

**ИТАЛЬЯНСКОЕ КИНО В СОВЕТСКОЙ ПРЕССЕ:
ОПЫТ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ ЗАРУБЕЖНЫХ КУЛЬТУРНЫХ ПРОДУКТОВ**

DOI 10.34685/HI.2025.69.58.032

Зайцева Дарья Сергеевна,
студент магистратуры, Институт философии
Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург)
Email: st087519@student.spbu.ru

Аннотация. Целью статьи является изучение истории итальянской кинопродукции в советской культуре через оптику восприятия, задаваемую журнальной кинокритикой. Особенностью авторского подхода к теме является рассмотрение феномена идеологического воздействия советской власти на зарубежные культурные продукты с помощью выявления доминирующей позиции критиков в периодических изданиях и тематических сборниках об иностранном киноискусстве. С помощью диахронического анализа выявляются основные подходы к представлению в прессе произведений неореализма (в том числе так называемого «розового неореализма»), комедии по-итальянски, социально-политических драм и итальянского авторского кино. Сравнительный метод позволяет определить особенности описания итальянских артистов и аспекты конструирования образа Италии и итальянцев в советском кинодискурсе.

Анализ теоретической литературы об истории советского кинопроката, повседневности послевоенного периода, текстов советской кинокритики позволяют прояснить механизмы функционирования советского дискурса о западной культуре. Делается вывод, что основным критерием оценки итальянских картин служило их соответствие социалистическим ценностям и возможности описания их сюжета с помощью языка идеологического дискурса позднесоветского общества. Наиболее поощряемыми критиками работами были картины неореалистов и социально-политические драмы. Оправданием показа фильмов, которые противоречили советскому мифу «итальянец – жертва капиталистической системы», служило обращение к художественной ценности кинокартин и эстетическим категориям.

Ключевые слова: итальянский неореализм, розовый неореализм, комедия по-итальянски, социально-политическая драма, советская кинокритика, идеологический дискурс.

В отечественной повседневной культуре второй половины 20 века кинопросмотр занимал важное место. Самая высокая посещаемость кинотеатров в советской истории приходится на период 1967–1975 гг., когда один человек ходил в кино примерно 20–21 раз в год [6, с. 20]. Рост популярности кинопросмотра как вида досуга связан с произошедшей в годы «оттепели» легитимацией свободного времени и отдыха в жизни советских людей. Популяризации кинопросмотра во второй половине 1950-х гг. способствовало и высвобождение части временных и финансовых ресурсов советских людей. Речь идет о законодательном увеличении количества свободного времени у большей части трудящихся и общем улучшении материального положения населения [3, с. 11].

Советская власть в послевоенные годы активно поддерживала развитие киносети в городах и селах. Повышение доступности фильмов становится частью программы по улучшению качества жизни в 1950-е гг. В начале «оттепели» ведется не только строительство новых здания для кинотеатров, но и открытие мест для показа фильмов на первых этажах жилых зданий, оборудование киноустановками колхозных клубов, развитие техники показа, увеличение числа киномехаников [6, с. 18–20]. В результате поддержки кинотеатров со стороны власти и поощрения ей кинопроката советский человек становится активным зрителем к 1960-м гг.

Поощрение кинопросмотра как досуговой практики со стороны советской власти связано, прежде всего, с идеологическим представлением просмотра фильмов как важного источника общественного

воспитания. В советской организации кинопроцесса утвердилось узко прагматическое отношение к кинематографу, главной функцией которого представлялась агитационная [5, с. 32]. Как отмечают исследователи, на протяжении всей истории кинопроката в СССР «рекреация, та самая функция, благодаря которой кино институализировалось как вид массового досуга, представала не более чем вынужденной уступкой зрителю, втискивалась в прокрустово ложе агитации и пропаганды» [5, с. 32]. Таким образом, общественная значимость фильмов, а именно – их способность транслировать социалистические ценности зрителю, выходила на первый план, и фильмы советской властью воспринимались как важнейший инструмент идеологического воздействия.

