

Санкт-Петербургский государственный университет

СТАНОВЛЕНИЕ СТЕРЕОТИПНОГО ОБРАЗА ДРУГОГО
В НЕМЕЦКОЙ КУЛЬТУРЕ 50-Х ГОДОВ XX В.
(на примере итальянских шлягеров)

Выпускная квалификационная работа по направлению «Культурология»
основная образовательная программа «Культура Германии»

Исполнитель

Волкова Анна Алексеевна

Научный руководитель

д.ф.н., доцент

Артамошкина Людмила Егоровна

Рецензент

профессор, д. культурологии, доцент

Цветаева Марина Николаевна

Санкт-Петербург

2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Generating Table of Contents for Word Import ...

Введение

Одной из интереснейших тенденций в развитии гуманитарных наук в XX веке выступает интерес к феноменам повседневной жизни, к явлениям массовой культуры. «Итальянские шлягеры» — особое направление в массовой культуре 1950-х годов. Казалось бы, шлягеры «мелки», они не могут соперничать с произведениями Скарлатти или Вагнера, однако роль, сыгранную ими в жизни населения Германии, нельзя недооценивать.

Итальянские шлягеры появились в критический для немецкого государства и его жителей период: страна была разделена, культивируемая на протяжении нескольких десятилетий идея «великого германского Духа» рухнула. Образовалось «поколение развалин»: люди без крыши над головой и порядка в голове. И если на территории Восточной Германии населению была навязана готовая идеологическая конструкция, то на Западной территории был своего рода идеологический и мировоззренческий провал. Потеря самоидентичности могла иметь для западной части страны самые губительные последствия. Одним из способов преодоления духовного кризиса немецкого Я стало обращение к единственному Другому, который был готов вступить с ним в диалог. Этим Другим оказалась Италия. На протяжении истории развития этих государств возникло множество социальных, культурных контактов, обеспечивших им особое восприятие друг друга. Тесное взаимодействие обусловило возникновение как укоренившихся в немецком сознании стереотипов, так и, подверженных влиянию обстоятельств, многочисленных образов, связанных с Италией. В кризисный период 1950-х годов произошла стереотипизация итальянского образа. Страна стала восприниматься в качестве набора определённого вида клише.

Главной причиной этого явления стали итальянские шлягеры — избранное немецкими средствами массовой информации средство модулирования общественного сознания с целью упростить восстановление контакта немецкого Я с Другим. Образы, использованные в текстах песен, отличались яркостью, броскостью, привлекательностью и понятностью, так

что без труда закреплялись в умах немцев, поощряя их отправиться в путешествие на встречу с Другим, и, неосознанно, с собой.

К сожалению, эта важная для понимания культуры Германии тема до сих пор слабо изучена в научной литературе¹ и практически не освещена в отечественных исследованиях.

Целью выпускной квалификационной работы является исследование процесса становления стереотипного образа Италии в немецком сознании и культуре 50-х годов XX в. Для достижения поставленной цели в работе последовательно решены следующие **задачи**:

1. Дать определение понятиям образ и стереотип и определить их соотношение.
2. Рассмотреть феномен взаимодействия Я-Чужой и его стереотипную основу.
3. Выявить историческую обусловленность образа Италии в немецкой культуре.
4. Выделить основные компоненты образа Италии как Другого, складывавшиеся в немецком сознании на протяжении XVIII, XIX и XX веков.
5. Проанализировать тексты «итальянских шлягеров» и определить стереотипы, задействованные в создании образа Италии в период 1950-1960 гг.
6. Определить значение роли исполнителя шлягера, как носителя образа Другого

Объектом исследования является образ Италии, который как результат рефлексии был зафиксирован в письменном виде в воспоминаниях, путевых

1

Kayser D. Schlager. Das Lied als Ware. Untersuchungen zu einer Kategorie der Illusionsindustrie. 2. Aufl. Stuttgart, 1976, s.12.

заметках (XVIII-XIX в. в) и текстах непосредственно самих итальянских шлягеров (XX в.).

Более сорока композиций, относящихся к типу «итальянских шлягеров, созданных в период 1950-1960 г.г , послужили **предметом** исследования.

Методологической основой исследования являются труды Ю.М Лотмана, У.Эко, Ж.-П. Сартра, П.С Гуревича, Р.Барта, М.Фуко.

Поскольку в процессе работы нами не было выявлено ни одного отечественного источника, освещающего проблематику «итальянских шлягеров», то для исследования были привлечены источники на немецком языке, главным образом книга «Till Manning: Die Italiengeneration» (Тиль Маннинг: Итальянское поколение), «A.W. Herkendell Wenn bei Capri die rote Sonne- Das deutsche Italienbild der 50er und 60er Jahre» (А.В. Херкенделл «Когда на Капри красное Солнце...» Немецкое восприятие Италии 1950- 60-х годов), а также каталог выставки «Wenn bei Capri die rote Sonne. Die Italiensehnsucht der Deutschen im 20. Jahrhundert»(Когда на Капри красное Солнце. Немецкая «тоска по Италии» XX в.), прошедшей в немецком городе Хайдельберг в 1997 г. и данные онлайн-музея Lebendiges Museum Online (Оживший Музей Онлайн).

Кроме этого был произведён анализ книги «Путешествие по Италии» И.В. Гёте и картины «Германия и Италия» кисти Фридриха Овербека с целью выявления характерных черт образа Италии, в работах наиболее видных фигур немецкой культуры XIX в.

Работа состоит из двух глав, шести параграфов, введения, заключения и списка литературы, включающего более 30 работ на русском и немецком языках и Интернет-источники.

Глава 1. Образ в культуре: проблема понимания Другого.

1. Образ-стереотип.

Феномен «стереотипного образа» складывается из двух понятий, которые на протяжении довольно длительного времени выступают объектами исследования в философии, психологии, культурологии и других гуманитарных наук.

История культуры представляет нам спиралеобразное развитие представлений об образе: от платоновских копий, через представления об образах как отражении действительности субъективным сознанием, к представлению об априорной преданности образов сознанию и психической деятельности, но уже не божественной или трансцендентной сущностью, а природой.

Исследованию этого понятия отвели значительно место в своих трудах Ю. Лотман, М. Бахтин, А. Лосев, О. Шпенглер, и многие другие исследователи.

Французский философ Ж.-П. Сартр в своей работе «Воображаемое» определяет образ как «человеческую установку», а затем и как «некий акт, нацеленный на отсутствующий или не существующий в телесном виде объект через посредство некоего физического или психического содержания, которое дано не само по себе, а в качестве «аналогического репрезентанта» того объекта, на который нацелен этот акт»².

На основе данного определения, мы отходим от весьма распространённого восприятия образа как аналога изображения, поскольку обнаруживаем его растянутость во времени, отсутствие фиксации в одной временной точке. Описывая образ, возникающий в нашем сознании, мы обращаемся к сконструированному нами изображению, а не реальности. С этим связана подвижность и изменчивость, присущие образу.³

Далее, нами делается вывод о невозможности единовременного существования в одном и том же месте объекта и образа этого объекта.

² Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. - СПб. Наука, 2001. с. 76

³ Шапинская Е.Н. Образ Другого в текстах культуры. - М.: Красанд, 2011. с.17

Приводя анализ-комментарий Гуссерля к гравюре Дюрера, Сартр отмечает: «Когда я смотрю на гравюру (восприятие реального объекта), я не вижу ни рыцаря, ни смерти, я вижу просто гравюру. И наоборот, если я вижу рыцаря и смерть, я вхожу в воображаемый мир, где с самых первых веков рыцари шли на смерть, рыцарский мир славы и риска (воображаемый мир), и тогда я уже не воспринимаю гравюру как материальный объект»⁴.

Наконец, признаётся важность психологического содержания образа как тех невыразимых в материальной форме понятий, которые репрезентируют объект, на котором выбранный образ сосредоточен.

Следовательно, восприятие образа и объекта этого образа как равнозначных величин является ошибочным. Описывая объект, мы работаем с возникшим в нашем сознании образом, но не реальностью. При этом, подобный образ может включать в себя бесконечное количество наложившихся друг на друга в процесс восприятия образов, то есть являться контаминацией.

Переходя в образ как особый тип существования, объект обзаводится контекстными смыслами, определённым окружением т.е. попадает в зависимость от знания, которое, как пишет Сартр «его конституирует»⁵.

Необходимым условием возникновения образа является острый момент, за которое могло бы уцепиться сознание, определённое содействие со стороны воспринимаемого, помогающее нам «одушевить» предмет - интенция. Таким образом, осознанное желание для конструирования образа не требуется, а наполнение значения в образе происходит интуитивно и воспринимается нами как данность. К возникшей интенции постепенно присоединяются различные знаки, содержащие в себе наше знание об объекте и, таким образом, в сознании происходит закрепление определённого образа.

В силу описанных выше особенностей возникновения образа, образное знание характеризуется обобщённостью и содержит в себе лишь главные,

⁴ Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. - СПб. Наука, 2001. с. 101

⁵ Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. - СПб. Наука, 2001. с. 76

наиболее выразительные черты, которые, в свою очередь, также являются образами.

Импульс возникновению интенции, как правило, даёт аффект. От позитивной или негативной окраски возникшего чувства зависит и установившийся образ в целом. Первая яркая вспышка определяет дальнейшее восприятие, и не случайно столь высока важность произведения «первого впечатления».

Образ появляется словно след, остающийся в нашем сознании после чувственного восприятия объекта, вследствие этого, в пространстве не локализован. «Мысль принимает образную форму, когда должна формироваться на основании того, каким видится объект»⁶ комментирует данный феномен Сартр. Чувственное восприятие не ограничено визуальным изображением, оно гораздо шире его.

Поскольку восприятие субъективно, то каждый индивид, закрывая глаза, будет представлять образ, отличный от образов остального коллектива, даже при условии единого предмета.

При упоминании Рима один представит себе Колизей, другой- красную точку на висевшей дома настенной карте мира, третий вспомнит о ресторане итальянской кухни, наполненным аппетитным ароматом заказанных блюд, с видами Вечного города на стенах. Так, образ представляет собой компиляцию нашего интеллектуального и аффективного опыта.

Использованный пример иллюстрирует также и невозможность приравнивания слова к образу, пусть он и выражен им. Количество образов, способных быть вызванным одним словом неограниченно.

Каким бы распространённым или даже подавляюще схожим (например, для жителей предместьев Рима) не являлся образ, в силу индивидуальности человеческого сознания он остаётся уникальным.

Основной функцией образа является символическая. Символ – выступая необходимым элементом в природе образа, уподобляется ему, в том смысле,

⁶ Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. - СПб. Наука, 2001. с. 78

что подобно образу представляет не только себя, но и некое иное, представленное в неразвернутой форме, обобщенное содержание.

В теории Сартра познание, осуществляемое при помощи символов, соответствует действию интеллекта в нерелективном плане. Основываясь на этом положении, можно заключить, что образ возникает как воплощение неотрелексированной мысли.

Итак, образ – это некое действие, являющееся многослойным феноменом, часто контаминацией. Объект в образе обладает общими чертами, которые несут в себе уже известное знание.

Термин стереотип был введен в научный дискурс в 1922 году Уолтером Липпманом, который характеризовал его как «принятый в исторической общности образец восприятия, фильтрации, интерпретации информации при распознавании и узнавании окружающего мира, основанный на предшествующем социальном опыте»⁷.

Этот феномен привлёк к себе внимание многих исследователей и учёных, таких как Кон И.С., Каган М.С., Сорокин Ю.А., Марковина И.Ю., Павловская А.В., Иванова Е.А.

Ведущий свои истоки из типографской среды, где он изначально определялся как «печатная форма — рельефная копия с набора или клише»⁸, он и в культурно-философском контексте стал характеризоваться схематизацией и автоматическим воспроизведением.

Создание стереотипа, как и его функционирование в культурной среде невозможно без образа. Последний выступает в качестве исходного материала для формирования стереотипа, служит основой его существованию.

Главное отличие стереотипа от образа заключается в эмоционально-оценочном характере, присущем стереотипу: в выбранном явлении

⁷ Липпман У. Общественное мнение. - М., 2004.

⁸ Толковый словарь Ожегова// <http://enc-dic.com/ozhegov/Stereotip-34099.html>. 16.04.2017.

фиксируются лишь те его черты, которые обладают максимально яркой чувственной окраской.

Это приводит к появлению иногда немногих, но за счёт своей эмоциональной яркости хорошо запоминаемых черт.

Кроме того, стереотип, в отличие от образа, усваивается одновременно как индивидуальным, так и коллективным сознанием. «Стереотипизированные» понятия, оценки, категории закрепляются в общественном сознании как «сгустки» общественного опыта, как повторяющиеся свойства и явления⁹. При этом, в силу упрощённости шаблона, отсутствия глубинного содержания, усваиваемыми как формальный набор признаков, стереотип остаётся идентичным для большинства носителей культуры, передаваясь в процессе социализации практически без изменений.

