Томас Инс,* 1915 / The Italian, *Thomas H. Ince*
2. Маленький Цезарь, *Мервин Лерой,* 1931 / Little Caesar, *Mervyn LeRoy*
3. Лицо со шрамом, режиссеры *Ховард Хоукс, Ричард Россон,* 1932 / Scarface, *Howard Hawks, Richard Rosson*
4. Римские каникулы, режиссер *Уильям Уайлер,* 1953 / Roman Holidays, *William Wyler*
5. Леди и Бродяга, режиссер *Уолт Дисней,* 1955 / Lady and the Tramp, *Walt Disney*
6. Кто стучится в мою дверь? режиссер *Мартин Скорсезе,* 1967 / Who's That Knocking at My Door? *Martin Scorsese*
7. Крестный отец, режиссер *Фрэнсис Форд Коппола,* 1972 / The Godfather, *Francis Ford Coppola*
8. Злые улицы, режиссер *Мартин Скорсезе*, 1973 / Mean Streets, *Martin Scorsese*
9. Итало-Американец, режиссер *Мартин Скорсезе*, 1974 / Italianamerican, *Martin Scorsese*
10. Толковые ребята, режиссер *Брайан Де Пальма,* 1986 / Wise Guys, *Brian De Palma*
11. Американский хвост, режиссер *Дон Блут*, 1986 / An American Tail, *Don Bluth*
12. Симпсоны, создатель *Мэтт Грейнинг,* с 1989 по наше время / The Simpsons, *Matt Groening*
13. Славные парни, режиссер *Мартин Скорсезе,* 1990 / Goodfellas, *Martin Scorsese*
14. Полицейский с половиной, режиссер *Генри Уинклер,* 1993 / Cop & 1/2, *Henry Winkler*
15. Робин Гуд: Мужчины в трико, режиссер *Мэл Брукс,* 1993 / Robin Hood: Men in Tights, *Mel Brooks*
16. Няньки, режиссер Джон Парагон, 1994 / Twinsitters, John Paragon
17. Клан Сопрано, режиссер Дэвид Чейз, 1999-2007 / The Sopranos, *David Chase*
18. Футурама, создатель *Мэтт Грейнинг,* 1999-2013 / Futurama, *Matt Groening*
19. Мастер перевоплощений, режиссер *Перри Энделин Блейк,* 2002 / Master of disguise, *Perry Andelin Blake*
20. Корпорация Монстров, режиссер *Пит Доктер,* 2003 / Monsters, Inc., *Pete Docter*
21. Подводная братва, режиссеры *Бибо Бержерон, Вики Дженсон, Роб Леттерман,* 2004/ Shark Tale, *Bibo Bergeron, Vicky Jenson, Rob Letterman*
22. Тачки, режиссер *Джон Лассетер,* 2006 / Cars, *John Lasseter*
23. Письма к Джульетте, 2010, режиссер *Гари Виник* / Letters to Juliet, *Gary Winick*
24. Тачки 2, режиссер *Джон Лассетер*, 2012 / Cars 2, *John Lasseter*
25. Зверополис, режиссеры *Байрон Ховард, Рич Мур, Джаред Буш*, 2016 / Zootopia, *Byron Howard, Rich Moore, Jared Bush*

Россия и СССР:

1. Золотой ключик, режиссер *Александр Птушко*, 1939
2. Красная палатка, режиссер *Михаил Калатозов,* 1969
3. Рассеянный Джованни, режиссер *Анатолий Петров*, 1969
4. Невероятные приключения итальянцев в России, режиссеры *Эльдар Рязанов, Франко Проспери*, 1973
5. Приключение капитана Врунгеля, режиссер *Давид Черкасский*, 1976-79 производство/1980 премьера

6. Ограбление по-итальянски, режиссер *Ефим Гамбург*, 1978
7. Формула любви, режиссер *Марк Захаров*, 1984
8. Очи черные, режиссер *Никита Михалков,* 1987
9. Семь дней с русской красавицей, режиссеры *Георгий Делиев, Юрий Володарский, Евгений Корженков*, 1991 съемка/1996 премьера
10. Новейшие приключения Буратино, режиссер *Дин Махаматдинов,* 1997
11. Четыре таксиста и собака, режиссер *Федор Попов,* 2004
12. Итальянец, режиссер *Андрей Кравчук*, 2005
13. Четыре таксиста и собака 2, режиссер *Федор Попов*, 2006
14. Русская игра, режиссер *Павел Чухрай*, 2007
15. Золотой ключик, режиссер *Александр Игудин,* 2009
16. Mosca ti amo! (киноновелла из сборника «Москва, я люблю тебя!»), режиссер *Александр Касаткин*, 2010
17. Настоящий итальянец, авторский проект *Вадима Глускера*, НТВ, 2011
18. Нереальная любовь, режиссер *Арман Геворгян,* 2014

Европа:

1. Скамполо — ФРГ, 1958 год, режиссер *Альфред Вайденманн* / Scampolo, *Alfred Weidenmann*
2. Сисси. Трудные годы императрицы — Австрия, Германия; 1957 год; режиссер *Эрнст Маришка* / Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin, *Ernst Marischka*
3. Из России с любовью – Великобритания; 1963 год; режиссер *Теренс Янг* / From Russia with love, *Terence Young*
4. скетч «Урок итальянского», *Летающий цирк Монти Пайтона*, — Великобритания; 1969 год / Italian Lesson, *Monty Python's flying circus*
5. скетч «Рэкетирование армии», *Летающий цирк Монти Пайтона*, Великобритания; 1969 год / Army Protection Racket, *Monty Python's flying circus*
6. Сицилийский клан — Франция; 1969 год; режиссер *Анри Верней* / Le Clan des Siciliens, *Henri Verneuil*
7. Ограбление по-итальянски – Великобритания; 1969 год; режиссер *Питер Колинсон* / Italian job, *Peter Collinson*
8. Чтиво – Великобритания; 1972 год; режиссер *Майкл Ходжес* / Pulp, *Mike Hodges*
9. Триллер: Жестокий фильм — Швеция; 1973 год; *Бо Арне Вибениус* / Thriller - en grym film, *Bo Arne Vibenius*
10. Лунный гонщик – Великобритания; 1979 год; режиссер *Льюис Гилберт* / Moonraker, *Lewis Gilbert*
11. Любовь в «Восточном экспрессе» — Великобритания; 1985 год; режиссер *Лоуренс Гордон Кларк* / Romance on The Orient Express, *Lawrence Gordon Clark*
12. Голубая бездна — Франция, США, Италия; 1988 год; режиссер *Люк Бессон* / Le grand bleu, *Luc Besson*
13. Дети века — Франция; 1999 год; режиссер *Диана Кюрис* / Les Enfants du siecle, *Diane Kurys*
14. Итальянский для начинающих — Дания; 2000 год; режиссер *Лоне Шерфинг* / Italiensk for begyndere, *Lone Scherfig*
15. Интернешнл — Германия, Великобритания, США; 2009 год; режиссер *Том Тыквер* / The International, *Tom Tykwer*
16. Девчонки — Франция; 2009 год; режиссер *Элеонор Фоче* / Gamines, *Eleonore Faucher*
17. Лиллехаммер — Норвегия, США; 2012-1014; режиссер *Гер Хеннинг Хопланд и другие* / Lilyhammer, *Geir Henning Hopland and other*