

Міністерство освіти і науки України
Національний технічний університет
«Дніпровська політехніка»
Навчально-науковий інститут гуманітарних і соціальних наук
Кафедра філософії і педагогіки



**ДНІПРОВСЬКА
ПОЛІТЕХНІКА**
1899

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА
кваліфікаційної роботи ступеня бакалавра

здобувача освіти Демидової Анастасії Сергіївни

академічної групи 034-21-1 ІГСН


спеціальності 034 Культурологія

за освітньо-професійною програмою Культурологія

на тему «Тоталітаризм, пропаганда і культура – мистецтво на службі режиму

(на прикладі російського кінематографу ХХІ століття)»

(назва за наказом ректора)

Керівники	Прізвище, ініціали	Оцінка за шкалою		Підпис
		рейтинговою	Інституційно ю	
Кваліфікацій ної роботи	Годенко-Наконечна О. П. кандидат мистецтвознавства, проф. кафедри філософії і педагогіки НТУ «Дніпровська політехніка»	95	Відмінно	
Рецензент	Первий Г. Л. кандидат історичних наук, доцент, завідувач кафедри історії та політичної теорії			
Нормоконтролер	Сахарова К.О.			

Дніпро 2025

ЗАТВЕРДЖЕНО:
завідувачка кафедри
філософії і педагогіки

_____ Ольга НЕСТЕРОВА
« 20 » червня 2025 року

ЗАВДАННЯ

на кваліфікаційну роботу ступеня бакалавра

здобувачу освіти _____ Демидової Анастасії Сергіївни
(ПІБ)

академічної групи _____ 034-21-1 ІГСН

спеціальності _____ 034 Культурологія

за освітньо-професійною програмою _____ Культурологія

на тему Тоталітаризм, пропаганда і культура – мистецтво на службі режиму
(на прикладі російського кінематографу ХХІ століття)
(назва за наказом ректора)

затверджену наказом ректора НТУ «Дніпровська політехніка» від 02.05.2025 р. №334-с

Розділ	Зміст	Термін виконання
План, Вступ	Підготовча робота, робота з літературою	Лютий 2024
Розділ 1	Теоретичні та методологічні засади дослідження мистецтва як інструменту впливу на свідомість людини	Березень 2025
Розділ 2	Аналіз кіномистецтва Росії ХІІ століття як інструмента пропаганди. Кіномистецтво як засіб політичної ідеології	Квітень-травень 2025
Розділ 3	Кіномистецтво як засіб політичної ідеології	Квітень-травень 2025
Загальні висновки	Узагальнення результатів роботи, оформлення роботи	Червень 2025

Завдання видано

_____ (п
ика)

_____ **Годенко-Наконечна О.П.**

(ім'я, ПРІЗВИЩЕ)

Дата видачі _____ 12.02.2025

Дата подання до екзаменаційної комісії _____ 19.06.2025

Прийнято до виконання

_____ (підпис здобувача освіти)

_____ **Анастасія Демидова**

(ім'я, ПРІЗВИЩЕ)

РЕФЕРАТ

Пояснювальна записка: 74 с., 9 табл., 35 джерел.

Ключові слова: ПРОПАГАНДА, ТОТАЛІТАРИЗМ, ГІБРИДНА ВІЙНА, КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА, КІНЕМАТОГРАФ

Об'єкт дослідження – мистецтво в умовах авторитарних і тоталітарних режимів.

Предмет дослідження – кінематограф Російської Федерації XXI століття як інструмент ідеологічної пропаганди на службі режиму–

Метою дипломної роботи є дослідження кіномистецтва як засобу пропаганди в умовах сучасного авторитарного режиму на прикладі Російської Федерації XXI століття, а також виявлення механізмів, за допомогою яких кіно впливає на формування суспільної свідомості в тоталітарних державах.

Стислий опис тексту кваліфікаційної роботи. У роботі проаналізовано теоретичні засади впливу мистецтва на свідомість, розглянуто історичний досвід тоталітарних режимів XX століття (СРСР, Третій Рейх, Маоїстський Китай), досліджено механізми пропаганди у російському кінематографі XXI століття, а також вивчено реакцію міжнародної спільноти на цей феномен. Особливу увагу приділено аналізу візуальних, емоційних та наративних методів, що застосовуються у кіно для формування політичних цілей.

Наукова новизна полягає в дослідженні сучасного кіномистецтва Росії як складової системної державної пропаганди в умовах гібридної війни та інформаційного тиску.

Практична цінність полягає у можливості використання результатів дослідження у сфері культурології, медіаосвіти, безпекових студій, а також у розробці стратегій протидії ідеологічному впливу в медіапросторі.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	6
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МИСТЕЦТВА ЯК ІНСТРУМЕНТУ ВПЛИВУ НА СВІДОМІСТЬ ЛЮДИНИ	9
1.1. Огляд використаних літературних джерел.....	9
1.2. Поняття мистецтва як соціального та ідеологічного явища.....	12
1.3. Пропаганда як засіб маніпуляції масовою свідомістю, мистецтво як інструмент пропаганди в тоталітарних державах	17
РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ КІНОМИСТЕЦТВА РОСІЇ ХХІ СТОЛІТТЯ ЯК ІНСТРУМЕНТА ПРОПАГАНДИ.....	25
2.1. Політична еволюція Російської Федерації у ХХІ столітті: авторитаризм і неототалітарні тенденції.....	25
2.2. Державна політика Росії у сфері культури та ідеологічного впливу через кіно.....	29
2.3. Аналіз пропагандистських мотивів у сучасному російському кінематографі.....	33
2.4. Реакція міжнародної спільноти на пропагандистський кінематограф Росії.....	48
РОЗДІЛ 3. КІНОМИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ПОЛІТИЧНОЇ ІДЕОЛОГІЇ.....	51
3.1. Вплив кінематографа на формування суспільних настроїв.....	51
3.2. Специфіка кіно як інструменту пропаганди: візуальні, емоційні та нарративні механізми.....	56
3.3. Механізми державного контролю над кінематографом у тоталітарних суспільствах.....	61
ВИСНОВКИ.....	69
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	72

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ЗМІ – засоби масової інформації

ДНР – «Донецька Народна Республіка»

ЛНР – «Луганська Народна Республіка»

НКО – некомерційна організація

РФ – Російська Федерація

СРСР – Союз Радянських Соціалістичних Республік

ФСБ – федеральна служба безпеки

ВСТУП

Мистецтво упродовж історії людства виступало не лише засобом естетичного самовираження чи духовного збагачення, а й потужним інструментом впливу на свідомість мас. Особливо це помітно в умовах тоталітарних режимів, у яких мистецтво перетворюється на інструмент державної пропаганди, спрямований на формування «правильного» світогляду, зміцнення авторитету влади та придушення інакодумства. Серед усіх видів мистецтва найбільш ефективним засобом маніпуляції в сучасну епоху є кінематограф – синтетичне мистецтво, здатне емоційно впливати на глядача, створюючи ідеологічно вигідні образи, міфи та наративи.

Актуальність теми дослідження зумовлена посиленням авторитарних тенденцій у світі, зокрема в Російській Федерації, де кіномистецтво активно використовується для легітимації політики держави, формування образу «великої Росії», романтизації війни, героїзації силових структур та дискредитації «ворогів». У XXI столітті російське кіно стало одним із ключових інструментів культурної експансії, внутрішньої мобілізації населення та виправдання зовнішньої агресії, зокрема проти України. Аналіз цього явища є важливим не лише в контексті культурології, а й з точки зору інформаційної безпеки, політичної науки та прав людини.

Специфіка кіно як інструменту пропаганди полягає в його здатності діяти на глядача одночасно через образ, емоцію, розповідь і звук. Візуальні символи, емоційна напруга, чітка наративна структура, архетипні персонажі, монтажні прийоми, повторювані фрази та жанрова привабливість – усе це створює потужний механізм впливу на свідомість. Кінематограф може як формувати патріотизм, солідарність, віру в спільні цінності, так і виправдовувати насильство, дискримінацію, репресії. Саме тому надзвичайно важливо розвивати критичне мислення у глядачів, вивчати засоби кіномови та аналізувати, як і чому певні фільми викликають у нас ті чи інші емоції. Усвідомлення механізмів пропаганди у кіно – це не лише запорука культурної

грамотності, а й важливий елемент захисту демократичного суспільства від маніпуляцій.

Ступінь наукової розробки порушеної проблематики.

Незважаючи на значний обсяг існуючих досліджень такого явища, як пропаганда, залишаються невирішеними або недостатньо розкритими низка питань, зокрема сучасного стану пропагандистського кінематографу в Російській Федерації в XXI столітті. Враховуючи актуальність теми та виявлення прогалин у значному пласті наукових розробок за останні роки, напрямок даного дослідження обґрунтовується необхідністю: провести комплексний аналіз трансформації та ключових механізмів дії російського кінематографу як інструменту державної пропаганди та гібридної війни, з особливим акцентом на період після повномасштабного вторгнення 2022 року та систематизацією його методів впливу.

Метою дипломної роботи є дослідження кіномистецтва як засобу пропаганди в умовах сучасного авторитарного режиму на прикладі Російської Федерації XXI століття, а також виявлення механізмів, за допомогою яких кіно впливає на формування суспільної свідомості в тоталітарних державах.

Для досягнення поставленої мети визначено такі **завдання**:

- проаналізувати теоретичні підходи до поняття мистецтва як інструменту пропаганди;
- розглянути історичні приклади використання мистецтва в тоталітарних державах XX століття;
- окреслити особливості функціонування кіномистецтва в Росії у XXI столітті;
- дослідити конкретні приклади російських фільмів з пропагандистським змістом, їх ідеологічну складову та засоби маніпулятивного впливу на свідомість глядача;
- з'ясувати наслідки впливу пропагандистського кіно на внутрішню та зовнішню політику, зокрема для виправдання зовнішньої агресії;

– окреслити та систематизувати механізми дії російського кінематографу як інструменту державної пропаганди й гібридної війни, також протидії культурній пропаганді в сучасному світі.