Вследствие этого, стереотипы зачастую отождествляются с традициями, обычаями, мифами. Выражая привычное отношение человека к какому-либо явлению, сложившемуся под влиянием предыдущего опыта, поддерживаемого поколениями, они обретают удивительную стойкость, этому способствует ещё и тот факт, что, представляя лишь обобщённую картину явления с ограниченными, но выразительными чертами стереотип выступает в роли инструмента «грубой настройки», позволяющей, однако с наименьшей затратой психологических ресурсов приспособиться к реальности. Подобный «инструмент» упрощает, к примеру, оценку групповой профессиональной принадлежности человека. Упорядочивая информацию о внешнем мире, стереотип выполняет обобщающую функцию.

Однако, выбранный основным средством познания ведёт к возникновению предубеждений и существенных искажений объективной ситуации.

В культурологической традиции принято деление стереотипов на: языковые, национальные, этнические, личные, гендерные, общественные или

⁹ Мельник Г.С. Стереотип, формирование стереотипов в процессе массовой коммуникации // Mass-Media: Психологические процессы и эффекты, — СПб, 1996.

социальные, семейные. Обобщающая функция стереотипов заключается в упорядочении информации о внешнем мире.

Наиболее известны этнические стереотипы, представляющие собой образы типичных представителей определенных наций.

Стереотипы выделенного вида играют важную роль в процессе межкультурной коммуникации: они способствуют селекции и структурированию поступающей извне информации и, одновременно позволяют сохранить определённую стабильность восприятия другого народа.

За счёт свёрхобобщения действительных культурных признаков, стереотипы обладают относительной достоверностью, что обеспечивает возможность ознакомиться с чёткими контурами и однозначными признаками картины иной культуры.

Представление о какой-то конкретной народности является знанием, накопленным в течении определённого исторического периода, откладывается в так называемой «коллективной памяти» народа.

На основе этого знания в ней возникает, базирующийся на комбинации набора стереотипов и переживаний образ Другого и в зависимости от его характеристик выбирается определённая модель отношения к нему/ взаимоотношений с ним.

Наличие бинарной оппозиции «Я- Чужгой», как и само существование Чужого играет немаловажную роль в формировании представления народа о себе. В состоянии изолированности, замкнутости, сообщество не в состоянии выработать национальное самосознание, поскольку обнаружение и становление оно происходит лишь по средствам контакта с другими группами, обладающих рядом отличающихся признаков.

В момент столкновения с иной реальностью человеку открывается возможным во всей полноте осознать реальность свою, и истолковав

различия, включить Чужого в своё сознание как образ «истолкованный в категориях данной культуры»¹⁰

Таким образом, благодаря рефлексии на столкновение с Другим как Чужим, формируется коллективная (и индивидуальная) идентичность. Индивидуальная, поскольку при контакте с Чужими мы осознаём свою инаковость по отношению к Их группе, понимая близость с объединением Своих.

В результате диалога с Другим возникает концентрированный итог накопленного опыта в виде образов, который становится обязательной частью культуры.

Стереотипы, по ряду указанных выше причин, обладают наибольшей стойкостью. Собственные стереотипные представления о Другом, как и определения окружающего мира, населяющих его людей присущи каждому народу, каждой нации. Представления, содержащиеся в образе, могут быть обусловлены исторической, международной, внутривосточной ситуацией или другими временными факторами и, как следствие изменений в них, изменяться сами, становясь стереотипами¹¹. Модификацию стереотипов может вызывать политическая идеология. Средства массовой коммуникации апеллируют к определённым сторонам образа, в интересах власти нивелируя или преувеличивая их.

Однако, подверженность стереотипному восприятию реальности, как для индивида, так и для социальных групп напрямую зависит от обширности и глубины их опыта освоения действительности. Чем меньше два эти показателя, тем больше вероятность сведения процесса освоения информации к воспроизводству готовых стереотипов и стереотипных реальностей.

¹⁰ Довгополова О. А. Амбивалентность как характеристика образа Чужого//Свое и чужое в культуре. Международный журнал исследований культуры. Вып. 1. Научный журнал Санкт-Петербургского отделения Российского института культурологии. СПб., изд. Эйдос, 2011. с.27.

¹¹ Шапинская Е.Н. Образ Другого в текстах культуры. - М.: Красанд, 2011, с.35.

В кризисные годы, можно отметить связанное с этим фактом значительное возрастание роли стереотипов в культуре, поскольку в резко увеличивающемся потоке информации возможность населения её рационального осмысления снижаются.

Впрочем, стереотипное восприятие одних народов другими отличается удивительной устойчивостью. На смену войне приходит мир, целые политические системы, грандиозные идеологии уходят в прошлое, в который раз международная обстановка изменяется, а национальные образы остаются прежними и продолжают существовать в массовом сознании как подводные течения. Образ Другого может трансформироваться, но дискретные его фрагменты, стереотипы, сохраняются на протяжении веков.

Взаимодействие Германии и Италии мы рассматриваем в традиции бинарной оппозиции Я- Чужой, однако противоположное Я понятие определяемо нами при помощи термина Другой. В нашем представлении, Чужой отстоит в смысловом понимании дальше Другого, в то время как историко-культурное развитие обоих государств сблизило, их, при этом не превращая в одно.

В период наибольшего кризиса, который когда-либо переживала Германия- в начале 50-х годов XX века вскоре после завершения Второй Мировой Войны разочарованность немецкой культурой способствовала распространению в стране культуры Другого. Идеалы нацизма были объявлены бездуховными и немцам требовалась новая жизненная модель, а точнее помощники в её установлении, ведь, по словам В.Н.Топорова, культура возрастает к общей пользе лишь когда она живёт «своим» и «чужим» в союзе или столкновении»¹².

В кризисный период, средства массовой информации вновь активно занялись структурированием общественного сознания, используя эффективное, но до этого момента не вполне осознаваемое, как пропагандистское средство- лёгкую музыку, шлягеры.

¹² Топоров В. Н. Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. Т. 2. — М: Рукописные памятники Древней Руси, 2010, с .91.

Шлягер- «модная, популярная песня с запоминающейся мелодией, а также вообще любое музыкальное произведение или произведение других жанров, пользующиеся особой популярностью»;¹³ понятие массовой культуры.

Интересно, что само слово пришло из сферы торговли и обозначало наиболее продаваемые товары, пользовавшиеся особой популярностью у покупателей. (Dieses Produkt ist ein absoluter Schlager¹⁴)

Шлягер- это дитя и одновременно зеркало времени. Он представляет собой своеобразный “архив”, содержащий в себе сведения о важнейших событиях времени, а потому с утерей его тематики актуальности, превращается в своеобразный маяк памяти, возвращающий слушателя нового времени в прошлое.

Итальянский шлягер, предмет нашего исследования, иллюстрирует обретение Германией Другого, готового к диалогу, помогшему стране, окружив себя дружеством, вновь осознать Себя. Однако рассмотрение и полноценное восприятие этого феномена невозможно без анализа историко - культурных предпосылок формирования образа Италии как Другого.

1.2. Италия глазами немцев: от Средневековья до Гёте

Зачастую образ другой культуры наиболее полно воспринимается паломниками или путешественниками. Путешествие понимается как выход за пределы границ, а культура организует не только себя, но и Чужое, путем их создания – это своего рода «пороговый опыт», этот опыт «создает связанное социокультурное пространство, формирующее или трансформирующее традицию»¹⁵.

Культурные контакты как путешествия появляются с Великой Римской Империей ещё у древних германцев, однако первые именно «путешествия» совершают пилигримы в эпоху Средневековья. Для них в Вечный Город

¹³ *Большой Энциклопедический словарь*. 2000.

¹⁴ *Kayser D. Schlager. Das Lied als Ware. Untersuchungen zu einer Kategorie der Illusionsindustrie*. 2. Aufl. Stuttgart, 1976.

¹⁵ *Даринский В. Ю.* Насущность чужого: конкурентная структура культурной идентичности// Свое и чужое Петербургского отделения Российского института культурологии. СПб., изд. Эйдос, 2011. с.9.

обладал исключительным религиозным значением поскольку являлся местом, где восседал Папа - наследник святого Петра, и где хранились важнейшие христианские реликвии. Особой удачей становилась поездка в Юбилейные годы, когда по совершении паломничества по семи главным базиликам Вечного города, путешествующие получали отпущение грехов. Благодаря этой традиции, как богатые, так и бедные устремлялись в Италию или старались хотя бы отправить туда своих детей. Отметим этот факт.

Невозможно упустить из виду, что уже в то время за Италией закрепилась слава Эльдорадо искусства. Именитые мастера, такие как, Альбрехт Дюрер, и начинающие художники стекались в страну, дабы получить уроки живописи у Леонардо, Микеланджело, Рафаэля, Тициана или хотя бы увидеть их работы.

Многочисленные музеи, архивы и библиотеки позволяли прикоснуться к античному знанию из оригинальных источников. Вновь обретенная Античность и преклонение пред нею составляли основу Культуры Возрождения, поэтому ознакомиться с нею считал своим долгом каждый интеллигент...или тот, кто лишь приближался к этому титулу.

Юным представителям европейской аристократии вменялось в обязанность совершение - Гран-тура- маршрут которого (к великой радости молодых людей) пролегал через Италию. Целью его являлось ознакомление с шедеврами архитектуры, живописи и скульптуры, изучение других языков, культур и обычаев *per se* и приобретения связей в высшем свете. Молодые люди накапливали жизненный опыт, упрочивали свой жизненный статус.

Следуя моде, и представители менее обеспеченных семей направляли свои стопы в сторону солнечного полуострова. Они совершали путешествия не в богатой карете, но на лошади или, зачастую, пешком. Такие путешествия не отличались высоким уровнем комфорта, однако приводили к появлению многочисленных путевых заметок, путеводителей с изложением проделанных маршрутов, сопровождающихся указанием сложностей, подстерегающих на

пути, описания достопримечательностей, необходимой одежды и местных обычаев.

Из вышеизложенного можно сделать вывод о том, что тяга к Италии уже имела, однако она ещё не была облечена в форму, не имела направленности.

Положение исправили представители романтизма и, в первую очередь, поэты.

В эпоху барокко стихотворения с итальянской тематикой уже встречались, однако были редкостью и особенной популярностью не пользовались. Всё кардинально изменилось с появлением Иоганна Винкельмана. Переведя взгляд от уже известных диковинок, кабинетов, соборов и катакомб он открыл Италию другую- сокровищницу античного искусства. Она превратилась в прославляемую страну истинных эстетов.

Но не только внешняя грация привлекала новых путешественников в страну - они прибывали сюда в стремлении к самообразованию: здесь через прикосновение к «истинно прекрасному» они самосовершенствовались, воспитывали свой дух и художественный вкус. Духовному «Перерождения» способствовало и освобождение от повседневных проблем. Погода была благоприятной, земля плодородной и потому нехватка пищи никому не грозила. Итальянцы, добродушные и гостеприимные за небольшую плату делили с путниками кров. Богатым людям здесь было не о чем беспокоиться и они могли пребывать в состоянии блаженной неги.

Впервые эту мысль озвучивает Вильгельм Гейнзе в своём романе «Ардингелло и блаженные острова», однако наиважнейшую роль в появлении стереотипного образа Италии в искусстве сыграл Гёте и его «Итальянское путешествие». Здесь берёт начало традиция поэтического воспевания Италии в немецкой литературе. Предыдущие же работы поблекли и стали рассматриваться как некая прелюдия, ведь проживание, переживание Италии как таковой не играло в них существенной роли.

«Ты знаешь ли край, где лимонные рощи цветут,
 Где в тёмной листве померанец горит золотистый,
 Где с неба лазурного негою веет душистой,
 Где скромно так мирты, где гордо так лавры растут?
 Ты край этот знаешь?
 Туда бы! туда
 С тобою, мой милый, ушла навсегда!»¹⁶

В первой половине 1780-х годов Гёте занимает видную должность советника при дворе великого герцога Карла Августа Саксен-Веймар-Эйзенахского, руководит Йенским университетом, курирует дворцовый театр, занимается проведением реформ, получает завидное жалование, словом, находится на пике влияния и успеха. Но обилие работы душит его творческий потенциал, из-под пера не выходит ничего удовлетворяющего писателя. Гений его мечется, словно в золотой клетке, и в душе Гёте всё усиливается стремление, выраженное в «Песни Миньоны» -уйти в то край, где «лимонные рощи цветут», в Италию. Этой страной был очарован ещё его отец: их дом был украшен изображениями Неаполя и Рима, но лишь в 1786, Гёте осуществляет мечту, «почти уже устаревшую в моей душе»¹⁷. Близкие отношения, установившиеся у него с Карлом Августом, позволили сделать, по тем временам, невероятное: правая рука герцога не только никому не сказал о намеченном путешествии под чужим именем, но и оставил открытым вопрос о дате возвращения. Позднее он писал своей возлюбленной, Шарлоте фон Штайн о том, что пробудет в отъезде около 6 недель. Возвратился Гёте лишь через два года.

Его пленила Италия, её культура, её народ. Там произошло его возрождение и, как он пишет, «я полностью переродился, стал другим

¹⁶ Михайлов М. Л. Сочинения в трёх томах / Под общей редакцией Б. П. Козьмина. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. — Т. 1. — С. 195.

¹⁷ Гете, И. В. *Итальянское путешествие (перевод [с нем.] Н. А. Холодковского)*. - Москва: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2013 с.11.

человеком, мой внутренний мир теперь наполнен до краев. Я чувствую, как сосредотачиваются все мои силы, и надеюсь еще кое-что сделать»¹⁸.