Однако отметим, что среди выходящих на советские экраны фильмов особенный интерес у советских зрителей вызывают зарубежные кинокартины, число которых беспрецедентно увеличивается по сравнению с предыдущими десятилетиями благодаря большей открытости советской власти в области культуры. Среди иностранной кинопродукции важное место отводилось итальянским картинам, ставшим неотъемлемой частью итало-советского культурного обмена, начавшегося в послевоенные годы. Связано это было прежде всего с кажущейся безопасностью и идеологической непротиворечивостью культурных продуктов, которые могли поступать из капиталистической страны с сильными коммунистическими традициями и симпатиями. Продвижение итальянских книг, фильмов, музыки казалось выгодным советской власти, поскольку большое число интеллектуалов Италии были настроены положительно по отношению к СССР или даже являлись членами Компартии, а ИКП оставалась крупной оппозиционной силой в стране.

Однако Италия все же оставалась страной капиталистической, а потому итальянские произведения, проникавшие в советскую действительность, проходили тщательный механизм отбора с целью предотвращения трансляции идеологически чуждых идей, ценностей и различных культурных феноменов в советском обществе. Более того, часто материал, уже прошедший проверку, также трансформировался – создавались купюры в фильмы, менялись названия, тексты итальянских литературных произведений сопровождалась предисловиями советских авторов с целью трактовки изображенного в книгах с точки зрения социалистических ценностей. В результате таких действий советская власть получила возможность не только конструировать идеологически приемлемый образ Запада, открыв благодаря контактам с Италией своеобразное «окно» советского человека в мир капитализма, но и демонстрировать преимущества социалистического строя на примере противопоставления советской власти и капиталистического правительства европейской страны. Итальянские фильмы в таком случае можно рассматривать в качестве вынужденного компромисса между необходимостью расширять знакомство людей с миром капиталистических стран в результате культурных, внешне- и внутривнутриполитических преобразований времен «оттепели» и стремлением сохранять идеологический контроль в сфере культурного потребления.

Итак, советская власть, выбрав путь выстраивания международных контактов в сфере искусства, начинает поддерживать стремление зрителей знакомиться с зарубежной кинопродукцией, среди которой итальянские фильмы занимают значительное место. Выход фильмов в широкий прокат должен был сопровождаться разъяснительной работой, имевшей целью не только популяризовать кинопросмотр, но и контролировать восприятие фильмов, заостряя внимание зрителей на соответствующих социалистическим ценностям сюжетах и героях. Формировать правильную оптику просмотра картин капиталистической страны должны были прежде всего книги и статьи советских критиков.

Используя материалы печати, рассмотрим итальянское кино как объект идеологического воздействия. Для этого обратимся к материалам специальных изданий о фильмах. В СССР среди них важнейшую роль в системе дискурса, выстраиваемого вокруг зарубежных фильмов, занимали два журнала – «Советский экран», популярный у широкого круга читателей, и «Искусство кино». Последний ориентировался на круг кинолюбителей, готовых анализировать и обсуждать фильмы на более профессиональном уровне.

Знакомство отечественного зрителя с итальянским кинематографом началось с просмотра в 1947 г. фильма Р.Росселини «Рим – открытый город». Именно эта работа открыла эпоху итальянского неореализма на советских экранах. Картины, ставшие окном советского человека в итальянскую жизнь, будут выходить в течение 1950-х гг. Это, прежде всего, истории об итальянском обывателе в послевоенной действительности, который пытается выжить в тяжелых условиях безработицы и

тотального разрушения страны («Похитители велосипедов» реж. В. де Сика, «Неаполь – город миллионеров» реж. Э. де Филиппо, «Рим в 11 часов» реж. Дж. де Сантис, «Самая красивая» реж. Л. Висконти).