Об’єкт дослідження – мистецтво в умовах авторитарних та тоталітарних режимів.

Предмет дослідження – кінематограф Російської Федерації XXI століття як інструмент ідеологічної пропаганди на службі режиму.

Методологічну основу дослідження становлять загальнонаукові методи (аналіз, синтез, узагальнення джерел), спеціальні теоретичні методи (соціокультурного аналізу, історико-політичного аналізу, семіотичний, порівняльний) та емпіричні методи (дискурс-аналіз, контент-аналіз).

Теоретичне значення. Дане дослідження спрямоване на реалізацію важливої функції – протидії пропаганді, тож воно має значення в галузі освіти, медіакультури та кіно. Молодь, яка навчається аналізувати візуальні тексти, розуміє, як працює монтаж, кадрування, музичний супровід, значно менше піддається маніпуляціям. Таким чином, формування критичного глядача є не менш значимим, ніж створення якісного контенту. Кіно, як і будь-яке мистецтво, має величезну силу й від кожного залежить, чи буде ця сила використана для маніпуляції, чи для просвітництва, порозуміння та розвитку.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її результатів як основи для освітніх курсів з проблем сучасного кіномистецтва, культурології, політології, медіаосвіти та для подальших досліджень у сфері безпекових студій і розробці стратегій інформаційного спротиву пропаганді.

За своєю структурою дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МИСТЕЦТВА ЯК ІНСТРУМЕНТУ ВПЛИВУ НА СВІДОМІСТЬ ЛЮДИНИ

1.1. Огляд використаних літературних джерел

Проблематика тоталітаризму, пропаганди в культурі і мистецтві, зокрема кінематографі, знаходиться на перетині багатьох наук: культурології, політології, історії, психології, мистецтвознавства.

Кроскультурні аспекти тематики обумовлюють звернення до міждисциплінарних джерел, як зарубіжних [34; 35], так і вітчизняних авторів. В умовах російсько-української війни зростає запит на дослідження загальнотеоретичних питань щодо таких явищ, як ідеологія тоталітаризму та авторитаризму, російська пропаганда як елемент підготовки до збройної агресії проти України. В останніх публікаціях (2020-х років), зокрема С. Коломойця, О. Герасименка, Д. Єфременка, Ю. Паламарчука, В. Матвієнка та ін. [15; 9; 12; 28; 26] увага концентрується на аналізі сучасних механізмів використання кінематографу РФ як інструменту державної пропаганди в умовах формування авторитарного/тоталітарного режиму. Автори досліджують трансформацію кіно від потенційного носія «м'якої сили» (Литвиненко А., 2021 [23]) до потужної ідеологічної зброї, що слугує для маніпуляції історичною пам'яттю (Брайчевський М., 2020; Наливайко Д., 2022; Жукова Л., 2021 [4; 27; 13]), легітимації політики влади та агресії (Коломоєць С., 2021 [16]), конструювання соціальних образів (Лобач О., 2022 [23]) та формування бажаних психологічних установок у глядача (Петренко І., 2021 [29]). Праці Ярошенко С., 2020 [32] та інших підкреслюють зв'язок із радянською пропагандистською спадщиною, а роботи, опубліковані після 2022 року (напр., Паламарчук Ю., 2023; Матвієнко В., 2023; Український

інститут, 2023 [28; 26; 31]), фокусуються на нових тенденціях та ролі кіно у контексті повномасштабної війни, що підтверджує його значення як інструменту тоталітарної пропаганди в сучасній Росії.

Перший розділ дослідження ґрунтується на комплексному аналізі широкого кола наукових проблем, що дозволяє проаналізувати феномен використання кінематографу як інструменту російської пропаганди та культурної експансії, особливо в контексті гібридної війни проти України.

У цілому, використані джерела можна класифікувати за кількома ключовими напрямками:

- загальні дослідження російської пропаганди та інформаційної війни (Бекешкіна І. і Верстюк В. [1; 8] розбирають механізми пропаганди, їх вплив на громадську думку та стратегічні підходи «Кремля» в інформаційному просторі; Бондар-Терещенко І. та Клименко П. [2; 14] розглядають культуру саме як інструмент гібридної війни, вказуючи на її специфіку та досвід протидії; Бондаренко К. [3] фокусується на ролі медіа як каналу російської пропаганди в Україні, а автори збірника «Український інститут» [32] надають комплексний огляд масштабів і методів російської культурної експансії за період 2014-2022 років;

- дослідження культурної політики, «м'якої сили» та культурної експансії РФ (Герасименко О., Литвиненко А. [9; 22]) торкаються еволюції російської культурної політики, її трансформації від концепції «м'якої сили» до інструменту ідеологічного контролю та впливу; Головаха Є. та Матвієнко В. [10; 26] окреслюють конкретні загрози російської культурної експансії для України та її місце в ширшому європейському контексті;

- кінематограф як ключовий інструмент пропаганди став об'єктом дослідження Коломоєць С. (зокрема історичної спадщини та сучасного використання кіно як зброї пропаганди від радянських часів до сучасної РФ [17; 18]); Васильєвої І. та Драча І. (які розглядають кіномистецтво в цілому як політичну зброю в авторитарних режимах [7; 11]); Малка Ю. (який акцентує увагу на безпекових аспектах впливу кінематографу в українському контексті

[25]). Жукова Л. спеціалізується на механізмах конструювання історичної пам'яті через кінематограф [13]; ідеологічні меседжі, вбудовані в російські фільми, наводять Єфременко Д. та Паламарчук Ю. [12; 28]; Костюк В. аналізує сучасний стан цензури в російському кінематографі [21] ті ін.

Наведені приклади однозначно підтверджують актуальність обраної теми. Більшість джерел (особливо за 2020-2023 роки) свідчать про загострення інтересу наукової спільноти до проблеми внаслідок ескалації російської агресії проти України після 2014 року, що набуло характеру повномасштабної гібридної війни.

Між тим, теми пропаганди засобами мистецтва, зокрема кінематографу, російської державної політики культурної експансії та інформаційно-психологічної війни залишаються далеко не звершеними, адже російська кінопродукція була й залишається потужним каналом проникнення пропагандистських наративів, «маніпуляції історичною пам'яттю та формування проросійських настроїв, що становить загрозу національній безпеці України» (за словами Головахи Є. [10]). Потрібні подальші дослідження, особливо щодо найновіших тенденцій та комплексного аналізу механізмів дії пропаганди в сучасних умовах повномасштабної війни. Аналіз літературних джерел засвідчив, що в попередніх дослідженнях розглядалися певні аспекти зазначеної проблематики – політичні, психологічні, соціологічні, проте цілісного культурологічного дослідження саме з теми сучасного російського кінематографа як форми ідеологічного впливу та пропаганди «русского мира» на основі систематизації методів і засобів впливу мистецьких образів на даний момент не існує.

Отже, незважаючи на значний обсяг досліджень, залишаються невирішеними або недостатньо дослідженими такі питання, як:

- комплексний аналіз еволюції конкретних пропагандистських наративів у російському кіно до і після військової агресії;
- дослідження специфічних механізмів впливу, зокрема психологічного, сучасних російських пропагандистських фільмів на різні цільові

аудиторії (включаючи внутрішню аудиторію РФ);

- конкретний аналіз характерних прикладів сучасного пропагандистського кіно РФ з метою виявлення ідеологічної складової та засобів маніпулятивного впливу на свідомість глядача.

Отже, враховуючи актуальність теми, наявність значного пласту досліджень за останні роки та виявлені прогалини, напрямок даного дослідження обґрунтовується необхідністю провести комплексний аналіз трансформації та ключових механізмів дії російського кінематографу як інструменту державної пропаганди та гібридної війни, з особливим акцентом на період після повномасштабного вторгнення 2022 року та систематизацією його методів впливу.

1.2. Поняття мистецтва як соціального та ідеологічного явища

Мистецтво з давніх часів займало важливе місце в житті людства, було та залишається не лише формою естетичної діяльності, а й багатограним й сильним інструментом вираження ідеалів, цінностей, переконань. Упродовж історії воно виконувало не лише функцію емоційного впливу на людину, а й набувало надзвичайно важливого соціального та ідеологічного значення. Простеживши його історичну траєкторію, можна виявити, що мистецтво в руках авторитарної влади завжди застосовувалось як ідеологічна сила. Як соціальне явище, воно відображає реальність, у якій живе суспільство, транслює його культурні коди, моральні норми, конфлікти. Як ідеологічне – впливає на світогляд, формує політичні настрої, підтримує або руйнує існуючі соціальні структури [1, с. 112-115].

Соціальна природа мистецтва полягає в тому, що воно є результатом діяльності людини як члена соціуму. Витвір мистецтва – не лише прояв індивідуального таланту, а й продукт певної епохи, громадського середовища, національної культури. Мистецтво виконує низку важливих функцій: комунікативну, адже допомагає передавати думки, почуття, ідеї (як приклад,

пісня «Пливе кача», яка на Майдані під час подій революції Гідності стала символом єднання); пізнавальну, адже вчить новому, допомагає зрозуміти світ (фільм «20 днів у Маріуполі» розкриває жорстокість війни, про що не розповідь жоден підручник); естетичну, адже дає задоволення від прекрасного, розвиває чуттєвість (картини Марії Примаченко з яскравими кольорами та фантастичними звірями викликають радість і захоплення); виховну, адже формує моральні цінності, вчить розрізняти добро і зло (як в казках Івана Франка, де пояснюється дітям, що таке чесність і праця); інтегративну, адже об'єднує людей (згадаймо акцію 2021 року «Вишита конституція», коли тисячі українців вишивали один документ, щоби продемонструвати свою єдність).