Интересно отметить, что в письмах, датированных началом пути, преобладают описания горных пород, растений и жалобы на скверный климат, но хотя автор не забывает и впоследствии воздавать должность климатическим условиям (в Неаполе, Риме), тон повествования меняется, темы, затрагиваемые им, разнятся от восхищения неопишуемой красотой природы до размышлений о важнейших явлениях жизни.

Книга «Итальянские путешествия» созданная на основе дневников писателя его переписки с герцогом (частично, с Шарлоттой фон Штайн) представляется уникальным биографическим материалом, раскрывающим нам внутренний мир гения в период, когда были созданы драмы «Эгмонт», «Ифигения», завершена работа над «Торквато Тассо» и написаны две главы «Фауста». Это и рассказ о сокровищах Италии и окно во внутренний мир немецкого классика. Сквозь строки проступают и неожиданные черты характера Гёте – «почему мы, люди новейшего времени, так не сосредоточены, что заставляют нас ставить себе требования, которые мы не в силах выполнить?»¹⁹ и мысли, поразившие меня своей актуальностью – «сейчас передо мной острее чем когда-либо встает вопрос: не слишком ли много приготовлений мы делаем для того, чтобы жить»²⁰.

Однако основной причиной, побудившей меня использовать в своей работе данное произведение стали те характеристика и образ Италии, которые, благодаря одному из влиятельнейших людей того времени, закрепились в немецком сознании его современников и получили распространение на протяжении всего развития немецкой культуры.

Италия предстаёт как совершенно новая страна, диковинный край для немецкого обывателя.

¹⁸ Там же.с.15.

¹⁹ Там же с.283.

²⁰ Там же с.167.

Различия начинаются на бытовом уровне. В первой же гостинице, где останавливается Гёте, ни одна дверь не имеет замка, отсутствует «весьма необходимое удобство», однако, при полнейшей беззаботности повсюду царят оживление и суета. Позднее, со свойственной представителю немецкой культуры, любовью к чистоте он периодически сокрушается по поводу небрежных улиц, валяющегося мусора и. т. д.

В этом видится ему проявление итальянской беззаботности, наносящей вред, но необоримой и эта мысль лейтмотивом проходит сквозь всё его сочинение.

Следующую важную народную черту он выявляет во время театрального представления: итальянцы не требуют высокопарности, патетического героизма, но жаждут «примитивной растроганности»²¹. Они вообще премило «простоваты» и воспринимают происходящее на сцене как реальную жизнь. Впрочем, это не мешает им быть чуткими к фальши.

Самой изощрённой, но лишённой искренности чувств арию они предпочтут простую песни рыбаки, которая вечерами садится на берегу и что есть силы поёт, покуда из-за волн не донесётся до неё голос мужа. Смысл этой песни одинокого голоса лишь в том, чтобы другой, тоже одинокий, услышал и на неё ответил. Не чистота тональности, но человеческий и правдивый смысл песни важны в ней. В стране, где так приятно наслаждаться одиночеством никто не будет брошен один.

Несмотря на беспечность и простоту, итальянцев отнюдь нельзя назвать глупыми или невежественными. Складывается впечатление, что, хотя этому народу, в отличие от их северных соседей, не свойственно чрезмерное самоуглубление, жизнь они понимают лучше.

Капитан, сопровождающий Гёте по дороге в Перуджу, заметив, что его собеседник вновь о чём-то задумался, увещевает его: «*Che pensa! Non deve mai pensar l'uomo, pensando s'invicchia*». «Что вы так много думаете! Человеку не следует думать, от дум только старишься». И после одного

²¹ Там же с. 85

разговора: «*Non deve fermarsi l'uomo in una sola cosa, perchè allora divien matto; bisogna aver mille cose, una confusione nella testa*». — «Нельзя человеку сосредоточиваться на одном предмете, а то он сойдет с ума; в голове должна быть тысяча предметов, целая сумятица»²².

Выросшие под золотыми лучами итальянского Солнца эти люди словно впитали в себя его энергию, а потому их жизнерадостность неистребима. Яркие в сути своей, они экспрессивны и страстны во всём -в выражении своей мысли, в жестикуляции, в проявлении чувств.

Простые, естественные, беззаботные и жизнерадостные –такими остаются в памяти читателя обитатели Италии, являясь со страниц путевых заметок. Общаясь с ними, Гёте отмечает, что и сам становится таким же. В невообразимой суете красочной итальянской жизни он обретает спокойствие и понимание себя, которого ему недоставало.

Природа, которая взрастила этот народ, постоянно вызывает у Гёте восхищение. Озеро Бенако, первым поражает его воображение, вызывая в памяти строки Вергилия, а затем, с каждым новым уголком Италия всё больше очаровывает его. Пускай улицы Неаполя покрыты вековым слоем пыли и метутся пару раз в год, зато какой потрясающий вид открывается, когда в жерле Везувия зарождается новое извержение и клубы дыма окутывают гору. Если в немецкой части своих воспоминаний Гёте уделял больше внимания горным породам и классификации растений, то в практической каждой главе части «итальянской» мы встречаем описание живописнейшего вида. Поэт создаёт множество набросков и зарисовок, которые впоследствии войдут в его книгу и станут известными общественности. Могучие благородные кипарисы, благоухающие розы, бурлящее море, возвышающийся могучий Везувий, освещённый последними лучами заката-картины, одна пленительнее, насыщеннее другой, проходят перед мысленным взором читателя, будоражат воображение. Такие

²² Там же с.120

красочные, живые, тёплые образы оставляют неизгладимое впечатление особенно в душе романтиков того времени, выросших под достаточно серым немецким небом.

Одной из важнейших тем и, собственно, цель «Итальянского путешествия» для Гёте - «себя познать среди того нового, что мне откроется». Основой ему служит открывшийся практически одновременно с миром природы мир искусства. Знакомясь с образцами итальянской архитектуры и работами гениев Возрождения, он постепенно учится видеть по-настоящему, о чём с радостью сообщает читателю. Всякий день дарит ему встречу с новой достопримечательностью или поразительной, редкостной картиной, о которой он раньше и мечтать не смел. Воображение не в силах представить картину подобную той, что каждый день привечает его в Риме. Всякий день Италия позволяет приобрести ему новые познания в искусстве и в практическом его осуществлении.

« Как бутылка быстро наполняется, если ее с открытым горлышком опустить в воду, так и человек, мало-мальски подготовленный и восприимчивый, полнится здесь новыми знаниями, ибо стихия искусства со всех сторон теснит его».²³

Великую радость испытывает Гёте, стараясь видеть и воспринимать вещи такими, какие они есть, отбываясь от претензий, наслаждаясь чистым созерцанием. Это приносит бывшему мятежнику душевную ясность и покой. Обновлённое сознание получает мощнейший стимул совершенствоваться и творить. Обломки античного мира превращаются в основание новой благословенной жизни.

Италия и её города выступают не как картографические объекты, но как даже и учителя, носители уникальных смыслов, которые необходимы всякому, желающему понять жизнь и себя в ней. Познание себя через путешествие по Италии вот та поведенческая модель, которая была задана этим сочинением.

²³ Там же.с.148.

Огромное количество юных художников, архитекторов, литераторов вознамерилось повторить путь легендарного человека. В результате в Риме, Флоренции и других городах стали возникать целые колонии художников, обогативших мир своими произведениями. Вдохновлённые сперва описаниями образов природы у Гёте, а затем очарованные воочию увиденной красотой Италии они писали её бессчётное множество раз, дав мощнейший толчок развитию пейзажной живописи. Их работы, иногда идеализированные, но полные неподдельной грации удачно подмеченного момента лишь подхлестнули на родине интерес к своим южным соседям. Даже больше, в сердцах людей, чью повседневную жизнь можно было характеризовать как серую и полную сырости, виды пронизанных солнечным светом городов на берегу блистательного моря, как и рассказы о благословенном крае породили настоящую «Тоску по Италии».

В этот солнечный, благословенный богом край стали всё чаще совершать путешествия деятели искусства. Однако вскоре, в Италию хлынул новый поток немцев - в 1806 году под натиском Наполеоновских войск пала Пруссия, самое крупное из немецких государств. В поисках поддержки, некоторые из них обратились к религиозным и культурным ценностям прошлого, в том числе – в христианских идеалах средних веков. Кроме того, захват Германии дал мощный толчок развитию немецкого национализма, повсеместно утверждалась необходимость утверждения немецкого национального характера.

Эти веяния не обошли людей искусства стороной, в частности, учившихся в Венской академии искусств, Иоганна Фридриха Овербека и Франца Пфорра. Разочарованные неоклассицизмом, преподававшимся в академии, надуманностью сюжетов они обратились к искусству Средневековья, которое виделось им золотой эрой духовности, морали, братства и единства. Именно эти добродетели могли привести к возрождению духа в Германии, считали они. Вскоре к ним присоединились другие студенты. Так в 1809 было основано «Братство Святого Луки».

Единомышленников влекла к себе Италия, красоту которой так много воспевали, и которая была колыбелью веры.

Они поселились в заброшенном монастыре и во всём подражали средневековым мастерам. За длинные волосы и схожесть с библейскими персонажами художников прозвали «назарейцами». Под таким именем они и вошли в историю.

Лидеров – Овербека и Пфорра- связывала крепкая дружба и вместе они решили создать парные картины. За основу взяты были истории Суламифи и Марии. Однако, после внезапной смерти друга, Овербек не стал завершать свою картину. Он вернулся к ней лишь через 12 лет. Переработав её, он создал одно из самых проникновенных произведений на тему дружбы – «Италия и Германия».

Изображённые фигуры — персонификация наций, их нельзя назвать портретным изображением, настолько черты изображённых девушек чисты и идеализированы. К тому же они наделены характерными атрибутами. Назарейцы заложили один из первых камней в фундамент грядущего символизма: их работы были пронизаны шифром символов и идей.

Иоганн Фридрих создал аллегорический образ обеих стран, показав их различия и, в то же время, гармонию между ними. Овербек попытался гармонично соединить черты итальянской и германской живописи Средних веков и Эпохи Возрождения, идеалы Рафаэля и Дюрера.

Аллегии Германии и Италии создавались и раньше, но никогда прежде не объединялись на одном полотне, одновременно столь явно противопоставляясь.

Эта картина — иллюстрация встречи немецкого Я с Другим, итальянским, первая в своём роде. На полотне представлены сложившиеся к тому моменту характерные черты обеих стран, подчёркнуто различие менталитета. Это -диалог двух различных миров, двух отношений к жизни, сочетание света и тьмы.

Треугольная композиция на манер религиозных изображений и множественные овальные формы сближают их, но несмотря на это каждая независима, имеет ярко выраженную личность и эмоциональную характеристику.

На переднем фоне две девушки склонились друг к другу, приоткрытые губы одной из них указывают на том, что мы застали их за беседой.

Говорящая, изображающая Германию, - отражение канонов немецкого романтизма. Её тонкие, миловидные черты лица обрамляют длинные вьющиеся золотистые волосы. На голове - миртовый венок с распустившимися цветами - символ чистоты и открытости. За спиной у неё виднеются мощные стены замков и высится шпиль готической церкви

Светловолосой красавице присуща некоторая порывистой, энергичность. В то время как глаза её собеседница потуплены, взгляд Германии, горящий и живой, устремлён вперёд. При этом её руки с невыразимой нежностью охватывают руку Италии. В этой точке картины выражается основная её мысль единства противоположностей.

Некоторые трактуют этот жест как ключ к пониманию картины: Германия на самом деле утешает Италию, поддерживая её всеми возможными способами.

Представленная слева Италия облачена в красно-синие одежды, её голова опущена, взгляд, чуть печальный устремлён вниз. Если бы не лавровые листья, вплетённые в тёмные волосы, её с лёгкостью можно было бы принять за одну из рафаэлевских Мадонн. Вся фигура девушки выражает мягкость, нежность, не теряя при этом монументальности и внутреннего благородства.

За спиной у неё простирается итальянский пейзаж, несомненно идеализированный, однако содержащий моментально узнаваемые знаки: церковь в романском стиле, высокие тёмные горы (Альпы), озеро или море с островом посреди и зелёные кущи.

Контраст содержания подчёркивается и цветами картины: на переднем плане они яркие, доминируют красный, зелёный и жёлтый. И всё же золотая кайма платья Италии перекликается с золотыми украшениями и окантовкой рукава её северной подруги.

Да, именно подруги. Совершенно противоположной по характеру, Другой, но с которой существует глубокая внутренняя связь. Атмосфера понимания наполняет картину, доказывая, что единство противоположностей возможно и даже кардинально отличающиеся друг от друга культуры способны объединиться в мирном диалоге.²⁴

Итак, к началу XIX века в немецкой культуре сложился определённый образ Италии, сформированный в результате многочисленных путевых заметок и художественных изображений. Особый вклад в становление образа Другого вложили Гёте и художники эпохи романтизма. Другой в их понимании отличался от Германии и всего немецкого своей простотой, естественностью, большей чувственностью, яркостью и гармоничностью. Такие черты как добродушие, беззаботность, открытость, верность, благородство служили основными его характеристиками. Италия и её обитатели выступала как абсолютная противоположность всему немецкому, однако вызывала чувства благоговения и доверия.