В советской печати неореализм называют «итальянским прогрессивным кино» и представляют его в виде кинопродукции, которая «в поэтической форме показывает рабочего, пенсионера, работниц рисовых плантаций, сборщиц слив, крестьянина, служащего» [2, с. 104]. Заметим, что советской печати неореализм транслируется как течение, сочетающее в себе демонстрацию социалистических ценностей и высокие художественные качества. Так, критик упоминает, что деятели итальянской киноиндустрии борются с засильем голливудских картин и больших корпораций, сотрудничают с народными массами, организуют профсоюзы для отстаивания интересов национальной культуры» [2, с. 105]. На примере этой публикации мы видим противопоставление массового зрелищного американского кино, которое было недоступно советскому зрителю, и итальянских фильмов, имеющих социальную значимость. Именно последние должны, согласно идеологическим установкам, выходить на экран.

В представлении картин в стилистике неореализма советская пресса часто подчеркивает социальное происхождение актеров и режиссеров, их политические взгляды. Так, деятели «Римского кинокружка» Висконти, Дзаваттини, Де Сантис, Джерми, Де Сика, Джиротти, Блазетти, Дампа, Лоллобриджида предстают защитниками кино от нападков христианских демократов, которые пропагандируют антикоммунистические ценности [2, с. 105]. Таким образом, советская идеология представляет работы неореалистического течения как важную часть социалистического движения в сфере культуры, т.е. поддержку советского дискурса внутри и за пределами СССР.

Истоки итальянского неореализма советская печать находит в народном духе и героизме участников движения Сопротивления. Причины недолгой жизни этого течения и ухудшения качества работ итальянских режиссеров (т.е. отступление от демонстрации героизма и социальной борьбы), по мнению советских критиков, лежат в том, что «общество потребления» победило в Италии. Интересно, что военная драма «Пайза», снятая тем же режиссером всего на год позже картины «Рим – открытый город», критикуется за мрачность, тягостность [11, с. 1]. Вероятно, истинная причина негативного восприятия этого фильма была связана с более сложным построением произведения: в картине используются метафоры и аллегории, документальные кадры сменяют художественные съемки, фильм разделен на 6 отдельных эпизодов. Все это могло затруднить понимание картины широким зрителем. Кроме того, фильм направлен на демонстрацию тягостей войны без концентрации на положительном финале борьбы с фашизмом, что заставляет называть его плодом «тягостного разочарования» итальянцев засильем капитализма. Сравнивая способы представления в советской печати двух работ Р. Росселлини, одна из которых была широко известной в СССР, а вторая оставалась неизвестной для массового зрителя, упоминалась в журналах о кино намного реже и становилась предметом критики, мы подтверждаем наш тезис о том, что при закупке фильмов в 1950-е гг. ориентация была на идеологическую составляющую.

Таким образом, в советском обществе выстраивается следующая оптика восприятия фильмов неореалистов: они демонстрируют приверженность европейских людей социалистическим ценностям и являются великими картинами мирового кинематографа наравне с зарубежными произведениями искусства прошлого, которые необходимо изучать каждому культурному человеку. Стоит отметить, что в последующие десятилетия советские критики будут ориентироваться на работы неореалистов как образец того, каким должно быть современное им киноискусство. Упоминание фильмов этого течения будет появляться в советской прессе при анализе картин разных жанров на протяжении 1960–1980-х гг.

Заметим, что некоторые фильмы неореализма выйдут в СССР гораздо позже их появления в Италии и в мировом прокате. Так, фильм Де Сантиса «Горький рис» 1948 г. советский зритель увидел только в 1967 году. Этот фильм совмещает в себе не только «правдивое и талантливое повествование о горьких судьбах простых итальянских женщин-тружениц», работающих на рисовых плантациях Пьемонта, но и авантурные события, связанные с похищением ожерелья бандитом и его сообщницей. Если в 1950-е гг. такой фильм считался бы излишне откровенным из-за ряда сцен, а также не соответствующим реальной жизни из-за сюжетных приемов, то в описании 1960-х гг., опубликованном перед выходом картины в прокат в «Спутнике кинозрителя», даже криминальный сюжет, привлекающий массового зрителя, не критикуется. Так, в тексте обзорной статьи сказано, что действия

фильма «подсказаны самой действительностью» [4, с. 24]. Это связано с тем, что идеологические требования к итальянскому кино в 1960-е гг. и последующие десятилетия снижаются, однако необходимость формального обоснования их соответствия социалистическим ценностям сохраняется.