Мистецтво здатне об'єднувати людей навколо спільних ідей, виражати протест або підтримку, зберігати пам'ять про історичні події, передавати культурну спадщину з покоління в покоління. Ідеологічний або світоглядний вимір мистецтва полягає в його здатності формувати політичну свідомість та конструювати моральні категорії (добро/зло, справедливість, патріотизм, ворог/герой). Ця функція робила його стратегічним інструментом влади в різних історичних контекстах: мистецтво використовувалось для легітимації режимів, поширення ідеології та мобілізації суспільства.

У тоталітарних системах (нацистська Німеччина, СРСР, маоїстський Китай) цей процес набував системного характеру: мистецтво інтегрувалось у державний апарат пропаганди. Художники, режисери та письменники функціонували як «виробники ідеологічного контенту», маючи завдання: створювати культ «ідеального громадянина», позитивний образ правлячої верхівки та демонізований образ опонентів.

Попри те, що мистецтво часто використовується як засіб ідеологічного впливу більшості урядів, проте воно також може бути інструментом опору – способом вираження критики, інакомислення, боротьби за свободу. Багато митців у різні епохи і в різних країнах (Франсіско Гойя, Катерина Білокур, Бенксі, Олег Сенцов, Дзига Вертов, Василь Стус) виступали проти

деспотизму, несправедливості, нерівності, використовуючи свої твори для мобілізації громадської думки. У цьому сенсі ідеологічна функція мистецтва може бути й засобом трансформації суспільства.

Мистецтво як соціальне та ідеологічне явище є багатограним і динамічним інструментом, що здатен як відображати реальність, так і активно впливати на неї. Його роль у формуванні свідомості соціуму, національної ідентичності, політичних і моральних орієнтирів є надзвичайно важливою. У сучасному світі, де боротьба за свідомість людей відбувається не менш активно, ніж за території, розуміння важливості мистецтва в ціннісному, суспільному та ідеологічному контексті набуває особливої актуальності [2, с. 17].

Важливо звернути увагу на адаптивну властивість мистецтва, адже воно здатне пристосовуватись до змін у суспільстві та водночас формувати ці зміни. У періоди політичних трансформацій, соціальних криз або воєн мистецтво часто стає не лише дзеркалом епохи, а й активним учасником її подій, виступаючи засобом консолідації нації, мобілізації громадськості, формування національної ідеї або ж, навпаки, інструментом дезінформації, маніпуляцій, інформаційного й політичного тиску.

Серед усіх мистецьких практик кінематограф посідає виняткове становище як наративний інструмент. Його ефективність ґрунтується на синтетичній природі впливу: поєднання візуального ряду, звуку та сторітелінгу дозволяє йому в короткі терміни з великою ефективністю та інтенсивністю діяти на масову свідомість. Кіно генерує емоційно насичені образи-символи, які інтегруються в індивідуальну та колективну свідомість та закріплюються в пам'яті, визначаючи ставлення глядачів до історичних подій, політичних фігур або суспільних ідей.

У сучасному інформаційному суспільстві мистецтво, зокрема кінематограф, поєднується з медіа, рекламою, соціальними мережами, таким чином підсилюючи свій вплив. У такий спосіб ідеологічна функція стає ще більш гнучкою, візуально привабливою та технологічно вдосконаленою.

Сучасні методи впливу на емоційну сферу людини через музику, спецефекти, монтаж, сценарні прийоми дозволяють створювати переконливі посили, що часто діють на рівні підсвідомості. У руках держави або великих корпорацій мистецтво може бути використане і, власне, успішно використовується як інструмент контролю, маніпуляції, цензури або навіть культурної експансії. Яскравим прикладом інструменталізації мистецтва є практика Російської Федерації у ХХІ столітті. Держава систематично використовує кінематограф для просування реваншистського наративу, легітимації воєнної агресії (зокрема проти України), міфологізації історичних подій, конструювання образу «зовнішнього ворога». Через профінансовані державою кінопродукти реалізується цільова ідеологічна стратегія, орієнтуючись як на внутрішню аудиторію, сприяючи консолідації навколо «державно-імперських цінностей», так і на зовнішній світ, формуючи сприятливий геополітичний імідж.

Ключовими інструментами ідеологічного впливу є засоби масової інформації, соціальні мережі, реклама, державна символіка, освітні програми та, звісно, мистецтво, особливо кінематограф, література, театральне мистецтво та візуальна культура. Через ці канали формується уніфікована картина світу, що відповідає інтересам правлячих еліт або ідеологічних груп. Часто використовуються такі прийоми, як фальсифікація фактів, замовчування альтернативних точок зору, використання авторитетів, повторення ключових фраз (ефект «мантри»), створення образу ворога, апеляція до минулого або традицій.

Авторитарні режими проявляють підвищену увагу до мистецтва, вони розглядають його як стратегічний компонент пропагандистського апарату, який дозволяє впливати на свідомість через емоційно навантажені образи. На противагу цьому в демократичних суспільствах мистецтво виконує принципово іншу роль – воно стає платформою для політичного плюралізму, механізмом критичної рефлексії, інструментом міжкультурного діалогу. Його гуманістична місія полягає не лише у фіксації соціальних процесів, а й у

фасилітації суспільного прогресу – розширенні меж свободи, толерантності та колективного самопізнання.

У тоталітарних державах мистецтво відіграло ключову роль у переписуванні історії. Ідеологічно контрольовані фільми, пам'ятники, літературні твори ставали інструментами ревізії минулого, в якому історичні події подавалися однобоко – як шлях до неминучої перемоги режиму. Реальність у таких творах перетворювалася на узгоджений з ідеологією міф, позбавлений складності, суперечностей і альтернативних трактувань.

Паралельно відбувалося активне знищення усього, що не відповідало офіційним уявленням про мистецтво. Альтернативні напрями, митці, стилі оголошувалися «ворожими», «шкідливими» або «антинаціональними». У СРСР це призвело до репресій проти поетів, письменників, художників, музикантів, багатьох з яких було страчено або заслано. Аналогічні процеси відбувалися у нацистській Німеччині, де митців єврейського походження, прихильників модернізму чи лівих поглядів позбавляли права на творчість. У Китаї під час «Культурної революції» митців змушували до «самокритики», принижували публічно або відправляли на «перевиховання».

Результатом ставала глибока деформація культурного простору. Мистецтво втрачало відкритість, експериментальність, багатозначність. Воно перетворювалося на шаблонний продукт, що репродукував одну-єдину ідеологічну модель світу – вигідну для влади. Особливо небезпечним було те, що таке мистецтво не лише формувало уявлення про політику чи історію, а й змінювало систему цінностей: поняття свободи, гідності, індивідуальності оголошувалися «загрозливими» для суспільства.

І все ж навіть у найжорсткіших умовах існувало мистецтво опору. У СРСР – самвидав і неофіційна творчість, у Третьюму Рейху – так зване «дегенеративне мистецтво», у Китаї – приховані форми індивідуального самовираження. Через метафори, символи, підтексти митці зберігали здатність говорити правду, залишаючи простір для вільної думки. Їхня

діяльність ставала свідченням того, що гуманістична сутність мистецтва може зберігатися навіть в умовах тотального контролю [11, с. 14].

У сучасному світі, де авторитарні тенденції знову набирають сили, а пропаганда активно використовує масову культуру, зокрема медіа й кіно, надзвичайно важливо зберігати чутливість до ідеологічних впливів. Уроки минулого — це не просто історичні факти, а застереження для теперішнього. Мистецтво може стати як зброєю, так і захистом. Від здатності суспільства розпізнавати межу між естетичним вираженням і політичною маніпуляцією залежить не лише стан культури, а й стан демократії.

Отже, мистецтво виявляється складним соціально-ідеологічним феноменом, який далеко виходить за межі індивідуального самовираження. Його амбівалентна природа проявляється у здатності виконувати діаметрально протилежні призначення: бути як інструментом державної політики, так і засобом суспільного спротиву; слугувати як механізмом маніпуляції, засобом маніпуляції, підміни понять і конструювання фальшивої реальності так і платформою пошуку істини, джерелом натхнення, етичної рефлексії, пам'яті. Критичне осмислення цієї подвійності стає імперативом у сучасному медіасередовищі, що характеризується інформаційними війнами за домінування в символічному просторі, політичною поляризацією, глобальною нестабільністю. Саме розуміння цієї діалектики дозволяє адекватно аналізувати роль мистецтва в конструюванні суспільних процесів.

1.3. Пропаганда як засіб маніпуляції масовою свідомістю, історичні приклади використання мистецтва як інструменту пропаганди в тоталітарних державах

Пропаганда є одним із найпотужніших засобів впливу на суспільну думку, що використовується для формування певного світогляду, установок, уявлень і поведінкових моделей у великих соціальних групах.

Пропаганда (від лат. *Propago* – поширюю) – поширення різних

політичних, філософських, наукових, художніх, мистецьких, інших ідей з метою їхнього впровадження в масову свідомість та маніпулювання переконаннями поглядами чи діями інших за допомогою слів, знаків, символів. Хоча сама по собі пропаганда не є виключно негативним явищем, у сучасному суспільному дискурсі її часто пов'язують з маніпуляцією, нав'язуванням вигідної владі або політичним елітам думки, зокрема через медіа та мистецтво; деструктивна пропаганда нав'язує людям певні переконання та стереотипи для пошуку чи створення «образу ворога», конструювання ілюзорної, паралельної реальності [5].

Маніпуляція масовою свідомістю передбачає приховане, непряме управління думками або поведінкою людей без їхнього усвідомленого спротиву. На відміну від прямої інформації або переконання, пропаганда апелює здебільшого до емоцій, стереотипів, страхів, національних або релігійних почуттів. Вона створює чорно-білу картину світу, у якій є чітко визначені «свої» та «вороги», добро і зло, істина і брехня. Такий підхід дозволяє спрощувати складні соціально-політичні процеси до рівня зрозумілих меседжів, зручних для масового сприйняття.