1.3. Влияние Мировых Войны на образ Италии

Установившийся в XVIII-начале XIX в.в., образ Другого продолжал развиваться. Этому благоприятствовало историческое развитие обоих государств.

Освободившаяся от власти Наполеона Германия процветала. Важную роль при этом сыграла политика Бисмарка и образование Германской империи в 1871. Отсутствие таможенных границ, прогрессивное законодательство, быстрый рост в экономике, расцвет в науке и прогресс в технике характеризуют положение страны в это время.

²⁴ Wieland Schmied, Tilmann Buddensieg, Andreas Franzke, Walter Grasskamp Harenberg Museum der Malerei. 525 Meisterwerke aus sieben Jahrhunderten. — Dortmund: Harenberg Lexikon Verlag, 1999.

Победы в войнах, проводившихся до 1871, положительно сказывались как на материальном, так и на духовном состоянии страны.

Италия также стремилась к объединению. По завершении многочисленных противостояний как внутри страны, так и за её пределами, в 1870 образовалось Королевство Италия. На протяжении пути к осуществлению этой цели пути её и северной соседки стран пересекались дважды: Италия поддержала Пруссию в борьбе с Францией, чем способствовала её объединению и в то время, когда закрытие монастырей в стране, как акт борьбы с папской властью, совпало с началом культуркампа в Германии. Образ дружественного Другого получил подтверждение— общая судьба сближала государства, и, хотя часть итальянских политических деятелей с недоверием относилась к Германии, в народном сознании немцы позиционировались как единомышленники, «собратья по оружию».

Итальянцам не хватало немецкой собранности— их генералы периодически не могли договориться друг с другом, реформы, проводимые правительством, порой непродуманные проваливались, да и сами правительства, даже после объединения не выдерживали больше года. Информация, получаемая из газет, показывала немцам, что, хотя энергия их соседей направлена в другое русло, основные характерные черты— страстность, несобранность, оставались. Соответственно и отношение к ним становилось добрососедским и снисходительным.

Как гром среди ясного неба поразило рядовых немцев известие: 23 мая 1915 Италия вступила в войну на стороне стран Антанты, объявив войну Австро-Венгрии, а позднее, и Германии. Стать врагом после столь доверительных отношений с немцами и заключённого Тройственного Союза. Немыслимо! Объявленный в начале войны нейтралитет ещё был встречен с пониманием— миролюбивость итальянской нации была прекрасно известен всем. В самом деле, этим чувственным натурам, взросшим среди великолепных памятников искусства и глубоко верящим в Бога не пристало держать в руках оружие. И вот, такое чудовищное предательство. Немногие

задумались о безвыходности положения, толкнувшего солнечных соседей на этот поступок, однако мысль, что беспечные итальянцы вовсе не так надёжны и просты, как кажутся, закрепилось в немецком сознании.

Сама Италия к крупной войне была абсолютно не подготовлена: как было уже сказано, итальянцы славились своей миролюбивостью и участвовать в боевых действиях не желали, к тому же как состояние казны, так и уровень воинской подготовки оставляли желать лучшего. Но всё же силам, формировавшим общественное мнение, для укрепления своих позиций нужно было развязать военные действия. После того как союзники на тайной конференции в Лондоне предложили присоединить к Италии желанный Триест и другие значительны области, находящиеся в руках австрийцев, решение о совместной борьбе против сил Австро-Венгрии и Германии было принято.

Зажигательные речи политических деятелей и обширная кампания всколыхнули апатичную итальянскую публику, доведя её до дрожи националистической лихорадки.

Первые же бои выявили слабость вооружённых сил Италии, и в результате союзникам пришлось оказывать дополнительную поддержку более многочисленной, чем австро-венгерская, армии, чтобы она могла хотя бы сдерживать врагов на своей территории. Как и тысячу лет назад немцы раз за разом разбивали итальянцев. И всё же судьба войны была решена на других фронтах.

Одна из стран победительниц, Италия, закончила войну в жалком состоянии: казна была опустошена, элементарных продуктов не хватало, возросла стоимость жизни, социальное неравенство было нарушено. Ожидания от победы тоже не оправдались - по решению Версальского мирного договора (1920) Италии отошли некоторые земли на севере страны и территории колоний в северной Африке, но это не составляло и половины обещанного ранее.

Нараставшее недовольство народа и страх власти перед повторением событий в России умело использовали «правые» и, во главе с Бенито Муссолини, в стране стремительно стала развиваться новая политическая власть – фашизм.

Став диктатором дуче провёл законы, ограничивающие личные свободы граждан: распущены были профсоюзы и полит. партии, отменены свободы слова и собраний, введена смертная казнь. В 1938 был принят закон, лишавший всех- гражданских и политических-прав людей «низшей расы». Подлый поступок, который шёл вразрез с национальным характером и вызвал неодобрение населения. Тем не менее, итальянские евреи находились в относительной безопасности, поскольку Муссолини всё время отказывался выдать их Гитлеру. Кроме того, закон оставлял ряд лазеек, позволявших не попасть под его действие, да и сами итальянцы, вне зависимости от положения в обществе, старались евреям помочь. Лишь в 1943 году, когда север Италии был оккупирован немцами, начались чистки.

Взросшие на почве национализма фашизм и нацизм были близкими друг к другу идеологиями, неудивительно, что с 1935 года началось сближение двух стран. В 1936 году Муссолини впервые упомянул термин «Ось Рим-Берлин», через три года подписан «Стальной пакт», обещавший Германии максимальную поддержку с итальянской стороны. Гитлер перенимает у фашистского режима элемент приветствия, способ устройства зрелищ и ритуалов, фашизм впитывает в себя некоторые принципы нацизма.

Во Вторую Мировую Войну Италия вступает не сразу (вновь промедление!), лишь в июне 1940 после лёгких побед над Францией, что одержала Германия, объявляя войну Великобритании, Франции, а затем и всем, противостоящим северной соседке странам.

Как развивались события- известно. Страна, не готовая к затяжной войне, в 1943 году была оккупирована союзниками, 8 сентября подписала капитуляцию, а затем бойцы освободительного движения «Сопrotивления»

яростно сражались с нацистскими - оккупантами наравне с англо-американскими силами. Дуче был казнён, режим свергнут.

Немецкие газеты взорвались: «грязные свиньи» «народ негодяев и подлецов» -одни из многих ругательств, которыми награждались итальянцы. Вся концепция «Оси» исчезла в одну ночь.

Более 26.000 итальянских солдат поплатились за «предательство» жизнью. Многие тысячи содержались до 1945 в лагерях.

Впрочем, развивали наверняка у многих появившуюся мысль газеты, ничего удивительного в таком поступке Италии нет. Немецкая пропаганда не оставила ни одну живую душу в неведении о том, что итальянцы и прежде опускались столь низко - в 1915 году, предав Тройственный союз. Летом и осенью 1943 иначе как с негодованием, разочарованием и отвращением об Италии не отзывались – как в беседах, так и в письмах. Письменные источники и мемуары не оставляют в этом никакого сомнения. Впоследствии, некоторые, даже дожившие до глубокой старости солдаты не поддались охватившей страну Италомании, отказываясь иметь какое-либо отношение к «этим мерзавцам».

На основе вышеописанных событий нацистская идеологическая машина развернула активную кампанию по насаждению нового образа Италии и итальянцев.

Газета *Völkischer Beobachter* вышла под заголовком «Трусливое предательство»²⁵, ему вторили и крупнейшие издания. Из верных товарищей, «братьев по оружию» из духу, итальянцы активно превращались в олицетворение двуличия, неверности, малодушия.

Основными чертами нового образа стали:

- Лживость
- Трусость
- Слабость

²⁵ Militärgeschichtliche Zeitschrift: MGZ / hrsg. vom Zentrum für Militärgeschichte und Sozialwissenschaften der Bundeswehr. - Berlin: De Gruyter, 2000. S. 5.

- Склонность к предательству

Различия менталитетов, ранее придававшие образу Другого особый шарм, теперь негативно коннотированные, стали причинами отождествления его со злом: согласно концепции известного немецкого политолога К. Шмитта, враг воплощал противоположное тому, что «Я» есть и к чему стремлюсь, и ему необходимо противостоять²⁶.

То, за что в средствах массовой информации превозносили немцев, становилось для бывших союзников новыми пунктами общественного обвинительного приговора. Пресса писала о «храбрых немецких солдатах, не потерявших мужества перед лицом страшного предательства»²⁷, и тут же напоминала о заключении союза между Италией и Союзниками и возмущалась лицемерами. Весёлость итальянского народа стала представляться как недопустимое, коварное легкомыслие по отношению к соседям. Итальянцам припоминали все их «промахи»: повторное оставление немецкой армии в разгар военных действий, прочно закрепило за ними характеристику трусов, которым нельзя доверять.

Встав на сторону союзных войск, итальянцы и сами превратились во Врага, а к врагу не должно быть проявлено ни милосердия, ни сочувствия, ни понимания. Именно на Врага возлагается вина за промахи, и потому неудивительно, что в последовавших вскоре поражениях на фронте, немецкая пресса немедленно обвинила итальянцев.²⁸

Любое сочувствие Италии осуждалось, высказывающиеся в поддержку голоса заглушались, любимые многими первые итальянские шлягеры, как например, Carpi-Fischer (1943) попали под запрет.

²⁶ Шмитт К. Понятие политического // Вопросы социологии. 1992. № 1. С. 37-67.

²⁷ Reichardt S. Faschistische Kampfbünde. Gewalt und Gemeinschaft im italienischen Squadrismus und in der deutschen SA-Köln: Auflage 2009, 824 S.

²⁸ Лессер Й. Третий рейх: символы злодейства. История нацизма в Германии. 1933-1945-М: Центрполиграф; 2010., с.115.

Свержение и казнь Дуче, старшего товарища Фюрера, привело немцев в ужас. За открытым характером, за простоватостью неунывающих соседей открылась пугающая жестокость. Развернувшаяся вскоре кампания по о

освобождению Италии также тревожила немцев - их бывшие союзники теперь убивали солдат Вермахта, тех, с кем ещё недавно бок обок воевали. Недоверчивость, характеризующая отношение к Другому обычно в начале коммуникации, вернулась к немцам, вместе со страхом, переходящим в агрессию.

Эмоциональная привязанность сменилась антипатией, доверие превратилось в подозрительность, прежняя общительность и доброжелательность исчезли, сменившись враждебностью и презрением. Праздничная, яркая маска «спала» с лица Италии и под ней оказалась отвратительная личность Врага- мелочная, трусливая, недостойная более быть «своим Другим» среди истинных арийцев.

Подобное отношение внушалось населению Германии вплоть до конца войны и оказало влияние на укрепления в массовом сознании негативного итальянского образа.

Глава 2. Трансформация образа Другого в 50-х годах XX века.

2.1 Отношения Италии и Германии в послевоенный период.

В мае 1945 года пал Берлин, в сентябре закончилась Вторая Мировая Война, рухнул нацистский режим. Консервативные авторы заговорили о «конце немецкой истории», многие предрекали «исчезновению Германии». Действительно, разделённая на две части страна оказалась в глубоком экономическом и духовном кризисе. Идеологические, политические основы общества напоминали Дрезден после бомбёжки союзниками.

Разочарование, боль, горечь, потеря ценностных идеалов, неопределённость - вот чем можно характеризовать послевоенный культурный этап.

За годы нацистского правления родная культура немцев всячески поддерживалась и культивировалась. Миф, сотворённый нацисткой пропагандой вознёс Германию и её народ надо всем миром, просто быть немцем считалось честью. Идея превознесения немецкого духа достигла своего апогея, только затем, чтобы с треском рухнуть. Под её обломками оказались погребены сотни людей. Следование идеалу "немецкости" привело к разорению страны, крушению экономики, не говоря уже о том, сколько жизней было потеряно и сколько судеб искалечено. Прекрасная жизнь под руководством фюрера превратилась в позорное пятно немецкой истории.

Последовавшая череда разоблачений партийных мифов, политика денацификации, активно проводимая на протяжении последующих лет, показали, к чему привело лелеяние подобной национальной идеи. Понятие "Немец" перестало быть почётным титулом, превратившись в ругательство, и вызывало, усиленное новой пропагандой, чудовищное чувство вины. Немцев напугали тем, что они были немцами.

В первые послевоенные годы, им удалось забыться в работе - надо было отстраивать страну, хоть как-то, но жить дальше, бороться с

проблемами. Их трудолюбие известно по всему миру. О нём ходит множество шуток, однако немцы не зря с гордостью относятся к этой черте национального характера. Возвращенная веками, она выручила их и на этот раз - причиной немецкого экономического чуда, наравне с полученной помощью и грамотными реформами руководства, стало отношение простых немцев к сложившейся ситуации. «Женщины развалин»- так окрестили горожанок Берлина, разбиравших обломки Рейха в 1945 году. Наравне с мужчинами они работали не покладая рук, в результате чего Германия первая разобрала завалы на своей территории, которых, кстати, было не так уж мало.

Страна потихоньку приходила в себя. Вскоре стало уходить в прошлое то время «когда в Германии занимались вычислениями, согласно которым на душу населения приходилось раз в пять лет по одной тарелке, раз в двенадцать лет - пара ботинок, раз в пятьдесят лет - по одному костюму».²⁹

Вставал вопрос о дальнейшем направлении развития не только экономическом, но духовном, культурном. Такую проблему решить было не менее сложно, чем восстановить экономику.