На смену неореализму ко второй половине 1950-х гг. в Италии пришли работы «розового», или «коммерческого» неореализма. Постепенно они появляются и на советском экране, несмотря на критику их в печати. Такое противоречие объясняется тем, что с ростом числа кинотеатров необходимо было повышать их прибыль, и работники прокатных контор и киносети стали руководствоваться прежде всего коммерческими соображениями [7, с. 636]. В результате именно на зарубежное кино возлагается рекреационная функция, которую оно успешно выполняет. Запрос на данное кино был так высок, что некоторые прокатчики стали приписывать число посещений зарубежных фильмов к количеству посещений сеансов отечественного кино [6, с. 21], т.е. смогли одновременно и получать прибыль, и соответствовать официальным требованиям к кинотеатрам.

«Розовый» неореализм отходит от демонстрации тягот жизни итальянцев, однако сохраняет сюжеты из народной жизни, рассматриваемые теперь в комическом ключе. Режиссеры стали использовать однотипные образы бродяг, наивных фантазеров, гонящихся за счастьем. Их приключения развиваются в Италии, мифологический образ которой на Западе был сформирован голливудскими картинами. Эти фильмы демонстрируют систему символов, архетипов и стереотипов, отсылающих к представлениям об Апеннинском полуострове. Итальянцы в них представлены как темпераментные люди, которые и в нищете продолжают наслаждаться жизнью. Советские зрители воспринимают образ солнечной Италии как страны любви, песен и веселой жизни именно через картины «розового» неореализма.

В 1950-е гг. советский зритель знакомится с такими работами, как «Девушки с площади Испании», «Песни на улицах», в 1960-е гг. его опыт просмотра «розового» неореализма пополняют фильмы «Дни любви», «Один гектар неба». Интересно, что в 1962 г. в прокат выходит и итальянский фильм, снятый во время войны – «Четыре шага в облаках», повествующий о наивной влюбленной и передающей итальянский колорит. Картина напоминает стилистику «коммерческого» неореализма: эмоциональность итальянцев, повседневные заботы среднего человека, любовная история в ней затмевают социальную проблематику. Как и многие фильмы «розового» неореализма картина имеет финал, вселяющий надежду на скорое счастье.

В советской критике так характеризуют подобные картины: «...действие разворачивалось в жалких лачугах, красавицы-героини щеголяли в застиранных ситцевых платьях. Нищета стала модной. Ее демонстрировали с победоносной улыбкой» [12, с. 46–47]. Однако даже в таких фильмах отмечаются преимущества: актеры в них демонстрируют знание национального площадного искусства, шутки иногда бывают удачны, что делает произведения достойными просмотра.

Затем советский зритель познакомился с жанром «комедии по-итальянски», наследником «розового» неореализма. Ярким примером работы, которую условно можно отнести к некоему новому витку развития «розового» неореализма в комедийном ключе, является фильм «Хлеб, любовь и фантазия». Название этой картины собрало стереотипы о счастливой жизни бедных итальянских крестьян и рабочих. Так, в советском сборнике «Актеры зарубежного экрана» в 1966 г. утверждается, что зрителю нужны следующие атрибуты итальянского кино: правда бытовых наблюдений («хлеб»), человечность героя («любовь») и остроумие в сочетании с жизненным правдоподобием национального характера («фантазия») [1, с. 45]. Следовательно, мы видим следующий виток послаблений идеологических требований к итальянскому кино: в 1960-е гг. итальянским фильмам разрешается просто занять нишу развлекательного кино. Демонстрация таких фильмов связывается с тем, что они знакомят людей с иной культурой, историей, расширяя их кругозор, т.е. используется критерий «познаваемости» для легитимации демонстрируемой на экране жизни в капиталистической стране.