Ефективність пропаганди значно зростає в умовах соціальної турбулентності – під час політичних криз, збройних конфліктів або економічної нестабільності. У періоди, коли суспільство переживає підвищену тривожність, невизначеність майбутнього та потребу психологічних орієнтирів, пропаганда стає потужним інструментом впливу. Державні режими активно використовують цю вразливість для мобілізації громадян навколо спільних цілей, легітимації суперечливих рішень (включно з зовнішньою агресією), дискредитації опозиційних голосів через створення образу «внутрішнього ворога».

Історія знає багато прикладів, коли пропаганда відігравала вирішальну роль у формуванні та зміцненні тоталітарних режимів: у нацистській Німеччині (впродовж 1930-40-х р.), СРСР (у період 1920-90-х р.), Камбоджі (у 1970х), Північній Кореї (з кінця 1940-х), а в сучасності – у Російській

Федерації, де вона використовується як елемент гібридної війни [4]. У свою чергу, гібридна війна це – стратегія поєднання збройної агресії з інформаційними операціями, кібератаками, економічним тиском і пропагандою для дестабілізації супротивника без оголошення формальної війни. Ключовими елементами у цьому визначенні є як збройний компонент (класичні бойові дії), так і нелетальні інструменти: кібератаки, інформаційна війна (фейки, меметична пропаганда), економічний тиск (газові шантажі Європи).

Упродовж ХХ століття тоталітарні режими активно залучали мистецтво як інструмент політичної пропаганди та впливу на масову свідомість. У таких системах культура не функціонувала як простір вільного вираження, а була підпорядкована ідеологічним цілям держави. Яскравими прикладами цього є СРСР, Третій Рейх та Маоїстський Китай, де влада прагнула контролювати не лише політичне життя, а й спосіб мислення й почуття громадян. Через мистецтво там формувалася бажаний владою світогляд.[9, с. 24-29].

У СРСР мистецтво стало ключовим засобом формування комуністичної ідентичності. Після 1917 року більшовики швидко усвідомили його значення в умовах масової неписьменності. Плакати, кінематограф, література, архітектура — усе працювало на створення ідеального образу радянського громадянина: вірного партії, працюючого, героїчного. З 1930-х років домінуючим творчим методом став соціалістичний реалізм, покликаний не відображати реальність, а показувати її в ідеологічно правильному світлі. Фільми Сергія Ейзенштейна, література Максима Горького чи монументальні скульптури Віри Мухіної ілюструють, як мистецтво використовувалося для утвердження офіційної ідеології. Інакодумство жорстко переслідувалось — будь-який відступ від заданої лінії вважався «формалізмом» або «буржуазним впливом» і міг мати репресивні наслідки.

У нацистській Німеччині мистецтво стало інструментом утвердження ідеології націонал-соціалізму, культу лідера та расової переваги. Адольф

Гітлер, який мав художню освіту, приділяв значну увагу культурній політиці, вважаючи мистецтво важливим засобом формування масової свідомості. Відтак, з публічного простору було усунуто авангард, експресіонізм та інші течії, що не відповідали естетичним стандартам режиму. Їм на зміну прийшли класичні форми з ідеалізованими зображеннями арійської краси, сільської ідилії, військової доблесті. Особливої ваги набули фільми Лені Ріфеншталь, зокрема «Тріумф волі» (1935), у яких прославлялись масові зібрання, харизма Гітлера та велич Третього Рейху. Архітектура Альберта Шпеєра реалізовувала ідеї сили й вічності через масштабні монументальні форми. Мистецтво у Третьому Рейху використовувалося не лише для внутрішнього впливу, а й як інструмент демонстрації культурної «вищості» на міжнародній арені [16, с. 45-51].

У Китаї часів Мао Цзедуна мистецтво повністю підпорядковувалося завданням революційної мобілізації. Особливо це проявилось під час «Культурної революції» (1966–1976), коли мистецтво мало виключно агітаційний характер. Плакати з образом Мао, театралізовані вистави, «революційні опери», пісні про «Великий стрибок уперед» і боротьбу з «буржуазними елементами» стали складовими масової ідеологічної кампанії. Традиційна культура та будь-які форми особистісного вираження переслідувались. Мистецтво стало шаблонним і колективним, позбавленим індивідуального змісту, його метою було не зображення реальності, а формування «правильного» громадянина – відданого революції й готового до самопожертви.

У всіх трьох випадках – радянському, нацистському та маоїстському – мистецтво повністю втратило автономію і стало частиною державної ідеологічної машини. Художники перетворювалися на «культурних солдатів», а мистецтво – на засіб формування політично лояльного громадянина. Водночас ці приклади демонструють потужність мистецтва як засобу впливу: воно здатне не лише прикрашати дійсність, а й створювати нову, вигідну режиму реальність [10, с. 30-34].

Характерною рисою тоталітарних систем була спроба створення нового типу людини – цілковито лояльної, ідеологічно правильної особистості. Мистецтво у цьому процесі відіграло ключову роль, стаючи не лише формою репрезентації, а й засобом виховання, формування ціннісних орієнтирів і моделей поведінки.

В СРСР ця концепція реалізовувалася через образ так званої «радянської людини» – працюючої, відданої партії, орієнтованої на колектив і готової до самопожертви. Мистецтво – живопис, література, кінематограф – постійно підкріплювало цей образ. Фільми «Олександр Невський», «Чапаєв», твори Миколи Островського, патріотичні пісні про п'ятирічки і комсомол створювали позитивний емоційний фон для сприйняття державної ідеології, вкорінюючи її в повсякденному житті.

У нацистській Німеччині ідеалом стала фігура «нового арійця» – фізично досконалого, дисциплінованого, хороброго і беззастережно відданого фюреру. Мистецтво активно формувало культ сили, національної єдності, расової чистоти. Через кіно, живопис, плакатну графіку та навіть дизайн уніформи конструювався естетичний образ «здорового» суспільства. Паралельно відбувалася дегуманізація «інших» – євреїв, слов'ян, людей з інвалідністю – яких зображували як загрозу, що виправдовувало насильство й готувало ґрунт до геноциду [18, с. 48-50].

У Маоїстському Китаї втіленням «нової людини» став масовий учасник культурної революції – безіменний, ідеологічно стійкий, включений у процес колективного прославлення влади. Участь у публічних виставах, носіння значків із портретом Мао, спів революційних пісень, читання «Червоної книжечки» – усе це перетворювалося на ритуал. Мистецтво стало складовою повсякденного контролю за свідомістю, де будь-який прояв індивідуальності сприймався як загроза.

Загальним для всіх цих режимів було прагнення не лише контролювати думки, а й переписувати уявлення про саму людину, її місце в суспільстві та

історії. Мистецтво, позбавлене свободи, ставало засобом трансформації особистості в об'єкт ідеологічного конструювання [19, с. 72-75].

Історичний досвід СРСР, нацистської Німеччини та Маоїстського Китаю переконливо демонструє: мистецтво, позбавлене свободи, здатне перетворитися на інструмент ідеологічного контролю. У руках тоталітарної влади воно втрачає критичність, багатоголосся, здатність ставити запитання й натомість слугує легітимації режиму, нормалізації насильства, знищенню альтернативного бачення світу.

У XXI столітті цифрові технології трансформували пропаганду в надпотужний інструмент впливу. Соціальні мережі (Facebook, Telegram, Twitter, Instagram), відеоплатформи (YouTube, TikTok), боти та алгоритми персоналізації створюють середовище селективної інформації, де ідеологічно заангажований контент діє прицільно й миттєво. Користувач, опиняючись у «фільтрованому інформаційному просторі», систематично отримує лише дані, що підтверджують його існуючі переконання. Це формує ефект резонансної камери: масове усунення критичного мислення через постійне посилення одних і тих же ідей, що призводить до соціальної конвергенції думок. Разом з тим, варто зазначити, що пропаганда не завжди є інструментом зла або тиранії. Наприклад, у періоди боротьби за незалежність, національного визволення або захисту демократичних цінностей, вона може бути спрямована на об'єднання суспільства, підняття морального духу, мобілізацію проти агресора. Важливою є не сама наявність пропаганди, а її зміст, цілі, методи та контекст застосування.

В умовах інформаційного суспільства межа між інформуванням і маніпуляцією стає дедалі тоншою. Ефективність пропаганди значною мірою залежить від рівня обізнаності, освіти та критичного мислення громадян. У суспільствах з низьким рівнем медіаграмотності, ізоляцією від альтернативних джерел інформації та слабкими демократичними інститутами пропаганда діє особливо результативно. Вона формує у людей викривлену картину світу, нав'язує фальшиву ідентичність, створює уявного ворога та

змушує населення підтримувати навіть найагресивніші дії влади, вважаючи їх «захистом національних інтересів» чи «правом на історичну справедливість» [6, с. 117-119].

У сучасній Росії тотальна пропаганда пронизує всі сфери життя – від телебачення до освіти, від кіно до історичних реконструкцій. Використовуючи образи «великої вітчизняної перемоги», «зовнішньої загрози» та «особливої місії Росії у світі», влада формує у масовій свідомості культ держави, армії та лідера. Цей наратив активно просувається через фільми, телевізійні шоу, музику, інтернет-контент, а також через систему освіти. Тож пропаганда стає інструментом не лише обману, але й мілітаризації свідомості, виправдання злочинів та підготовки до агресивних дій на міжнародній арені.