На Востоке Германии новая власть шлифовала мышление, придавая направления мыслям и задавая новые ценностные ориентиры. Западная же часть постепенно попадала под влияние американизма, но культура наций и их сознание были чересчур разными, чтобы сближение происходило близко. Американцы были Чужими.

Немецкой же культуре был необходим Другой. Если рассматривать культуру как набор техник для адаптации к окружающей среде, то, обращаясь к послевоенному периоду, можно говорить о кризисе немецкой адаптивной модели для обновления которой требовалась стратегия действенная, но в корне отличавшаяся от предыдущей. При этом носители этой стратегии должны были быть готовы оказать свою поддержку.

²⁹ *Petrillo P.E. Der Riss. –Merano, Alfabeta Verlag, 2016. S.78*

Если Чужой был непривычен, то Другой мог стать ДРУГОМ. Во всём - полная противоположность Германии, но открытая и хорошо знакомая ей Италия вернулась в немецкую повседневность.

Близкая по географическому положению, в отношении культурном, духовном она была далека от своей северной соседки, как никакая другая страна.

Миф, тщательно создававшийся на протяжении многовековой истории, приобрёл необыкновенную актуальность.

Он стал плечом, на которое смогла опереться немецкая нация, ступенькой в последующей европейской "социализации"; психологической подготовкой к 60-м годам.

Безусловно, при желании вражда между этими двумя государствами могла разгореться нешуточная: Италия предала Германию (дважды!), немецкие солдаты погубили тысячи итальянских жизней...и всё же, многовековая традиция одержала верх.

Италия и Германия понимали и принимали друг друга – вот главная причина их сближения. На протяжении столетий народы этих стран периодически воевали друг с другом, но потом вновь сходились друг с другом. Так произошло и на этот раз. Немецкая нация отчаянно нуждалась в поддержке, ведь она потеряла казавшуюся такой прочной почву под ногами. В послевоенное время они усиленно трудились, однако у всякого явления есть и обратная сторона.

Складывалось ощущение, что трудоголики немцы не умеют просто отдыхать, наслаждаясь «сладким ничегонеделаньем». Тем более, время для отдыха у них совсем не было. Дополнительной сложностью было то, что немцы склонны замыкаться в себе и в глубине своей души беззвучно страдая, перебарывать катастрофу.

Напротив, по природе своей более динамичные итальянцы быстрее возвращались к обычной жизни. Пропитанный неиссякаемым оптимизмом, словно Солнцем итальянский народ и в самое тяжёлое время умел находить

во всём светлые стороны. Он не утруждали себя мыслями о возможных тяготах грядущего, старался не думать о мрачном прошлом, но наслаждался настоящим моментом. «Быть здесь и сейчас и радоваться этому» - вот кредо итальянцев. Они не привыкли жаловаться и не собирались этому учиться.

Это проявлялось во всём - даже в отношении к тому экономическому положению в стране. Несмотря на свою бедность, жители Италии не отказывали в помощи немецким гостям, щедро делясь тем, что имели. Пусть в штанах не счесть дыр, но зато есть, где эти дыры проделывать, есть Солнце, есть Италия, есть жизнь.

И немцам невероятно нравился этот оптимизм, это радостное отношение- в послевоенные годы они особенно нуждались в такой «струе свежего воздуха».

Во всём мире на них поглядывали с опаской, повсюду... кроме Италии.

В силу своего менталитета и мысли, что они пусть последние два года, но участвовали в военных действиях против гитлеровской армии, итальянцы легче переносили и поражение в войне. Тень Холокоста не лежала на их совести: истребление евреев реально производилось, когда немецкие войска оккупировали страну, а что до существования закона, то были придуманы множество способов его обхода.

Они не могли застыть и оплакивать свою горькую судьбу, что привела фашистов к власти-светило Солнце, спел виноград, предстояло сделать столько дел! Италия запела всем бедам наперекор, и жители её занялись своими делами, но доброе и сострадательное сердце итальянского народа просто не могло ненавидеть или хотя бы игнорировать тех матерей, жён, что потянулись из Германии на поиски своих погибших любимых- на территории Италии сложили голову более 100.000 немецких солдат. Чувствуя, что в их помощи нуждаются, итальянцы великодушно делили свой кров и бедный стол с приехавшими с севера гостями. «Оттепель» в отношениях происходила где-то быстрее, где-то медленно, но неизменно верно.

Несомненно, немцы здесь оставались Другими, но Чужими - не были. В процессе анализа текста песен мы находим этому подтверждение.

Итак, идеальный партнёр для культурной коммуникации был определён и началась «отправка» всей страны в путешествие к Другому и к себе - из приёмников полились, запрещённые в 1943 итальянские шлягеры.

Было бы ошибкой утверждать, что временем рождения итальянских шлягеров были 50-е годы XX века. Напротив, этот тип песен пользовался популярностью и до войны- следуя традиции, немцы сохраняли «тоску по Италии» в своих сердцах. «О, мой прекрасный Неаполь» (1937), «Весна в Тоскане» (1938) и «Рыбаки с острова Капри» (1943) были любимы немецким народом, но после того, как Италия переметнулась на сторону врагов, попали под строжайший запрет. Однако за два года предмет постоянных мечтаний не стёрся из народной памяти- песням, посвящённым Италии было суждено появиться вновь, а «Рыбаки...», которые без труда «вспомнились» в первые послевоенные месяцы, стали безусловным хитом на несколько десятилетий.

Только теперь у шлягеров появилась совершенно другая, новая цель. Страну нужно было отправить «отдыхать», людям необходимо было обеспечить прямой контакт с Другим чтобы они могли через него вернуться к себе.

При этом немцы должны были быть подготовлены к определённому восприятию в Италии. Если раньше этим занимались люди художественной сферы, то теперь одного обращения к древностям было недостаточно- масс-медиа и сфера услуг занялись конструированием нового образа Италии.

Как известно, песня- всем доступная и понятная- мощнейшее средство пропаганды самых разнообразных идей. Шлягеры должны были пропагандировать образ Италии, создавать в сознании красочные картины, способные закрепить определённый ассоциативный ряд и увлечь добропорядочных бюргеров.

Поразительная запоминаемость - одна из важнейших характеристик этого типа музыки. Услышав шлягер однажды вы уже не сможете его забыть:

яркая, не перегруженная мелодия и простенький текст напеваются машинально в течение нескольких дней, если не месяцев

Запоминаемость, простота и повторение мотивов, сочетаний знаков-специфические черты шлягеров, обеспечивших выполнение этой задачи.³⁰

2.2. Основные элементы образа Италии.

Значение любой песен интенационально, однако итальянские шлягеры, которые по сути своей являлись звуковой рекламой, в истории немецкой музыки выделяются особенно. Их главной целью стало сформировать новое представление об Италии, обеспечив максимальную достоверность и узнаваемость Другого при непосредственном контакте с ним. Они должны были создать позитивный образ, свободный от болезненных ассоциаций, связанных с событиями недавнего времени.

Знаки, содержащиеся в текстах и мелодии песен подобраны так, что их невозможно не прочесть- они откровенны, по крайней мере, предельно выразительны. Некоторые из них говорят «прямым текстом», некоторые действуют на подсознательном уровне.

Сам текст служил первым сигналом понимания, которое ожидало северных гостей: шлягеры исполнялись исключительно на немецком. В силу вышеупомянутых исторических особенностей в Италии немецким если не владели в совершенстве, то умели объясняться, используя достаточный для успешной коммуникации набор фраз.

Шлягеры отличает стремление создать, не глубокую душевную, но более простую, эмоциональную связь у слушателя с происходящим в шлягере. Для большей эффективности, были проанализированы уже известные черты итальянского образа, а лучшие из них, претерпев некоторые смысловые изменения, были использованы вновь.

Природа

³⁰ Schweikle. L., Schweikle I. Metzler-Literatur-Lexikon- Begriffe und Definitionen - Stuttgart : Metzler, 1990. – 58 S.

Das Land, wo Zitronen blühen, bella Italia отождествлялась у немцев с удивительной красоты видами и теплом. Сама по себе природа и до сих пор является темой многих песен, а потому в шлягерах фигурируют имена, названия, очевидно коррелирующие с Италией. Зачастую они упоминаются уже в заглавии песен: «Sterne über Florenz»(Звёзды над Флоренцией), «Capri-Fisher»(Рыбаки с острова Капри), «Lago Maggiore» (Лаго-Маджоре)³¹. Поскольку эти названия были давно на слуху у немцев, то проблем с прочтением символа «итальянскости» в этой ситуации не возникало. Кроме того, формировался лист городов, посетив которые слушатель мог бы по настоящему понять Италию, места, где сбываются мечты.

«Eine Nacht, eine Nacht in San
Remo
Ist für uns so wunderschön»

Эта ночь, эта ночь в Сан-Ремо
Так прекрасна для нас»

«Napoli- Märchenglück am blauen
Meer

Неаполь-сказочное счастье на
минем море»

Здесь упоминается популярный курорт –Сан-Ремо, расположенный на севере Италии и пользовавшийся, в силу своей близости к Германии, и вместе с этим, прямым доступом к морю, особенной популярностью у немцев. Ночь, проведённая там считалась проведённой прекрасно. Неаполь же воспринимался не просто как итальянский город, но как образ сказочного счастья на голубом море.

Даже если определённое место не названо, упоминание растительности: кипарисов, магнолий, «цветущего лимона рощ» (прямая отсылка к Гёте), благоухающих роз, не даст вам ошибиться о какой стране идёт речь. В большинстве песен эти сокровища природы располагаются на берегу моря и освещаемы солнцем. Ночь непременно тёплая, звёздная, яркая

³¹ Andreas W. Herkendell Wenn bei Capri die rote Sonne ... - Das deutsche Italienbild der 50er und 60er Jahre"; - Seelze: Friedrich Verlag, 1997 s.45.

Луна укутывает влюблённых мягким серебром. Природа всегда дружелюбна. Нет ни одного шлягера, рассказывающего о природе «сердитой, злой». Напротив, и солнце и море настроены мирно. Они даже вступают в разговор с героем шлягера и определённым образом помогают ему. К примеру, в Largo Maggiore девушка обращается к озеру, как к старшему другу, с просьбой позаботиться о её возлюбленном «Largo Maggiore/ Du bist mein Freund», а в Sterne über Florenz просит ночь укачать её в своих объятьях.

Весна смеётся, солнце улыбается, звёзды обещают передать привет любимому.

В Италии, как в ожившей сказке, из любой ситуации можно найти выход, нет неразрешимых проблем. Что бы ни случилось, герой обязательно встречает поддержку, понимание, помощь-даже если он исходит от «стройных кипарисов» или «светлого Солнца». Происходит определённый побег от реальности в сказочный мир.

Природа не готовит испытания, не будоражит умы дерзновенными мыслями, она- лишь сцена для истории любви, иногда помощник.

Озеро Гарда в южную ночь- настоящий рай для влюблённых, прекрасная фантазия, ставшая явью. Особенно хорош месяц май, когда распускаются розы и край является в «неописуемо прекрасном наряде»³². Романтика, красота, великолепие- вот основные составляющие этой вселенной. Песни создают картину сказочного мира-мечты, который противопоставляется печальной реальности севера. Если его и нужно покинуть, поют шлягеры, то лишь затем, чтобы вернуться вновь.

Море

Море, или заменяющее его озеро-обязательный символ, активно используемый в итальянских шлягерах. Зачастую «поездка на море» у немцев образовывала мощную смысловую связку с «поездкой в Италию», можно

³² Domenico Modugno: Nel blu dipinto di blu.

даже говорить об отождествлении этих понятий. Неслучайно большинство названий песен так или иначе связаны с морской тематикой: *Gruß mir die blaue Adria*(Поприветствуй меня, синяя Адрия), *Im Hafen von Adano*(В гаванях Адано), *Am blauen Gardasee*(На синем озере Гарда).

В античной традиции море представлялось знаком испытаний, обозначало цикличность рождения и смерти, таинственность, спокойствие и опасность одновременно. В шлягерный символизм перешло немного. Море здесь является необходимой составляющей идиллического ландшафта: девушка ждёт своего любимого на берегу, возлюбленный живёт в доме у моря, звёзды отражаются в море. Море или озеро всегда спокойно, если и возникает мотив бури, то к концу шлягера воды уже вновь безмятежны. В связке со словом «город» может намекать на Венецию или Неаполь, реже указывать на род деятельности. Море уже не мятежная стихия, грозящая своей пучиной и безжалостная ко всякому, кто бросит ей вызов, но «южное», «тёплое», «нежно шуршащее».³³

В шлягерах не интерпретируются метафоры, нет глубинных сакральных смыслов, но море выступает в роли ярчайшего опознавательного знака, который с лёгкостью запечатлевается в памяти и легко узнаваем впоследствии

«Wenn bei Capri
die rote Sonne im Meer versinkt,
und vom Himmel
die bleiche Sichel des Mondes blinkt,
Когда на Капри красное Солнце утопает в море
А с неба подмигивает светлый полумесяц»

Эта, в сущности незамысловатая картинка, запечатлевается в нашем сознании образом идиллического вечера. Красный закат, синее море и подмигивающий месяц- что-то изящное, лёгкое, и

³³ *Andreas W. Herkendell Wenn bei Capri die rote Sonne ... - Das deutsche Italienbild der 50er und 60er Jahre*"; - Seelze: Friedrich Verlag, 1997 s.95.