В 1960-е гг. в советской печати закрепляется представление итальянских режиссеров как лучших в области создания комедийных фильмов. Так, криминальная комедия «Операция «Святой Януарий»», вышедшая на советские экраны в 1968 г., рассматривается советскими критиками как одна из удачнейших в своем жанре. Фильм рассказывает занимательную историю об американских ворах, желающих захватить сокровища в Италии. Картина была куплена не только благодаря ожидаемому коммерческому успеху из-за востребованности зарубежных комедий, но и благодаря четкому

противопоставлению итальянцев (их семейные аферы, суетливость, претенциозность – повод для юмора) и похитителей-американцев (бездушных и расчетливых, стремящихся только к личной наживе) [9, с. 25]. Пример этого фильма показывает, что многие представители развлекательного итальянского кино одновременно удовлетворяли желания аудитории и соответствовали идеологическим требованиям.

В 1960-е гг. важное место в кинопрокате занимает жанр мелодрамы, среди которой – примечательна картина «Брак по-итальянски» В. де Сика, наследующая традиции «комедии по-итальянски» с переплетением драматического и комического. Советские критики, объясняя привлекательность фильма для зрителей, говорят, конечно, не о ярком образе Софи Лорен и напряженном сюжете, а о «живописании простой итальянской женщины из гущи народной жизни» [8, с. 138], т.е. пытаются представить фильм как социальное высказывание в духе послевоенного кино. Однако именно на примере этого лидера советского кинопроката видно, как потребность в развлекательном кино удовлетворяется благодаря итальянским фильмам. Симптоматичным становится, что процесс контроля над западными культурными продуктами превращается из тщательного отбора в комментирование с целью оправдания выхода фильма, мало соответствующего социалистическим ценностям, на экран.

Жанром итальянского кино, поощряемым с идеологической точки зрения, стали социально-политические драмы. Расцвет фильмов подобного типа в Италии пришелся на 1970-е гг. Все картины этого направления делятся на два типа: историческое повествование о борцах за свободу и фильмы с детективной составляющей о современных режиссеру событиях. К первой категории относятся прежде всего работы с участием Р.Куччоллы, которому в «Советском экране» в честь предстоящего выхода фильма с его участием посвятили статью с громким названием «Актер – лицо политическое» [13, с. 12]. Наиболее примечательными для советского зрителя были роли Куччоллы в исторических фильмах «Убийство Маттеотти» (посвящен трагической судьбе лидера Итальянской социалистической партии) и «Сакко и Ванцетти» (драма об участниках рабочего движения).

На примере названной выше публикации мы видим, как рецепция социально-политических драм в советской прессе схожа с формированием оптики восприятия фильмов итальянского неореализма: в журнальных статьях подчеркивается приверженность актеров и режиссеров социалистическим идеалам, рассказ об артистах часто сопровождается упоминанием их рабочего происхождения и тяжелой жизни до начала профессиональной карьеры. Так, советский кинокритик, описывая талант Р.Куччоллы, пишет, что он обладает народной мудростью и знает жизнь простого итальянца: работал с 16 лет и сменил множество профессий (был и агентом по найму рабочей силы, и учителем в школе, и давал частные уроки перед тем, как нашел себя на актерском поприще) [13, с. 12].

Фильмы современной зрителю политической ситуации в Италии были представлены популярными в советском прокате в 1970-е гг. картинами режиссера Д.Дамиани «Следствие закончено: забудьте» и «Признание комиссара полиции прокурору республики». В этих фильмах показаны проблемы связи мафии и власти в Италии как один из пороков капиталистического общества. Их называют исторически правдивыми и политически актуальными работами [13, с. 13], а исторические социально-политические драмы картинами, которые «напоминают о прошлом и страстно призывают людей к бдительности» [11, с. 2].