Репресивна практика є органічним супутником пропаганди в авторитарних системах. Цензура, криміналізація інакомислення, блокування незалежних медіа та інформаційна ізоляція створюють середовище монополії на істину, де ідеологічний тиск руйнує простір для інтелектуальної автономії. У таких умовах носії критичного мислення стикаються з стратифікацією ризиків – від соціальної маргіналізації до примусової еміграції (наприклад, доля російських медіаосіб Юрія Дудя чи Олексія Навального після публікації розслідувань про корупцію).

Водночас у демократичних державах значення пропаганди також не варто недооцінювати. Хоча вона там не є тотальною, політичні сили, корпорації, медіа-групи також використовують маніпулятивні техніки для формування громадської думки.

Пропаганда, як інструмент маніпуляції колективною свідомістю, становить системну загрозу демократичним інститутам. Протидія їй поєднує інформаційний захист (фактчекінг, медіаосвіта), моральний імператив (захист гуманістичних цінностей), міжнародну солідарність (координація санкцій, обмін технологіями виявлення дезінформації). Успіх вимагає конвергенції зусиль усіх акторів демократичного поля: від громадянського

сектору до наукових установ та міжнародних організацій. Лише така синергія може захистити фундаментальні підвалини вільного суспільства – право на істину, гідність і автономію особистості.

РОЗДІЛ 2

АНАЛІЗ КІНОМИСТЕЦТВА РОСІЇ ХХІ СТОЛІТТЯ ЯК ІНСТРУМЕНТА ПРОПАГАНДИ

2.1. Політична еволюція Російської Федерації у ХХІ столітті: авторитаризм і неототалітарні тенденції

У ХХІ столітті Російська Федерація пройшла складний шлях політичної трансформації, яка поступово привела країну від формальної демократичної системи до авторитарного режиму з ознаками неототалітаризму. Хоча на початку 2000-х років держава ще зберігала інститути виборної демократії, багатопартійності та свободи слова, з часом ці інститути були підкорені виконавчою владою, а політична система втратила свою конкурентність. Зміцнення владної вертикалі, централізація управління, репресії проти опозиції, контроль над ЗМІ та громадянським суспільством – усе це стало характерними рисами нового політичного курсу Кремля [27].

Після приходу до влади Володимира Путіна в 2000 році почалася цілеспрямована політика «стабілізації», яка на практиці виявилася згортанням демократичних свобод. Скасування виборності губернаторів, придушення незалежних медіа, створення керованих партій на зразок «Єдиної Росії», а також посилення контролю над судовою системою стали першими кроками до формування авторитарної держави. У 2012 році, після повернення Путіна на пост президента, курс на централізацію влади поглибився – були запроваджені жорсткі «антиекстремістські» закони, розпочалося переслідування опозиційних політиків, правозахисників та незалежних журналістів.

З початком агресії проти України у 2014 році політична система РФ набула нових рис: посилення мілітаризації суспільства, зростання пропаганди, репресивних практик та контролю над інтернетом. Влада активно використовує наративи «зовнішньої загрози» та «облоги ворогами», щоб

легітимізувати репресії та утвердити диктатуру. Конституційні зміни 2020 року, які дозволили Путіну правити до 2036 року, остаточно зафіксували перехід до персоналістського авторитаризму. У 2022–2024 роках, на тлі повномасштабної війни проти України, режим набув ознак неототалітарного: жорстка цензура, політичні ув'язнення, придушення будь-яких форм протесту, масове використання ідеології у сфері освіти та культури.

Політична еволюція Росії в XXI столітті – це поступовий демонтаж демократичних механізмів і утвердження авторитарної, а згодом і неототалітарної моделі правління. Сучасна російська держава поєднує риси радянської тоталітарної системи з новітніми інструментами цифрового контролю, що робить її одним із головних викликів для міжнародного порядку, безпеки та прав людини [28, с. 43-46].

У наданих таблицях 2.1. та 2.2. відображені етапи політичних трансформацій в РФ та структуровано ознаки та прояви неототалітаризму. в XXI столітті.

Таблиця 2.1.

Етапи політичної трансформації РФ у XXI столітті

Період	Основні риси	Ключові події
2000–2004	Початок авторитарної централізації	Обрання Путіна, скасування виборності губернаторів, підпорядкування медіа
2004–2012	Укріплення «керованої демократії»	Посилення ролі «Єдиної Росії», репресії проти ЮКОСу, перші масові протести
2012–2020	Персоналістський авторитаризм	Повернення Путіна на третій термін, «закони Ярової», контроль над інтернетом

2020–2025	Неототалітарні тенденції	Конституційні поправки, війна з Україною, масові репресії, заборона інакодумства
-----------	--------------------------	--

Таблиця 2.2.

Ознаки неототалітаризму в сучасній Росії

Ознака	Прояв у РФ
Централізована влада	Вся повнота влади зосереджена в руках президента
Репресії проти опозиції	Ув'язнення Навального, ліквідація незалежних організацій
Цензура та пропаганда	Повний контроль над телебаченням, блокування незалежних ЗМІ
Ідеологічний контроль	Впровадження «патриотического воспитания», заборона «неправильної» історії
Масова мобілізація	Використання армії, пропаганда підтримки війни, тиск на молодь
Технології контролю	Збір даних, цифрове стеження, закони про «іноагентів»

У таблиці 2.3. надана порівняльна характеристика змін у діяльності демократичних інститутів РФ за останні 25 років.

Таблиця 2.3.

Втрачені демократичні інститути в РФ (2000–2025)

Інститут	Стан на 2000 рік	Стан на 2025 рік
Вільні вибори	Плюралізм, конкуренція	Імітація виборів, недопуск опозиції
Незалежні медіа	Діяльність телевізійного каналу НТВ, «Новой газеты», «Еха Москвы»	Ліквідовані або заблоковані
Судова система	Часткова незалежність	Повний політичний контроль
Громадянське суспільство	Активні НКО, правозахисники	Заборона, тиск, статус «іноагентів»
Місцеве самоврядування	Виборність, автономія	Централізоване призначення, контроль з боку Кремля

Політична еволюція Російської Федерації у XXI столітті є прикладом згорання демократичних процесів та переходу до авторитарно-неототалітарної моделі управління. Систематичне знищення політичної конкуренції, свободи слова, прав людини та громадянських інституцій дозволило сформувати режим, заснований на одноосібній владі, репресіях і пропаганді. Така трансформація не лише змінила внутрішню структуру країни, а й спричинила агресивну зовнішню політику, яка кидає виклик міжнародному праву та глобальній безпеці.

2.2. Державна політика Росії у сфері культури та кіномистецтва

У ХХІ столітті держава Російська Федерація сформуvala цілеспрямовану політику у сфері культури, яка поєднує елементи «традиційних цінностей», патріотизму, історичної ревізії та ідеологічного контролю. Одним із ключових інструментів реалізації цієї політики став кінематограф. Через кіно держава не лише транслює бажаний образ історії, нації та влади, а й формує систему культурних координат, у межах якої громадянам пропонують мислити, оцінювати події й визначати власну ідентичність [29].

Після 2012 року, з поверненням Володимира Путіна на пост президента, культурна політика Росії зазнала помітної ідеологізації. Було офіційно проголошено курс на зміцнення «духовно-моральних основ» суспільства, боротьбу з «західним культурним впливом» та посилення національної єдності через культуру. Ключовим елементом цієї стратегії стало державне фінансування фільмів «патріотичного спрямування», які прославляють армію, перемоги Росії в історії, образ «сильного лідера», а також протиставляють Росію «ворожому Заходу».

Кінематограф отримав особливий статус у цьому процесі як масовий, емоційний і візуально потужний інструмент впливу на свідомість. Через Міністерство культури РФ, Фонд кіно та інші державні структури здійснюється фінансування фільмів, які відповідають ідеологічній лінії «Кремля». Така підтримка дозволяє створювати масштабні історичні драми, військові фільми, байопіки про діячів держави, які формують у глядача потрібні асоціації: героїзм, жертвовність, ворог – зовні та єдність всередині.

Після 2014 року, в умовах анексії Криму та конфронтації із Заходом, ідеологічне значення кіно тільки посилилося. У фільмах з'являються відкрито пропагандистські мотиви, зростає демонізація «ворогів Росії», активно експлуатуються теми «великої перемоги», «обложеної фортеці» та «національного відродження». Так, у фільмі «Т-34» (2018) тема «великої перемоги» подається в гіпергероїзованій формі, де радянські солдати

перемагають не лише ворога, а й обставини. Ідея «обложеної фортеці» чітко простежується у стрічках «Солнцепёк» (2021) та «Ополченочка» (2020), де образ Росії та Донбасу постає як жертва зовнішньої агресії з боку України та Заходу. Тема «національного відродження» реалізується, наприклад, у фільмах «Крим» (2017) і «Шугалей» (2020), де Росія зображується як гуманна сила, що відновлює історичну справедливість і захищає своїх громадян у світі ворожої моралі. Кіно стає частиною інформаційної війни, покликаної мобілізувати населення, виправдати зовнішню агресію та закріпити авторитарну модель управління як легітимну й історично обґрунтовану.

Державна політика Росії у сфері культури, зокрема засобами кіно, є стратегічним інструментом ідеологічного впливу, який спрямований на формування керованої колективної ідентичності, патріотичного світогляду та лояльності до влади. Це є частиною ширшої політики контролю над інформаційним простором і культурною сферою, характерної для авторитарних і неототалітарних режимів.

У таблиці 2.4. розкрито зміст основних напрямків сучасної культурної політики РФ.

Таблиця 2.4.