вместе с тем невыразимо прекрасное есть в этих образах. Оказываясь на Капри, немецкий турист обязательно отправлялся насладиться закатом и без труда получал подтверждение установленному шаблону, наполняя его теперь уже своим, искренним восхищением, присваивая возникший образ себе.

Солнце

Элемент, без которого создание итальянского мифа невозможно, -это Солнце. Жарко сияющее на небе, или опускающееся за горизонт, оно воспевается при всяком удобном случае, в связи с чем становится неотделим от образа Италии. «Sole, sole, sole» (Солнце, солнце, солнце), так и называется один из шлягеров, где поётся, что солнце «принадлежит» Италии.

В литературной традиции Солнце- символ жизни, любви, божественной благодати и Бога как такового. Появляясь в шлягерах, оно обозначает банально хорошую погоду (само собой, только в Италии, Германия описывается как серая в тучах страна). Максимально глубинный смысл выявляется в песне о возвращении моряка из дальнего плавания к милой-тогда, Солнце, выходящее из-за туч, символизирует счастье. Впрочем, шлягер не спроста довольствуется простыми образами и смыслами: они запоминаются лучше всего. Достаточно уже того, что светило всегда упоминается как положительный элемент. Оно дарит хорошее настроение, либо «горит», либо «сияет», «яркое и тёплое» словом, всегда приносит тепло и свет, которых так недоставало немцам. Что интересно, лето упоминается редко, в большинстве песен фигурирует весна. Связано это скорее всего с тем, что большинство немцев получали отпуск именно в это время года.

Однако, не стоит отбрасывать и один из старейших значений весны как нового начала, времени обновления. Место, где бы они могли начать всё сначала под лучами обещающего счастья солнца, -мечта немцев 50-х годов, которую, наверняка, использовали при формировании образа Италии в шлягерах.

Клише

Blauer Himmel, weisse Wolken,
schwarze Augen, roter Wein, Bella Italia.

Immer wieder klingen Lieder
durch die Nacht im Mondenschein, Bella Italia.

Beim Chianti geht's avanti,
da ist keiner lang allein, Bella Italia.

Mandolinen singen leise von Amore wunderbar,
darum geht die nächste Reise nur nach Bella Italia.³⁴

Сложно представить себе текст, более наполненный элементами образа Италии XX века, чем шлягер Bella Italia. С первых секунд на слушателя обрушивается хаотичный, но вместе с тем чётко структурированный поток клиповых картинок, образов, символов. В отличие от большинства своих «собратьев» этот шлягер не рассказывает истории, но перечисляет наиболее распространённые клише, которые, после троекратного повторения припева, начинают восприниматься как обязательные атрибуты «прекрасной Италии».

Цветовая гамма итальянского образа

Внимательное рассмотрение текстов итальянских шлягеров позволяет установить важную роль задействованной в них цветовой палитры. Знак цвета прост, но ярк и выразителен, особенно если используются «чистые», базовые цвета. В отличие от стихотворений, рассказов, картин XIX в., шлягер не пытается передать переливы, разнообразные оттенки итальянской действительности. В нём нет глубины понимания, созерцательности. К реальности он относится грубовато, схватывая лишь наиболее выразительные образы, словно ребёнок у которого если небо- то синее, если Солнце- то жёлтое и.т.п. Не найдём мы ни лазурного, ни маджента, ни маренго: синий,

³⁴ Синее небо, белые облака

Чёрные глаза, красные губы, прекрасная Италия.

Вновь и вновь, сквозь наполненную лунным светом ночь, до нас долетают песни, прекрасная Италия

После пары стаканчиков Кьянти события разворачиваются стремительно-

Здесь никто не останется долго в одиночестве, прекрасная Италия.

Тихо поют мандолины о восхитительной любви

Поэтому в следующее путешествие мы обязательно отправимся к тебе, прекрасная Италия.

красный, золотой(жёлтый) и серебряный превалируют в песнях. Чуть реже встречаются зелёный, белый, чёрный, коричневый. Все они употребляются не сами по себе, но выступают атрибутами определённого образа. Красный, белый и зелёный отсылают слушателя непосредственно к итальянскому флагу. Всевозможные упрощения создающие схематичное изображение, чтобы немец, попадая на Апеннинский полуостров смог быстрее сориентироваться в новой обстановке. Чем проще и понятнее Другой представлялся ему, тем больше уверенности и определённости обретал северный гость.

Наиболее часто употребляемый цвет- синий. Он встречается в более чем 30-ти из проанализированных мною шлягеров. В немецкой культурной традиции этот цвет означает тоску, верность, доверие, бесконечность. Смыслы эти навряд ли осознавались немецким населением того времени. Для них синий прочно был связан с образом моря/озера, (итальянского) неба, ночи. «*Avanti, avanti, avanti*», «*Bella bella donna*», «*Das hat sich Tante Emma aus Italien mitgebracht*», «*Komm ein bisschen mit nach Italien*», «*Italienische Nacht*» зовут отправиться «на синее море», искупаться в «синем море» или насладиться закатом на озере. Синева моря переходит в небо, такого же цвета. Небосвод Италии «вечно синий», не затянутый тучами.

Второй по популярности, красный цвет встречается в около 20-ти композициях. Один из наиболее любимых шлягеров того времени Rote

«Rote Rosen, rote Lippen, roter Wein	Красные розы, красные губы, красное вино
Laden uns ein, laden uns ein	Приглашают, приглашают нас к себе»

-рисует картину идеальной романтической встречи в красных оттенках. Красные розы во многих культурах выступают символом любви. Шлягер берёт широко распространённый образ и беззастенчиво вписывает его в свою структуру. Губы чаще всего рисуются красными при ограниченном времени

для создания образа человека. Этот односложный образ насыщенный, запоминающийся активно использовался на протяжении всей истории искусства: в творчестве как Шекспира, так и Дали находим мы его воплощения. Шлягер редуцирует смысл знака до ассоциации с юной красавицей – Антонеллой, Мадаленой, Пией и др. Подчас, всё описание девушки сводится к упоминанию о её сказочной красоте и алых губах. Неудивительно, что немцы с лёгкостью находили этому образу реальное подтверждение³⁵.

Золотой, как вариация жёлтого, используется при описании Солнца, звёзд и пляжа. Он выражает дружелюбие, вносит свет и тепло. В отличие от своего «базового» собрата этот цвет придаёт изображению повышенную ценность, особенный блеск. Для немцев золото символизировало богатство и довольство, поэтому путешествие в страну, наполненную золотым блеском, было им особенно приятно. Там они могли почувствовать себя состоятельными и счастливыми, а кроме того отдохнуть в тёплом, мягком климате, которого Германии недоставало.

Вместо того, чтобы перечислять цвета, шлягер придумывает противопоставления «тёмного» и «пёстрого». Понятие «пёстрый» как нельзя лучше подходит к описанию палитры Италии- ведь она была много более красочна, чем описывали базовые цвета песен. Пёструю, яркую картину было несложно себе представить, а потому, чтобы не перегружать текст деталями, авторы шлягеров задействовали его. Такой оборот помогал не сказать ничего определённого, но создать общее яркое впечатление. Большого от музыкальной картинки и не требовалось.

Итальянская кухня

Стоит только произнести вслух «болоньезе», «софрито», «равиоли», «ризотто», как перед мысленным взором начинают проплывать неясные, но аппетитные картины. Простые в приготовлении, но эффектные блюда

³⁵ *Andreas W. Herkendell* Wenn bei Capri die rote Sonne ... - Das deutsche Italienbild der 50er und 60er Jahre"; - Seelze: Friedrich Verlag, 1997 s.59.

итальянской кухни приводили немцев в восторг. Каждое из названий уже само по себе – песня, не идущая в сравнение с «супом с зажарками», «пастушьим пирогом», «тушёной капустой». Немецкая еда была сытной, но сравнивать её и итальянские угощения – всё равно что сопоставлять охотничью хижину и венецианское палаццо – от дождя можно укрыться и там, и там, но разница очевидна. Что же касается вина, то тут Италия могла соперничать с таким колоссом по производству этого напитка как Франция.

Вино в шлягерах смогло сохранить означаемые, присущие ему в предыдущих эпохах, выступая символом праздника, всеобщего объединения, радости жизни, опьянения. К примеру, «Chanti-Lied» (Песнь Кьянти) не только обеспечивает слушателя информацией о сорте сухого красного вина, но и обещает, что за стаканом этого напитка «все будут счастливы» и «мир будет принадлежать нам». Вино приглашает за стол и объединяет всех. В тишине «синей звёздной ночи», «красные губы» возлюбленной говорят «да», ведь, как уверяет шлягер, после Кьянти «никто не сможет сказать нет». Пока звучит шлягер, возникает картина идеального вечера, чтобы с последними звуками музыки раствориться. Вечером в баре, в сознании рядового немца происходило столкновение вымышленной, «шлягерной» реальности и настоящего – вместо бокала изысканного вина, исполняющего мечты, в руках у него оказывалась кружка пива. Увы, она уже не радовала, как раньше – мысли о чудодейственном итальянском напитке не желали так просто выходить из головы.

При этом, белое вино практически не упоминается в шлягерах. Красный, цвет Италии, цвет любви, цвет заходящего Солнца привлекал к себе больше внимания. Неудивительно, что красное вино доминирует в текстах – создатели шлягеров, не задавались целью расширить познания немцев в виноделии, им требовалось запоминающееся, «по-итальянски» звучащее название. Отсутствие разнообразия позволяло сосредоточиться на выбранном символе и превратило «Кьянти» в знак «итальянского вина» как такового.

С вином был связан и определённый стиль жизни «Сначала работа, а только потом вино-ну это никак не может быть итальянской традицией!» поётся в шлягере «*Avanti*». Вино было символом свободной, весёлой, праздничной даже в будни жизни итальянцев, коренным образом отличавшейся от немецкого «*Ordnung muss sein*»(Порядок превыше всего).

Различные фрукты: апельсины, дыни, лимоны, часто использовались как означающие изобилия и тёплого климата страны. Яркие, сочные они привлекали привыкших к овощам немцев. Кстати, столь привычная последним, картошка пусть и редко, но фигурирует в шлягерах, сменив немецкое название *Kartoffeln* на псевдо-итальянское *potato*.

Слушавших шлягеры детей помимо картин моря и Солнца пливлекало. Конечно же, мороженое. Это дивное лакомство отличалось в Италии особым вкусом, что стало ясно, когда в Германии открылись первые джелатерийные (кафе-мороженое). Поход туда был для них праздником, а возможность посетить страну, откуда это лакомство пришло, представлялась настоящим чудом.

Таким образом, при помощи стереотипными образами шлягерной Италии очарованы были все члены немецкого общества.

Любовь

Любовь- пожалуй главная тема итальянских шлягеров. Так или иначе, её мотив присутствует во всех образцах этого направления. Воплощения её бесконечны: отношения конкретных мужчины и женщины, любовь как воспеваемое чувство, несчастная любовь, одиночество, ревность, тоска, прощание, встреча и. т.д. Чтобы отличать итальянский шлягер от сотен романтических песен, тексты полнятся различными символами «итальянскости»:

- итальянские имена возлюбленных (Амадео, Антонелла, Лючия, Симонетте), к девушке обращаются *Signorina*, *piccolina*, к замужней даме-*Donna*, *bella*;

- действие происходит в итальянском городе, который либо часто упоминается в тексте, либо узнаётся по характерным элементам (пение гондольеров-Венеция)

- итальянские слова (amore, sole, ciao)

Этот элемент имел и вторую функцию. Известно, что для облегчения установления контакта с населением и понимания страны, необходимо владеть её языком. При помощи шлягеров, прочно заседавших в голове немцы выучивали минимальный словарный запас, зачастую не замечая этого. buona sera, buongiorno, ciao, bella и вот вы уже знаете, как начать разговор.

Большинство песен исполняются от первого лица, причём мужского рода. Герой выражает своё восхищение предметом обожания, воспекает её «алые губы», «прекрасные глаза», «изумительную фигуру» и проч. Шлягеры не редко описывают чудный миг первой встречи («Buon giorno, amore» Добрый день, любовь) на пляже, в ресторане или казино. Иногда используется история героя, путешествующего всю жизнь и лишь в Италии случайно встретивший любовь. Трепетное отношение немцев к судьбе и неистребимая вера в неё проявились даже здесь, придав шлягерам убедительности. Иногда встречаются шлягеры и для старшего поколения. Например, «Komm wir fahren nach Venedig»(Собирайся, мы отправляемся в Венецию) исполняется дуэтом женатой пары, которая совершает романтическую поездку в Венецию. Таким образом, Италия позиционировалась как рай на земле не только для молодых юношей и девушек, но и их родителей.

«Der Liebe Freud und Leid»(Радость и страдания любви) также исполняется дуэтом, после примирения супругов, произошедшего в «чудесном крае». Основная мысль композиции «Любовь приходит и уходит, а потому надо наслаждаться моментом».