Важно отметить, что в 1970-е гг. советскому читателю представляется возможность познакомиться даже с теми итальянскими фильмами, которые в широкий прокат не попали, поскольку в «Советском экране» постоянно публикуются обзоры современного зарубежного кинематографа. Эти статьи писались, в том числе, и корреспондентами советских изданий, находящимися в командировке в Италии и имеющими возможность посмотреть европейское кино. Таким автором и была создана статья с описанием последних событий в итальянской киноиндустрии «По ту сторону рая». В небольшом по объему обзоре корреспондент фиксирует основные позиции советской власти по отношению к итальянским фильмам. Утверждается, что самыми ценными в культурном плане являются произведения неореализма. По значимости с ними могут конкурировать только социально-политические картины. В статье упоминается и итальянское авторское кино: от языка реализма Феллини и Пазолини перешли к символизму иносказания, что портит их работы. Последней удачной картиной Феллини автор называет «8 ½», представленную на Московском международном кинофестивале. Далее же, по мнению критика и согласно общей линии советской идеологической рецепции итальянской кинопродукции, режиссер

поддался духовному кризису, растерянности интеллигента, отсутствию надежд. Несмотря на то, что и «Рим» Феллини, и «Декамерон» Пазолини критикуют общество лгунов, воров и греховодников, их работы описываются как несостоятельные в художественном плане из-за отсутствия ясного сюжета и избытка аллегорических высказываний [10, с.17]. Согласно официальной позиции советской власти, многие итальянские деятели искусства в 1970-е гг. перешли к демонстрации собственных эгоистичных взглядов на мир, что делает их работы недостойными для просмотра советской аудитории. Именно так советскому зрителю объясняется уход с советских экранов в это десятилетие картин Пазолини и Феллини и продвижение социально-политических драм и легких комедий.

Подведем итоги. Мы обнаружили, что итальянский кинематограф подвергался тщательному идеологическому контролю. Рассмотрев фильмы разных жанров и направлений (работы неореалистов, комедии по-итальянски, криминальные комедии, мелодрамы, социально-политические драмы, авторское интеллектуальное кино) через оптику, создаваемую официальной советской культурой, нами было выявлено, что идеологический контроль в процессе отбора постепенно ослабевал, но жесткое давление сохранялось в сфере комментирования. Причиной этому стал рост потребности к просмотру развлекательного кино с ярко выраженными качествами у советских зрителей, наблюдавший с начала периода «оттепели». Нишу коммерческого кино, удовлетворявшего такую потребность, заняла итальянская продукция, которая, как и в первые послевоенные годы, считалась среди зарубежной продукции капиталистического происхождения одной из самых безопасных. Преобладание во многих фильмах развлекательной составляющей контрастировало с идеологическими установками советской системы на демонстрацию общественно полезного кино. Тем не менее, коммерческая польза и сформированные у советских людей желания в сфере культурного потребления заставляли продолжать закупку тех фильмов, которые в печати подвергались критике. Несмотря на неодобрительные комментарии в адрес ряда работ «розового» неореализма и комедии по-итальянски, советские критики находили в них положительные стороны (хорошую игру актеров, юмор, интересные сценарии, правдоподобие изображения некоторых элементов итальянской жизни), что позволяло оправдать интерес к ним советского зрителя. Данный процесс можно считать фактическим ослаблением цензурного контроля в сфере западного киноискусства как объекта советского идеологического воздействия. В 1960-е гг. кинокритика начинает подстраиваться под мнение зрителей в попытках примирения интересов советских людей и официального идеологического дискурса. Возвращение части итальянских режиссеров к политической проблематике в драмах в 1970-е гг. позволило вернуться к более привычной для советского кинодискурса риторике об итальянской культуре, основной позицией которой была установка о том, что итальянцы тоже разделяют социалистические идеалы и мечтают о революции.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Асаркан, А.* Витторио Гассман // Актеры зарубежного экрана. – 1966. – № 3. – С. 36-53.
- [2] *Вадиани, К.* Будет ли жить итальянское прогрессивное кино? // Искусство кино. – 1955. – № 6. – С. 104–105.
- [3] *Виниченко, И. В.* Советская повседневность от «оттепели» до «застоя»: гендерное прочтение советского вкуса в моде и потребительской культуре // Социально-гуманитарное знание: история и проблемы современности: монография / ред.: И.В.Виниченко, Ю.А.Дрыгина и др. – St. Louis [Missouri, USA] : Science and Innovation Center, 2015. – С. 3-37.
- [4] Горький рис // Спутник кинозрителя. – 1967. – № 2. – С. 24.
- [5] *Жабский, А. И.* Механизмы социальной организации кинопроцесса // Кино и коллективная идентичность / Под общ. ред. М.И.Жабского. – Москва : ВГИК, 2013. – С. 12-48.
- [6] *Косинова, М. И., Аракелян, А. М.* Советский кинопрокат и кинопоказ в эпоху «Оттепели». Возрождение киноотрасли // Сервис+. – 2015. – № 4. – С. 17–26.
- [7] *Косинова, М. И.* Международные связи советской кинематографии в годы «Оттепели» // Современные исследования социальных проблем. – 2015. – № 6(50). – С. 631–648.
- [8] *Муратов, Л.* Софи Лорен // Актеры зарубежного экрана. – 1971. – № 6. – С. 125-139.
- [9] Операция «Святой Януарий» // Спутник кинозрителя. – 1968. – № 3. – С. 24–25.
- [10] *Прохогин, Н.* По ту сторону рая // Советский экран. – 1972. – С. 16–17, 20.
- [11] *Соболев, Р.* Пепел Клааса // Советский экран. – 1975. – №7. – С. 1-2.