Основні напрями державної культурної політики РФ (2012–2025)

Напрямок	Зміст	Приклади реалізації
Патріотичне виховання	Формування «вірності батьківщині» через культуру	Фінансування військових фільмів, уроки патріотизму в школах
Ідеологічна цензура	Обмеження «небажаного» контенту	Заборона фільмів з «аморальними» або «антиісторичними» елементами

Релігійно-державний союз	Просування РПЦ як «духовної основи» нації	Фільми про православних святих, співпраця з церквою
Антизахідна пропаганда	Представлення Заходу як загрози	Фільми на тему «кольорових революцій», «втручання США»
Контроль над митцями	Державна експертиза, фінансування «своїх» (наближених до влади)	Підтримка лояльних режисерів, вилучення «небажаних» з прокату

У таблицях 2.5. та 2.6. структуровано ідеологічний зміст (за ознаками, проявами, меседжами) в сучасному російському кінематографі.

Таблиця 2.5.

Характерні риси пропагандистського кіно в сучасній Росії

Ознака	Прояв
Ідеалізація влади	Героїзація російських керівників, командирів, спецслужб
Ворог-зовні	Захід як джерело хаосу, загроз, змов
Маніпуляція історією	Спрощення та героїзація історичних подій, приховування складних моментів
Емоційна напруга	Акцент на жертвах, стражданнях, героїзмі
Чорно-білий конфлікт	Поділ на «своїх» і «чужих», без нюансів

Таблиця 2.6.

Приклади фільмів як інструментів ідеологічного впливу

Назва фільму	Рік	Ідеологічний меседж
«28 панфіловців»	2016	Героїзація радянської армії, культ перемоги
«Крим»	2017	Легітимація анексії Криму, романтизація вторгнення
«Т-34»	2018	Патріотизм, перемога над ворогом, військова доблесть
«Солнцелёк»	2021	Демонізація українців, виправдання агресії
«Право на справедливість» (серіал)	2022	Образ ФСБ як захисника народу від внутрішніх і зовнішніх загроз

Державна культурна політика Росії в XXI столітті, зокрема через кінематограф, перетворилася на інструмент ідеологічного контролю та впливу на масову свідомість. Через підтримку так званого «патріотичного кіно», цензуру альтернативних поглядів і маніпулювання історичною пам'яттю влада формує вигідний собі образ нації, ворога та майбутнього. Такий підхід є частиною ширшої стратегії неототалітарного управління, яка передбачає не лише політичне, а й культурне підпорядкування суспільства.

2.3. Аналіз пропагандистських мотивів у сучасному російському кінематографі

У сучасному російському кінематографі дедалі чіткіше простежується тенденція до використання фільмів як інструменту державної пропаганди. З початку 2010-х років, а особливо після анексії Криму в 2014 році, російська влада почала активно використовувати кіно для формування лояльності до держави, виправдання агресивної зовнішньої політики, зміцнення націоналістичного нарративу та конструювання образів ворога. Такий кінематограф стає частиною ширшої інформаційної стратегії «Кремля», спрямованої на ідеологічне консолідування суспільства та нейтралізацію критичних голосів [30].

Пропагандистські фільми створюються за підтримки державних інституцій, таких як Міністерство культури РФ, Фонд кіно, телеканал «Россия» та інші медіаструктури. Вони отримують значне фінансування, рекламу, ефірний час і широкий прокат, тоді як незалежне або критичне кіно фактично витіснене з публічного простору. Основні пропагандистські мотиви таких фільмів – це героїзація радянського та сучасного солдата, романтизація війни, демонізація Заходу та України, сакралізація «державної правди», ідеалізація «традиційних цінностей».

Візуальна мова таких фільмів зазвичай проста, емоційно насичена, побудована на контрастах «добра і зла», «своїх і чужих». Часто використовується історичний матеріал («Велика вітчизняна війна», Афганістан, Чечня), який подається в героїчному ключі без критичної рефлексії. У новітніх стрічках усе частіше з'являються сюжети, пов'язані з сучасними конфліктами, зокрема війною в Україні, які показуються з позиції російської влади та виправдовують її дії.

Пропагандистське кіно не обмежується лише військовими чи історичними жанрами. Воно також присутнє у мелодрамах, пригодницьких

фільмах, дитячому кіно, де через побутові сюжети нав'язуються певні моделі поведінки, уявлення про «істинного росіянина», роль жінки, взаємини з владою тощо. Таким чином, пропаганда в кіно набуває не лише відкритої, а й прихованої форми, що робить її ще більш ефективною [32].

У таблиці 2.7. структуровано основні змістові мотиви в сучасних російських кінофільмах.

Таблиця 2.7.

Основні пропагандистські мотиви в сучасному російському кіно

Мотив	Зміст	Приклади фільмів
Героїзація війни	Війна як шлях до самопожертви, слави та духовного зростання	«Т-34», «28 панфіловців», «Солнцепёк»
Культ перемоги	Зосередження на «Великій вітчизняній війні» як джерелі національної гордості	«Битва за Севастополь», «Ржев», «Подольские курсанты»
Образ зовнішнього ворога	Захід, США, Україна як джерело загроз, змов, агресії	«Крым», «Шугалей», «Ополченочка»
Сакралізація держави	Держава як головна цінність, джерело правди і стабільності	«Право на справедливість», «Служу Отечеству»
Антизахідна риторика	Протиставлення «духовної» Росії та «аморального» Заходу	«Бесы», «Союз Спасения», «Время гнева»

Одним з ілюстративних прикладів пропагандистського кіно є військова драма авторства Кіма Дружиніна та Андрія Шальопи **“28 панфіловців”** (2016). Фільм інсценує події під Москвою 1941 року, де, згідно з радянською пропагандистською легендою, 28 бійців дивізії генерала Панфілова героїчно зупинили німецьку танкову атаку. Незважаючи на те, що історичність цієї

події багаторазово ставилася під сумнів навіть у радянський період, стрічка подає її як беззаперечний факт. Таким чином, фільм функціонує як псевдоісторичний міф, покликаний посилити уявлення про «велику перемогу» радянського (читай – російського) народу.

Ідеологічний фокус стрічки – це апеляція до російського національного міфу про героїчну перемогу у «Великій вітчизняній війні» – ключового стрижня державної ідентичності сучасної Росії. Через навмисну стилізацію під радянську документалістику та відмову від складних оцінок, фільм не лише романтизує війну, а й закріплює ідею виключної жертвності та героїзму «русского солдата».

Основні зображальні засоби – колір і композиція. Стримана, холодна кольорова палітра (сіро-зелені й коричневі відтінки) створює враження суворості й аскетизму. Такий візуальний стиль ідеально відповідає завданню зображення «священної боротьби». Завдяки операторській роботі вибудовується постійне чергування загальних планів битви з крупними планами облич – герої зображені як «звичайні люди», але з надлюдською витримкою. Режисерські прийоми – це уповільнення кадру, акцентування моментів смерті, емоційно навантажені діалоги («Помирать так с музыкой») – формують пафос самопожертви. Використані символіка і метафорика: 1). сніг і холод – не лише фон, а метафора «випробування духу» (герой очищується в боротьбі); 2). німецькі танки – знеособлений образ зла, що нависає над світом (таке зображення спрощує конфлікт до двох полюсів – «наші» й «чужі»); 3). радянський солдат – міфічний герой, втілення моральної сили; кожна смерть подається як свідоме прийняття долі.

Українська ідентичність у фільмі відсутня повністю. Усі персонажі — «радянські», без національного маркування. Єдиним маркером етнічності є прізвища, проте жодна мова, символіка чи культурний контекст не вказує на наявність українських солдатів як частини окремої національної спільноти. Така стратегія є продовженням радянського наративу про «єдиний народ», в якому українці розчинені в образі «великого радянського воїна». Візуальна

мова фільму навмисно уникає регіональних особливостей: форма, мова, акценти – уніфіковані. Подання «українського» – у негативному світлі: у цьому фільмі використано не демонізацію, а замовчування. Українці, як і інші неросійські народи, редукуються до «радянських людей», що позбавляє їх суб'єктності. Тим самим стрічка підтверджує сучасну кремлівську тезу про історичну єдність росіян та українців, виправдовуючи подальше ідеологічне стирання української державності.

Наступним прикладом, доцільним у контексті розмови про пропагандистський кінематограф Росії, є стрічка режисера Алексея Піманова «Крим» (2017). Це типова кінопродукція сучасного російського пропагандистського дискурсу, створена з метою легітимації анексії Криму у 2014 році. Під виглядом романтичної драми подається політизована реконструкція подій Євромайдану, анексії та військових дій на півострові. Сюжет побудовано на історії кохання між російським військовим та українською активісткою, які уособлюють дві протилежні системи цінностей. Такий наратив дозволяє авторам транслювати ідеологічний посил про те, що «російське – правильне», а «українське – сліпе, агресивне, хаотичне».

Ключовим зображальним прийомом є контраст у візуальному рішенні: сцени, пов'язані з російськими військовими, Кримом і «ввічливими людьми», зняті у теплій, м'якій гамі, зі стабільним освітленням, симетричною композицією, уповільненим ритмом монтажу. Натомість кадри з Майдану та подій у Києві — динамічні, хаотичні, насичені холодними синьо-сірими кольорами, різкими звуками, вуличним шумом, що викликає у глядача дискомфорт. Таке протиставлення підкріплює ідею, що Україна перебуває у стані руйнації, анархії та моральної деградації, а Росія – носій порядку, гуманізму й захисту.

У фільмі активно використовуються символічні елементи. Українська символіка (жовто-блакитний прапор, вишиванки, тризуб) подається у негативному або агресивному контексті – з нею асоціюються сцени насильства, істерики, обману. Українська мова вживається виключно в

емоційно напружених або негативних епізодах: крик, звинувачення, погрози. Така подача сприяє створенню стійкої асоціації між українською ідентичністю та деструктивністю. Російські герої, навпаки, говорять спокійно, логічно, із «внутрішньою правдою», незалежно від обставин.

Особливо показовим є використання української дівчини-активістки як носійки хибної, навіяної ідеології, яка врешті визнає перевагу «сильної» і «гуманної» Росії. Через її внутрішній конфлікт фільм намагається переконати глядача в тому, що справжня любов і безпека можливі лише під «російським дахом». Це типовий прийом пропагандистського мелодраматизму: підміна політичного аналізу емоційною маніпуляцією.