Эта, в сущности, простая истина, оказывалась для некоторых немцев настоящим откровением. Для того, чтобы осознать её самому и насладиться

моментами счастья с любимой/любимым, стоило посетить Аппенинский полуостров, внушали немцам шлягеры.

И, будучи внутренне сентиментальными, граждане Германии поверили им.

Ночь

«В краях, где день улаживает тебя, вечер радует и того больше, наступление ночи — значительное событие». —Гёте И.В.³⁶

Ночь в Италии со времён Гёте не потеряла своего волшебства. Мягкая, тёплая, свободная - она становилась идеальным временем для встречи тех, кому при дневном свете мешал надзор, со стороны родителей, например.

В литературной традиции, впрочем, ночь имеет скорее негативную окраску. В Библии, работах Гомера, Вергилия и других авторов греческой и латинской традиции, в произведениях романтиков XIX в. (Гёльдерлин) обозначает она гибель, меланхолию, стремление к смерти, тоску, горе. В шлягерах же все эти символы бесследно исчезают. Знак «перерабатывается» и теперь с ним связываются «свет звёзд», «песни мандолин», романтические прогулки «рука об руку».

Чаще всего ночь «синяя». В «Sterne über Florenz»(Звёзды над Флоренцией) она «темна» лишь для того чтобы оттенить «золотые звёзды». Ещё итальянская ночь «серебряная», «ясная», «нежная», «дышащая любовью»- лишь позитивные коннотации создаёт она, не внушая чувства страха или тревоги. В Италии ночи мирны и спокойны, ничто не помешает свиданию двух влюблённых. При Луне, под светом мерцающих звёзд будут они бродить у шуршащего моря. Следуя романтическим традициям, ночь символизирует чувственность, мечты, умиротворение. Однако нет в шлягере

³⁶ Гете, И. В. Итальянское путешествие (перевод [с нем.] Н. А. Холодковского). - Москва: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2013, с.267.

и намёка на философский или религиозный настрой- тёмное время суток не подходит более для тяжёлых дум, но превращается в легко опознаваемый знак романтический отношений.

Вариация ночи - вечер, описан как Abendrot и окрашен, таким образом в исконный цвет любви - красный. Как и другие знаки, он лишён первоначального значения завершения жизненного цикла, проведения границы, становясь просто красивой картинкой, наполненной чувственностью и светом. В самом деле, одно слово уже создавало необходимую атмосферу прелюдии к ночи «когда настоящий итальянец покажет, на что способен», поэтому никакого усложнения этот знак не получил.

Образ романтического героя

В итальянских шлягерах можно выделить несколько фигур и ситуаций, с ними связанных, которые присущи именно итальянской культуре. Они связаны с любимейшими городами шлягеров – Венецией и Неаполем (вскользь замечу, что Рим, игравший важнейшую роль в XIX в., воспевается нечасто), темой ночи и моря.

Первый персонаж - это гондольер. Его функция, управлять гондолой и петь, сопровождая себя на мандолине, катать влюблённых по ночной Венеции или доставлять второго персонажа- Казанову- к месту его свидания. Серенады, им исполняемые формируют образ романтического города или же вызывают в памяти воспоминания о пришедшей любви. Гондольеру знакомы не просто все улицы и переулки города, он знает путь к счастью личному. Гондольер- проводник и помощник в сердечных делах. Впрочем, высадив вас о устремиться к другим -увозить их в мир фантазии и мечты.

Раскрывающий своё сердце в песне, таинственный и романтический гондольер очаровывал сердца немецких дам, надолго оставаясь в их памяти.

Большинство фигур в итальянских шлягерах связаны с морем или озером. Следовательно, матросы, путешественники и рыбаки становятся главными героями произведений. Последние, как и гондольер, постоянно

находятся в море, но предлагаемые обстоятельства в корне различны. Если гондольер -своего рода перевозчик, с охотой приглашающий в свою гондолу, то рыбак не пустит в свою лодку никого. Свои песни они посвящают любимым, тоскуя по ним, наказывая верно ждать их возвращения, или рассказывают приключившиеся с ними истории. Периодически в песнь вторгаются упоминания о тяжести работы и усталости, которые, оживляя образ, делают его правдоподобным.

В отличие от рыбака и гондольера, матрос проводит всё своё время в «широком синем море». Он - фигура меланхолична, скучающая по родным южным берегам, его угнетает мысль, что любимая так далеко от него. Вновь и вновь обращается он к ней с нежными словами, просьбами оставаться верной. Иногда поёт он о прощании, раскрывая как непросто оно ему далось и как тяжело переносить отсутствие любимой рядом.

Более жизнерадостной фигурой выступает игрок на мандолине. В отличие от вышеописанных фигур, этот персонаж не имеет определённой профессии, единственная отличительная черта (да и то не всегда)- имя. По обыкновению, это –Gino, для рифмы со словом mandolino. Ещё некоторые его наименования-«синьор», «тёмнокудрый красавец». Он поёт чувственные песни о любви, тоске, обрётённом счастье. Слушатели его от детей до пожилых людей восхищаются его игрой и волшебным вечером (музыкант действует преимущественно в это время суток).

И всё же, ночью главной фигурой становится Казанова.

Джакомо Казанова- известная историческая личность, пользовавшаяся большим успехом у дам прошлого, продолжал будоражить воображение и в 50-х годах. Этот герой выходит из дома, когда «порядочные бюргеры» засыпают, а возвращается с и пробуждением. Рассказ в песнях ведётся от третьего лица, иногда рассказчицей выступает обманутая девушка, но нет ни одного шлягера от лица Казановы как такового. Его образ является в воспоминаниях преданной подруги, в то время как она молит коварного, но по-прежнему любимого человека вернуться и «утешить» её.

Казанова-олицетворение понятия latin lover- нежен, страстен, невыразимо прекрасен с тёмными кудрями и улыбкой, способной завоевать тысячи сердец в один момент. В родном городе с множеством симпатичных женщин он активно наслаждается жизнью.

У всех этих образов, на первый взгляд различных, много общего.

Во-первых, все они связаны с морем: гондольер и Казанова обитают в Венеции, что окружена им со всех сторон, рыбаки и матросы периодически выходят в море, а игрок на мандолине чаще всего действует в морском городе Неаполе. Руководствуясь разными причинами (профессиональными-рыбаки, интимными - Казанова) все герои действуют ночью/вечером. И все они, разумеется, властители дамских сердец.

Главная черта всех мужских фигур в шлягерах- это их активность. Герои отправляются в плавания, путешествуют, появляются, покидают, словом, действуют. Женщинам же достаётся пассивная роль. Чаще всего они- объект воспевания, то к чему мужчины обращаются, о чём думают, к чему стремятся. Их превозносят на разные лады в серенадах, но на этом функции героини и заканчивается. Всего одна песня встретила мне, в которой девушка, узнав об измене гондольера, находит его с любовницей в гаванях и разбивает о него мандолину с такой силой, что любовники падают в воду.

Но, как было сказано, это исключение. Таким образом шлягеры распространяли традиционную модель где женщина- тень, в лучшем случае правая рука, мужа, но ведущих ролей не играет. В действительности дело обстоит как раз наоборот: за время войны мужчины потеряли своё влияние, так что в доме главной становилась именно женщина. Погружаясь в мир итальянских шлягеров, мужская часть населения страны словно «возвращала себе позиции», хотя бы в виде иллюзии.

Впрочем, как у женщин, так и у мужчин отсутствуют чёткие личностные характеристики. Их образы предельно схематичны. Они –не реальные люди, но очеловеченные знаки Италии, или же те, с кем можно себя идентифицировать. Если среди женских типажей ещё можно было встретить

«туристок из Германии», то мужчины как один темноволосы, темноглазы с итальянскими именами.

Связан последний факт с очень важным аспектом новой немецкой повседневности. Дело в том, что с крушением идеологии рухнул и культ истинного арийца - высокого, голубоглазого, светловолосого. Немецкие дамы уже порядком уставшие от красивых, но однотипных и к тому же холодных мужчин искали кого-то нового, Другого. Итальянцы воплотили их мечту в жизнь. Глазами, темнее ночи с восторгом и восхищением смотрели они на немецких девушек (светлые волосы и глаза в самой Италии считаются особо привлекательными). Загорелые, страстные, внимательные и нежные они окружали немок теплотой и любовью. Многочисленные шлягеры повествуют о счастливых днях и неповторимых ночах, которые ожидают счастливиц в Италии. Шлягер «Das hat Tante Emma aus Italien mitgebracht» (Что тётушка Эмма привезла из Италии) рассказывает историю тётушки Эммы, которая привезла себе из Германии ... мужа.

Когда картинка, формируемая рассказами путешественников и шлягерами, обрела и физическое подтверждение, итальянский тип стал абсолютным идеалом красоты. В отношении женщин включительно.

Хорошо эту тенденцию мы прослеживаем, проведя анализ образов исполнителей итальянских шлягеров.

2.3 Исполнители шлягеров как носители образа Другого

Звездой, взошедшей на небосклон немецкой эстрады в 50-е годы, ключевой фигурой шлягерной индустрии стала **Катерина Валенте**.

Она родилась в 1931 году в семье циркачей испано-итальянского происхождения Джузеппе и Марии Валенте. Первое её выступление состоялось в пять лет на арене, к маленькой артистке быстро пришёл успех. Когда разразилась война, семья сначала была схвачена в Бреслау, затем депортирована в Россию. Оттуда Валенте вернулись в Париж и продолжили выступления. Катерина стала певицей в ночном клубе, затем отправилась с другом и его оркестром в Данию. Успех пришёл к ней в Германии в 1954 году,

когда пластинки со шлягером «Ganz Paris träumt von der Liebe» были распроданы в количестве 900.000 копий. В 1956 году фильм «Bonjour Kathrin» вознёс её на новую карьерную высоту. Сюжет картины напоминал жизнь многих молодых людей того времени: бедные студенты, с трудом добывавшие себе на пропитание отправляются на заработки в Италию. Там, на острове Сан-Ремо находят они любовь, признание и зарабатывают. Сюжет фильма простоват, однако шлягеры, зазвучавшие там, главным образом «Komm ein bisschen mit nach Italien» не покидали эфиры радиостанций ещё очень долгое время и сейчас остаются одними из самых узнаваемых.

Катерина стала лицом десятилетия: невысокая, стройная, энергичная итальянка с горящим взглядом и звонким голосом. Её грациозность, красота, элегантность восхищала. Катерину в Германии показывали по всем каналам, немецкое телевидение предложило ей вести собственную программу «Bonsoir, Kathrin!», которую она вела до 1964 года. 18 фильмов на её счету и более 14 наград, в том числе и почётная «Бэмби» (старейшая немецкая награда в сфере медиа) за вклад в развитие немецкого кино и телевидения.

Идеалом мужской красоты и звездой итальянских шлягеров был **Вико Торрианти**.

Родился он в 1920 году в Женеве в семье ломбардского происхождения. Вико обладал типично итальянским типом внешности -волосы цвета воронового крыла, угольно-чёрные глаза, чуть искривлённый нос, широкие плечи, подтянутая фигура. Свою карьеру он начал в ресторане, готовя пасту, впоследствии он выпустит две кулинарные книги. Талант певца проявился в нём с детства, однако ему не придавали большого значения, пока Вико не победил в 1945 на конкурсе талантов. Через четыре года шлягер «Silberfäden» приносит ему успех, и молодой певец отправляется в первое турне по Швейцарии. Два года спустя он врывается на немецкую сцену с быстро ставшей хитом «Addio»(Прощай), «Bella bella Donna»(Красавица), «La Pastorella»(Пастораль), «Antonella»(Антонелла) следующие одна за другой превращают его в любимца немецкой публики. Изю всех уголков Германии

идут ему письма от восхищённых поклонниц, очарованных харизматичным итальянцем.

В 1952 году он запускает собственные телепроекты «Vico-Torriani-Show», «Grüezi Vico» «Hotel Victoria», которые становятся настоящим источником радости для немецких семей- итальянские напористость, веселье, выразительность Вико вносят разнообразие в их быт как никто другой. «Спаситель дня», так шутливо его называли.

Вико говорит и поёт по-немецки, с иногда прорывающимся итальянским акцентом. Пожалуй, такое произношение стоит на втором месте по «симпатичности» после французского немецкого.

Певец активно появляется на экране как комедийный актёр, исполняя шлягеры с итальянской, и иногда испанской тематикой. В фильмах он выглядит донельзя убедительно, а песни, что он исполняет, быстро «перекачивают» на пластинки и становятся хитами: на протяжении более чем десяти лет Вико не покидал первую десятку в чартах.

Его открытый, «лучистый» характер, естественный юмор, лёгкое отношение к жизненным неурядицам, которое он демонстрировал и на экране, и в жизни выражали лучшие стороны итальянской натуры и вызывали подчас зависть у немецких коллег. Им, к примеру, сложнее давалось обращение с новой техникой на съёмках, в то время как всегда позитивно настроенный и более «гибкий» итальянец умело использовал её в своём творчестве.