- [12] Сокольская, А. Л. Марчелло Мастоияни // Актеры зарубежного экрана. – 1965. – № 2. – С. 43-53.
- [13] Черток, С. Риккардо Куччолла: Актер – лицо политическое // Советский экран. – 1975. – № 4. – С. 12-13.

ITALIAN CINEMA IN THE SOVIET PRINTED MEDIA: THE EXPERIENCE OF SOCIALIST RECEPTION OF FOREIGN CULTURAL PRODUCTS

Zaytseva Darya Sergeevna,

Master's degree student,
Institute of Philosophy at the Saint Petersburg
State University (Saint Petersburg)

Abstract. *The purpose of the article is to study the history of Italian film production in Soviet culture through the optics of perception set by magazine film criticism. A special feature of the author's approach to the topic is the consideration of the phenomenon of the ideological impact of the Soviet government on foreign cultural products by identifying the dominant position of critics in periodicals and thematic collections about foreign cinema. Using diachronic analysis, the main approaches to the presentation of works of neorealism (including the so-called "pink neorealism") in the mass media, Italian comedy, socio-political dramas and Italian author's cinema are revealed. The comparative method allows us to determine the features of the description of Italian artists and aspects of constructing the image of Italy and Italians in the Soviet film discourse.*

The analysis of theoretical literature on the history of Soviet film distribution, the everyday life of the post-war period, and texts of Soviet film criticism make it possible to clarify the mechanisms of functioning of the Soviet discourse on Western culture. The most critically acclaimed works were neorealist films and socio-political dramas. The justification for showing films that contradicted the Soviet myth "the Italian is a victim of the capitalist system" was an appeal to artistic value and aesthetic categories.

Key words: *Italian neorealism, pink neorealism, Italian-style comedy, socio-political drama, Soviet film criticism, ideological discourse.*

© Зайцева Д.С., текст, 2025
Статья поступила в редакцию 16.06.2025.

Ссылка на статью:

Зайцева, Д. С. Итальянское кино в советской прессе: опыт социалистической рецепции зарубежных культурных продуктов. – DOI 10.34685/NI.2025.69.58.032. – Текст : электронный // Культурологический журнал. – 2025. – № 3(61). – С. 68-74. – URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/712.html&j_id=65.