Таким чином, «Крим» – це псевдореалістична драма, яка виконує функцію легітимації російської окупації, використовуючи елементи масового кіно (любовна лінія, особистий вибір) для виправдання агресії. Візуальні та звукові засоби, наративна структура і символічна мова фільму спрямовані на дискредитацію українського опору, делегітимацію Майдану як події, а також на формування у глядача стереотипу про слабкість, хаос і фальшивість української державності.

Режисер Алексій Сидоров зняв фільм “Т-34” (2018), який представляє собою стилізовану військову драму, в якій йдеться про групу радянських солдатів, котрі, потрапивши у полон до нацистів, готують втечу, використовуючи трофейний танк. Сюжет базується на конфлікті між молодим радянським командиром і німецьким офіцером, однак головна функція стрічки – не реконструкція історичних подій, а формування образу переможної, героїчної Росії (через радянський наратив), здатної подолати будь-яке зло.

Попри те, що дія розгортається у роки Другої світової війни, фільм має чітко окреслену сучасну пропагандистську функцію. Через візуальну стилістику, саундтрек у стилі блокбастерів, спецефекти й динамічний монтаж стрічка орієнтована на молодіжну аудиторію, якій подається романтизований образ «непереможного росіянина».

Кольорова гама фільму насичена, зі зміщенням у холодні сталеві-сині тони під час сцен з німцями, і теплі – під час сцен з радянськими бійцями. Камера часто використовує героїчні ракурси знизу, особливо у фінальних сценах, де головний герой постає як безстрашний лідер. Важливим зображальним прийомом є уповільнення дії у кульмінаційних моментах боїв, що додає пафосу і наближає стрічку до жанру військової легенди.

Фільм активно працює з архетипами: радянські солдати – сміливі, благородні, готові до самопожертви, німці – технічно сильні, але духовно слабкі. Будь-яка неоднозначність усунена. Образ ворога зведений до фону, головне – підкреслення моральної і фізичної переваги «наших».

У фільмі не згадується Україна, однак це замовчування також виконує ідеологічну функцію. Українська участь у Другій світовій війні повністю ігнорується: як вояки УПА, так і мільйони українців у складі Червоної армії не представлені взагалі. Радянські герої – це за замовчуванням «росіяни», з відповідною мовою, акцентами, культурним кодом. Таким чином, «Т-34» використовує ефекти комерційного кіно для романтизації радянського минулого, яке ототожнюється із сучасною Росією. Створюється нарратив моральної переваги, героїчного непереможного солдата та праведної війни. Відсутність українського елемента в цьому контексті — не випадковість, а спосіб витіснення української історичної суб'єктності, делікатна форма ідеологічної маргіналізації.

У своїй роботі я зосереджуюсь на аналізі фільму «Солнцепек» як яскравого прикладу сучасної російської кінопропаганди, спрямованої на формування ворожого образу України. Сюжетна основа фільму – вигадана облога російськомовного міста (поданого як типове місто Донбасу) українською армією, яка зображена виключно як збройне угруповання неонацистів-карателів. «Ополченці» та місцеві жителі представлені як жертви цієї безпричинної агресії.

Зображальні засоби тут працюють на абсолютну демонізацію. Візуальна стилістика будується на різкому маніхейському контрасті. Сцени з

українськими військовими зняті у похмурих, холодних, часто темних тонах. Камера використовує низькі, агресивні ракурси, об'єктиви з вузьким кутом огляду, що створює відчуття загрозливості та дегуманізації. Українські бійці практично завжди показані в масках, шоломах, частково прихованими, що позбавляє їх індивідуальності. Їхні дії – це виключно жорстокість: тортури цивільних, страти, безглузде руйнування. Навмисно використовується натуралістичне зображення насильства для викликання огиди та шоку. Важливим прийомом є активне впровадження нацистської символіки на одностроях, техніці та прапорах українських сил (чорно-червоні кольори, вовчі гаки, черепи), що прямо асоціює їх з Третім Рейхом і слугує ключовим «обґрунтуванням» для російського нарративу про «денацифікацію».

На противагу, «ополченці» та «мирні жителі» знімаються з близької дистанції, у тепліших, навіть сентиментальних тонах. Підкреслюються їхні страждання, сімейні цінності, взаємодопомога. Використовуються архетипи невинної жертви – особливо дітей та жінок. Кульмінаційна сцена з вмираючою дівчинкою під час обстрілу є відвертою маніпуляцією, призначеною викликати глибоке співчуття до «жертв української агресії» та гнів до агресорів. Місто, яке «захищають», символізує «Русский мир» – споконвічно російський простір, що руйнується «чужинцями» з Заходу (України).

Україна як держава у фільмі повністю відсутня. Вона редукована до збройного бандитського формування. Жодного позитивного чи навіть нейтрального українського персонажа не представлено. Цивільне населення Донбасу показане як частина російського культурного простору, що благає про порятунок у Росії. Українська мова практично не звучить, а коли й звучить, то в контексті лайки чи наказів на знищення. Будь-яка українська символіка пов'язується виключно з нацистською. Таким чином, мета фільму – не просто критикувати українську владу чи армію, а здійснити повну дегуманізацію українців як нації, представивши їх винятково як нелюдів-

нацистів, що виправдовує будь-які дії Росії як «рятувальну місію». Це фундамент для виправдання повномасштабного вторгнення.

Фільм **«Право на справедливість»** (2017) режисера Александра Войтинського цікавий тим, що автор у ньому намагається створити ілюзію складності та критичності, проте в кінцевому підсумку слугує тим же пропагандистським цілям. Дія розгортається в окупованому Донецьку (поданому як «ДНР»), куди приїжджає російський слідчий Ярмолінський розслідувати серію вбивств. Сюжетна лінія включає корупцію серед місцевих «силовиків ДНР» та злочинну діяльність українських спецслужб.

Візуально фільм витриманий у похмурій, майже нуаровій стилістиці: дощ, бруд, руїни, погане освітлення. Це створює образ Донбасу як «території хаосу» та беззаконня. Однак, ключовим зображальним прийомом є переклад відповідальності за цей хаос на Україну. Незважаючи на те, що фільм критикує окремих представників «ДНР» (корумповані чиновники, бандити), головним антагоністом і джерелом зла представлена Служба безпеки України (СБУ).

Співробітники СБУ зображені як цинічні, жорстокі та надзвичайно підступні терористи. Вони організують вбивства на території «ДНР», щоб дискредитувати її, підривають спокій, працюють із криміналом. Їхні мети – зберегти контроль над Донбасом будь-якою ціною, навіть шляхом тероризму проти «мирного населення». Вони знімаються часто в тіні, зловісно, їхні дії розкриваються через підступні плани. Натомість російський слідчий (Даніла Козловський) представлений як єдиний носій закону, порядку та моралі в цьому хаосі. Він – «рятівник», що несе «справедливість». Його знімають у більш героїчних чи хоча б стримано-добросовісних ракурсах, часто на контрасті з оточенням.

Представлення України тут більш диференційоване, але не менш шкідливе. Українська держава (влада, СБУ) беззаперечно звинувачується у розпалюванні конфлікту, корупції та прямій підтримці тероризму на Донбасі. «Мирні жителі» «ДНР» (багато з яких, за логікою фільму, є етнічними

українцями) показані виключно як жертви цієї злочинної політики Києва. Їхній «вибір» на користь «ДНР» не ставиться під сумнів і подається як єдино можливий спосіб врятуватися від «українського терору». Українська мова звучить переважно з уст персонажів СБУ або бандитів, що з ними співпрацюють, часто в агресивному, лайливому контексті, що підсилює їхній негативний образ. Головна мета фільму – створити наратив, де Україна виступає головним спонсором хаосу та тероризму на Донбасі, а Росія (в особі героя-слідчого) – єдиною силою, здатною відновити порядок і «справедливість». Це витончена форма виправдання російської інтервенції.

Режисер Александр Касьянов у фільмі «Ополченочка» (2020) використовує інший, але не менш ефективний пропагандистський інструмент – мелодраму. Сюжет розповідає про киянку Катю, яка їде на Схід України шукати зниклого нареченого-журналіста. Потрапивши під обстріл, вона опиняється серед «ополченців ДНР» і закохується в одного з них, «Боцмана». Ця любовна лінія стає приводом для її «прозріння» щодо «справжньої» природи конфлікту.

Візуальний ряд будується на контрасті між «Києвом» та «Донбасом». Спогади Каті про Київ – це світлі, але поверхневі, міщанські сцени: кафе, магазини, благополучне, але «наївне» життя. Схід же («ДНР») зображений похмурим, зруйнованим, небезпечним, але водночас «справжнім», «щирим». Тут люди живуть «правильними» цінностями – сім'я, дружба, самопожертва. Українські військові позиції показані як джерело безглузлого насильства, їхні обстріли знімаються як безособова загроза, що приходить «звідкись». «Ополченці» ж (зокрема «Боцман») зняті з близької дистанції, підкреслюється їхня людяність, турбота про ближніх, готовність захищати «рідний дім».

Ключовим зображальним прийомом є трансформація героїні. Катя зі «зазомбованої» киянки, яка спочатку боїться і ненавидить «ополченців», перетворюється на людину, що приймає їхню «правду». Ця трансформація візуалізується, зокрема, через мову: спочатку вона розмовляє українською

(символ її зв'язку з «київською пропагандою»), але в міру «прозріння» все частіше переходить на російську. Її коханий, «Боцман», виявляється етнічним українцем з Харкова, що символізує ідею, що «справжні» українці – це ті, хто за «русский мир».