Интересным персонажем среди звёзд итальянских шлягеров был друг и партнёр Катерины Валенте по фильмам и выступлениям **-Петер Александр.**

Уроженец Вены, едва ли не самый популярный и известный актёр и шоумен немецкоязычного пространства послевоенных лет, гигант немецкого шоубизнеса, любимец миллионов, а также...солдат люфтваффе и служащий Кригсмарине. Выдержав экзамен в городе Зноймо, куда его отправил отец, восемнадцатилетний Петер становится помощником ПВО Люфтваффе, а затем решает сменить место службы и становится моряком германских

военно-морских сил. В 1945 году попал в английский плен, прошёл через 4 лагеря военнопленных. Вернуться домой всего через год ему помог актёрский талант- песни и маленькие постановки, поставленные им, вызвали симпатии начальства. Родители хотели, чтобы он стал врачом, но Петер мечтал быть артистом. В 1948 году он блестяще заканчивает актёрское училище в Вене. Тогда же от своего имени Петер Александр Фердинанд Максимилиан Ноймайер он оставляет лишь Петер Александр. Уже под таким именем выступает он в том же году в своём первом фильме.

Кроме того, Петер начинает записывать шлягеры и это приносит ему успех. Итальянские шлягеры удавались ему особенно хорошо, а после *Bonjour, Kathrin* он становится любим и узнаваем во всей Германии. Впоследствии амплуа официанта, которое он впервые примерил в этом фильме, принесёт ему небывалый успех в *Im weißen Rössl*(1960). Но это было только начало.

С начала 50-х и до начала 80-х он- одна из ведущих персон на эстраде, телевидении и киноэкране. Петер активно развивал свой талант комедийного актёра, этим пытаясь доказать беспочвенность мифа об отсутствии у немцев чувства юмора. Среди его знакомых было немало итальянцев, любивших пошутить- та же самая Катерина Валенте и её брат, с которыми они подружились на съёмках, так что материал для работы у Петера имелся.

В общей сложности, он записал 120 пластинок, принял участи в съёмках 50 кинокомедий, вёл более 40 телешоу. В 1973 году его проект "Петер Александр: Концерт по заявкам" собрал в Германии 79 процентов всей зрительской аудитории- этот рекорд одного из самых любимых ведущих Германии до сих пор не удалось повторить никому.

Нет сомнения, что особенно в начале карьеры Петеру помог созданный им, содержащий элементы «итальянскости» образ. Темноволосый, с глазами сине-серого оттенка весёлый, жизнерадостный кельнер приковывал к себе внимание близостью к немецкому обывателю и, в то же время, инаковостью на итальянский манер. То были Я и Другой, успешно воплотившиеся в одном

человеке, но если Валенте и Торрианти изначально были Другими, то Петер использовал самые привлекательные стороны этого понятия сознательно.

Таким образом, конфликт Другого преодолевался немцами по модели присвоения. Другой интегрировался в немецкое общество, сохраняя внешние атрибуты инаковости, однако следуя канонам немецкой жизни, используя немецкий язык, он, хотя и продолжал быть Другим, однако открывался для понимания обычного немца, не вызывая настороженности.

Заключение

Проведённое исследование позволяет утверждать, что «итальянские шлягеры», за счёт формирования образа положительно коннотируемого Другого, готового к взаимодействию, сыграли немаловажную роль в преодолении немцами послевоенного духовного кризиса и способствовали предотвращению тотальной культурной и социальной изоляции Германии.

Целью работы являлся анализ процесса становления образа Италии, как диаметрально противоположного, однако близкого Другого.

Для осуществления данной цели, в начале работы был произведён подробный разбор понятий Образ, Стереотип, Другой, как обладающих особой важностью для нашего исследования.

Мы определили, что образ, в отличие от стереотипа индивидуален и наделён большей изменчивостью, пластичностью. Стереотип же, являясь по сути своей ярко эмоционально окрашенным образом, имеет более простую структуру и присущ коллективному сознанию.

Проведённое исследование позволяет сделать вывод о том, что в процессе исторически обусловленного многоуровневого взаимодействия, в немецком сознании укоренился определённый образ Италии, отмеченный характерными, выражающими наиболее яркие особенности менталитета страны, стереотипами. Подобные стереотипы формировали восприятие Италии как принципиально отличного от немецкого, настроенного, однако дружелюбно, Другого. На протяжении бесконфликтного периода истории, образ Другого расширялся, дополняясь новыми чертами, обзаводясь новыми коннотациями, однако в кризисные моменты, в целях упрощения взаимодействия, происходила его стереотипизация. Основные черты образа Италии были получены благодаря многочисленным путешествиям рядовых немцев, но закреплялись они в массовом сознании по средствам отражения наиболее выразительных черт образа в работах выдающихся деятелей искусства. Иоганн Вольфганг Гёте — фигура, безусловно, знаковая для немецкой культуры в своём «Итальянском путешествии» сделал неоценимый

вклад в формирование образа Другого. На протяжении двух лет фиксировал он особенности итальянской нации, акцентируя внимание на отличности её от немецкого народа. Традиция подчеркивания другости Италии, и в то же время, подтверждение её положения как Друга продолжил Фридрих Овербек в своей картине «Италия и Германия».

Мировые войны стали причиной нивелирования подобного образа. Однако, в 1950-е года прошлого века, когда Германия пребывала в экономическом и культурном кризисе, возникла необходимость возвращения Другого в целях восстановления немцами самоидентификации после краха гитлеровской идеи «превосходства германской нации».

Задача конституировать стереотипный образ Италии средствами массовой информации была возложена на «итальянские шлягеры». По средствам музыки и текста шлягеров должно было произойти укрепление новой модели восприятия Другого, послужившее бы позитивному отношению к Другой культуре, налаживанию межкультурной коммуникации.

Шлягеры «поднимали» из глубин культурной памяти ярчайшие стереотипы, наиболее надёжные образы и апеллировали к ним. Такие стереотипные черты как восхитительная природа, атмосфера любви, царящей в любое время суток во всех сферах жизни, потрясающая кухня не являлись «глубокими» образами, однако вызывали так называемую «тоску по Италии».

В целом, образ страны, конструируемый популярной музыкой, напоминал благословенный край, где можно было укрыться от всех проблем. Немцам, которые стремились отдохнуть после поражения и наиболее тяжёлых, первых послевоенных лет, такой беззаботный, идеализированный Другой представлялся вновь Другом и настоящей милостью Небес. Германия, выйдя из состояния замкнутости на себе, потянулась к Италии.

Шлягеры генерировали социальные и культурные стратегии поведения Другого. Они облегчали процесс установления контакта: привнося в немецкие тексты итальянские слова приветствия, прощания, комплименты и

названия наиболее распространённых блюд, снабжая будущих путешественников минимальным словарным запасом.

Исполнители итальянских шлягеров, наделённые, преимущественно, итальянским типом внешности, исполняли свои произведения на немецком языке. Таким образом, они способствовали созданию впечатления о итальянцах как о «своих Других», не вызывавших у немцев настороженности или неприязни.

Благодаря «работе» итальянских шлягеров коммуникация немцев с Другим была максимально упрощена, что способствовало её эффективности. Вступив в активный контакт с Италией в 50-х годах, Германия сделала первый шаг к общеевропейской социализации в 60-х годах и возвращению на мировую культурную, политическую и экономическую арены.

Итак, на основании анализа шлягеров в работе соотносились понятия образа и стереотипа, их связь в культуре, обусловленная восприятием Другого как культуры- рецепиента —не являющейся принципиально чуждой, но выступающей в качестве инструмента самоидентификации. В ходе рассмотрения основных этапов становления образа Италии в культуре Германии, мы определили устойчивые черты образа и культурно-историческую обусловленность его становления. Анализ текстов шлягеров послужил материалом для выявления устойчивых черт образа Италии и их преобразования в стереотипы восприятия. В ходе работы была выявлена роль шлягеров как средства формирования общественного сознания, определившего представление как о собственной культуре (что способствовало процессу самоидентификации), так и о культуре Другого (что обеспечило налаживание межкультурной коммуникации и преодоление Германией духовного кризиса). Таковы основные выводы исследования.

Список литературы

1. *Гете, И. В.* Итальянское путешествие (перевод [с нем.] Н. А. Холодковского). - Москва: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2013.
2. *Гравер А.А.* Образ, имидж и бренд страны: понятия и направления исследования// Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. Вып. 3., 2012.
3. *Каган М.С.* Философия культуры. – СПб., 1996.
4. *Линтнер В.* Италия. История страны. - М: Эксмо; Мидгард., 2007.
5. *Липпман У.* Общественное мнение /пер. с англ. Т.В. Барчунова, под ред. К.А. Левинсон, К.В. Петренко. - М.: Общественное мнение, 2004.
6. *Лессер Й.* Третий рейх: символы злодейства. История нацизма в Германии. 1933-1945-М: Центрполиграф., 2010.
7. *Михайлов М. Л.* Сочинения в трёх томах / Под общей редакцией Б. П. Козьмина. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958.
8. *Сартр Ж.-П.* Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. - СПб.: Наука, 2001.
9. *Шатинская Е.Н.* Образ Другого в текстах культуры .- М.: Красанд, 2011.
10. *Шмитт К.* Понятие политического // Вопросы социологии, 1992.
11. *Andreas W.* Carl August von Weimar Ein Leben mit Goethe 1757 – 1783., - Stuttgart, Gustav Kilpper Verlag, 1963.
12. *Andreas W.* Goethes Flucht nach Italien, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1961.
13. *Andreas W.* Herkendell Wenn bei Capri die rote Sonne ... - Das deutsche Italienbild der 50er und 60er Jahre"; - Seelze: Friedrich Verlag, 1997.
14. Bericht der von den Außenministern der Bundesrepublik Deutschland und der Italienische Republik am 28.3.2009 eingesetzten Deutsch-Italienischen

- Historikerkommission. "Der Deutsch-italienische Kulturaustausch in der Schlagerwelt der 50er und 60er Jahre"; Frankfurt/M.: Diesterweg, 1996.
15. *Kayser D.* Schlager. Das Lied als Ware. Untersuchungen zu einer Kategorie der Illusionsindustrie. 2. Aufl. Stuttgart, 1976.
16. *Kindler G., Lippka R., Siebenmorgen H.* Wenn bei Capri die rote Sonne . . . Die Italiensehnsucht der Deutschen im 20. Jahrhundert. Sondereinband – Heidelberg, 1997.
17. *Hobsch M.*: Liebe, Tanz und 1000 Schlagerfilme,- Berlin, 1998.
18. *Reichardt S.* Faschistische Kampfbünde. Gewalt und Gemeinschaft im italienischen Squadristum und in der deutschen SA-Köln: Auflage, 2009.
19. *Manning Till.* Die Italiengeneration. Stilbildung durch Massentourismus in den 1950er und 1960er Jahren- Göttingen: Wallstein Verlag, 2011.
20. *Petrillo P.E.* Der Riss. –Merano: Alfabeta Verlag, 2016,
21. *Schweikle. L., Schweikle I.* Metzler-Literatur-Lexikon- Begriffe und Definitionen - Stuttgart : Metzler, 1990.
22. *Schmied W., Buddensieg T., Franzke A., Grasskamp W.* Harenberg Museum der Malerei. 525 Meisterwerke aus sieben Jahrhunderten. — Dortmund: Harenberg Lexikon Verlag, 1999.
23. *Badde P.* Für Landser waren Italiener ein Schweinvolk [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.welt.de/geschichte/zweiter-weltkrieg/article112126555/Fuer-Landser-waren-Italiener-ein-Schweinevolk.html> (25.03.2017)
24. *Breiteneicher W.* Caterina Valente feiert 85 Geburtstag [Электронный ресурс]. - Режим доступа: http://www.schlagerplanet.com/news/aktuelle-nachrichten/caterina-valente-feiert-85-geburtstag_n7879.html (08.02.2017)
25. Das online-portal zu den historischen Themen unserer Zeit „Zukunft braucht Erinnerung“ Deutsch-Italienische Beziehungen: <http://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/deutsch-italienische-beziehungen-1937-1943>. (27.02.2017)

26. *Der Spiegel* Online Achse Berlin-Rom : [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.spiegel.de/einestages/kalenderblatt-25-10-1936-a-948602.html> (26.03.2017)
27. *Der Spiegel* Online Stimme wie ein Instrument [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-31969825.html> 02.03.2017
28. *Die Pinakotheken* : ITALIA UND GERMANIA <https://www.pinakothek.de/kunst/meisterwerk/friedrich-overbeck/italia-und-germania> (19.03.2017)
29. *Frühauß R.* Erhabene Freundschaft und friedlicher Dialog [Электронный ресурс].- Режим доступа: <http://www.epochtimes.de/feuilleton/kultur/erhabene-freundschaft-und-friedlicher-dialog-a558144.html> (25.03.2017)
30. *Geppert D.* Vom „Verbündeten“ zum „Verräter“: Die italienischen Militärinternierten 1943 bis 1945. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://lernen-aus-der-geschichte.de/Lernen-und-Lehren/content/11496> (15.03.2017)
31. Lebendiges Museum Online Die Achse Berlin-Rom: [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/aussenpolitik/achse-berlin-rom.html>
32. Lebendiges Museum Online: Die deutsch-italienischen Beziehungen [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/aussenpolitik/die-deutsch-italienischen-beziehungen.html>
33. *Schuster U.* Sulamith und Maria oder Italia und Germania [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.kunstunterricht.de/kusem/lk/over/over.htm> (14.04.2017)