Представлення української армії є вкрай негативним: це безликі, жорстокі «карателі», що бездумно виконують накази «київської хунти», часто п'яні, обстрілюють цивільні квартали. Київська влада – далека, корумпована, байдужа до долі людей на Сході. Єдині «хороші» українці в фільмі – це ті, хто на боці «ДНР» (як «Боцман») або пройшли шлях «прозріння» (як Катя). Українська мова у військових звучить з грубими, часто карикатурними акцентами, підкреслюючи їхню «провінційність» чи «агресію». Мета фільму – легітимація терористичних «ДНР/ЛНР» через гуманізацію їхніх бійців («простих людей, що взяли зброю») та демонізацію України як держави, що воює проти «свого народу». Любовна історія служить емоційним крючком для сприйняття цього наративу, особливо жіночою аудиторією.

Фільм «Брат 2» (2000, режисер Алексей Балабанов), хоча й не є прямим продуктом державної пропаганди 2010-2020-х років, його аналіз є критично важливим для розуміння глибинних імперських наративів, які лягли в основу сучасного російського пропагандистського кіно про Україну. У центрі сюжету – російський «простий хлопець» Данила Багров, який їде до США помститися за друга. Українська лінія епізодична: Данила допомагає українському футболісту Дмитру, якого обдурили американські бізнесмени.

Український персонаж Дмитро (Алексей Безруков) зображений симпатичним, але пасивним і безпорадним. Він – жертва обставин (американської злочинності), яка сама неспроможна відстояти свої права чи помститися. Його ключова функція у сюжеті – бути об'єктом, через який Данила (росіянин) демонструє свою силу, кмітливість та, найголовніше, «братську» підтримку. Культова сцена повернення грошей Дмитру, де Данила каже: «Чого, брат?» – стала візуальним маніфестом російського

імперського світогляду. Вона символізує архетип відносин «старший брат» (Росія) – «молодший брат» (Україна): сильний і кмітливий «старший» приходиться на допомогу слабкому і наївному «молодшому», який сам не впорається.

Візуально Дмитро не виглядає загрозливим чи відмінним від росіян. Він «свій». Проте ця «своєрідність» будується на повній відсутності визнання за Україною права на суверенітет та власну позицію. Україна не сприймається як окрема держава зі своїми інтересами. Вона – невід'ємна частина «слов'янського світу» (або «руського світу»), де Росія природним чином головна. Дмитро легко визнає Данилу «братом», що підкріплюється спільною російською мовою (українська мова у фільмі відсутня, акцент Безрукова лише підкреслює «єдність»). Таким чином, «Брат 2» не демонізує Україну відверто, як пізніші фільми, але створює потужний і, на жаль, привабливий для багатьох імперський міф про природну роль Росії як захисника та лідера «братніх» народів, які без неї є неспроможними. Цей м'який, на перший погляд «доброзичливий», але глибоко підлеглий образ України став концептуальною основою для майбутніх, більш агресивних форм пропаганди, що заперечує саму можливість незалежного українського шляху.

«Шугалей» (2018) (та його продовження «Шугалей-2») режисера Алексея Голубева пропонує найбільш агресивну та примітивну модель демонізації. Фільм, заснований на сильно спотвореній версії викрадення російських «волонтерів» у Лівії, зображує українців як патологічних нацистів-катів, які під керівництвом бездушного агента ЦРУ влаштовують жорстокі тортури російським інтелектуалам. Візуальна стратегія тут спирається на різку контрастність: українські кати постійно показані у напівпідвальних, брудних приміщеннях, освітлених холодним синюватим світлом, що створює атмосферу бруду, злочинності та морального виродження. Їхня зовнішність (татування з нацистською символікою, шрами, агресивна міміка) та мова (постійне матюкання, підкреслено

українська в субтитрах) слугують для їхньої дегуманізації та зведення до рівня «недо-людей». Насичений показ фізичного та психологічного насилля – не просто елемент жанру, а ключовий зображальний прийом для символізації «звірячої» сутності українців та їхніх західних ляльководів. Українська державна символіка (жовто-блакитні кольори) навмисно асоціюється з місцями тортур. На противагу цьому, російські герої зображені інтелектуально та морально вищими, їхні спогади про Росію «залиті теплим сонячним світлом», а їхня стійкість символізує незламність Росії. Таким чином, Україна представлена виключно як територія хаосу, контрольована бандами виродків на службі аморального Заходу (ЦРУ), а українці – як «зрадники слов'янства» та бездумне знаряддя Заходу для знищення Росії.

«Час гніву» (2022) авторства Алексея Нужного переносить подібну демонізацію в історичний контекст Другої світової війни, прагнучи створити псевдоісторичне обґрунтування для сучасного наративу про «український нацизм». Дія фільму, що розгортається в 1943 році на окупованій території України, будується на чіткій та штучній паралелі: радянські партизани (представлені виключно як росіяни) борються не лише з нацистами, але й з «бандерівськими» зрадниками (ОУН-УПА), які зображені як найлютіші вороги, жорстокі вбивці мирного населення. Візуальна мова тут більш витончена, але не менш маніпулятивна. Використовується чітка кольорова дихотомія: теплі, вогнищі кольори характеризують табір «справжніх патріотів» – російських партизанів, які захищають українських селян (пасивних жертв), тоді як холодні, сірі тони домінують у сценах, де діють «бандерівці» або показуються наслідки їхніх звірств (спалені хати, розп'яті тіла). Сцени злочинів УПА часто знімаються в сутінках або темряві, з хаотичними рухами камери, що посилює відчуття жорстокості. Ключовим зображальним прийомом є пряме асоціювання української національної символіки (тризуб, вишиванка) з нацизмом і зрадою. Мирні українці представлені виключно як об'єкти насильства або пасивні прихильники «радянських» (читай – російських) партизанів. Активні українці – це лише

«нацистські виродки», «вічні зрадники» та «внутрішній ворог», історичні попередники сучасних «нацистів». Захід (Третій Рейх) виступає тут зовнішнім агресором, який використовує «бандерівців» як інструмент проти «єдиного слов'янського світу». Фільм є інструментом історичної ревізії, що проектує сучасну пропагандистську мітку «Україна = нацизм» у минуле.

На протигагу прийому прямої демонізації перших двох фільмів «**Союз порятунку**» режисера Андрія Кравчука використовує більш витончену стратегію маргіналізації та присвоєння української історії. Ця високобюджетна історична драма про повстання декабристів 1825 року зосереджена на внутрішньоросійському конфлікті між ідеалістичними офіцерами та імперською владою. Україна («Малоросія») представлена виключно як невіддільна частина Російської імперії. Візуальна пишність (костюми, інтер'єри, масштабні батальні сцени) та увага до деталей слугують для утвердження величі та єдності імперії. Головний «український» персонаж – Сергій Муравйов-Апостол – зображений як етнічний маркер без жодних ознак української ідентичності; він – патріот *імперії*, що говорить виключно російською. Ключовий епізод повстання на Чернігівщині показаний як частина загальноросійської трагедії, абсолютно позбавлений будь-яких ознак специфічно українського контексту, культури чи політичних прагнень. Місцеві українські жителі та солдати зображені як безликий, безмовний фон. Фільм ретельно уникає будь-якої згадки про Україну як окрему історичну чи культурну спільноту. Натомість він присвоює українську територію та історичних персонажів (навіть таких, чиї родини мали українське коріння), інтегруючи їх у наратив про «єдину та неподільну» російську історію та «вічні» російські ідеали свободи та державності. Захід присутній лише опосередковано, як джерело «небезпечних» конституційних ідей, що загрожують єдності імперії. Цей метод «м'якої сили» є не менш руйнівним – це заперечення самої можливості окремої української історичної суб'єктності.

Узагальнення проаналізованих засобів пропаганди в сучасних російських кінокартинах представлено в таблиці 2.8.

Таблиця 2.8.

Засоби пропагандистського впливу у фільмах

Засіб	Опис	Ефект
Героїчні архетипи	Образ солдата, офіцера, «простого росіянина» як носія істини	Формування позитивного образу режиму
Емоційна музика та кадри	Використання музики, монтажу, крупних планів для створення пафосу	Емоційна маніпуляція глядачем
Чорно-біле протиставлення	Поділ на «своїх» (герої) та «чужих» (вороги) без нюансів	Спрощення складних питань, мобілізація
Історичні паралелі	Перенесення старих конфліктів на сучасність	Легітимація сучасної політики через минуле
Релігійні символи	Використання хрестів, церков, молитов	Сакралізація ідеології та держави

У таблиці 2.9. надана порівняльна характеристика пропагандистського та незалежного російського кіно за низкою ознак.

Таблиця 2.9.

**Порівняння пропагандистських фільмів із незалежним
російським кіно**

Ознака	Пропагандистське кіно	Незалежне кіно
Тематика	Війна, перемога, вороги, патріотизм	Соціальні проблеми, особисті драми, критика системи
Фінансування	Державне, через Фонд кіно, Міністерство культури	Краудфандинг, приватні внески, іноземні гранти
Режисери	Лояльні до влади (Андрей Кравчук, Алексей Піманов)	Незалежні митці (Кіра Коваленко, Андрей Звягінцев)
Сприйняття владою	Підтримка, прокат, нагороди	Заборони, маркування як «іноагентів», цензура
Мета	Формування лояльності, мобілізація	Пошук правди, рефлексія, критичне мислення

Як бачимо, сучасний російський кінематограф дедалі більше перетворюється на канал державної пропаганди, де фільми виконують політичну функцію – формують потрібне сприйняття історії, ворогів, держави та особистості [31]. Через героїзацію війни, створення образу зовнішніх загроз, сакралізацію держави та емоційний вплив на глядача, пропагандистське кіно сприяє формуванню націоналістичного, мілітаризованого та антизахідного світогляду. Водночас незалежне кіно, яке намагається зберегти художню свободу і критичність, опиняється на маргінесі або під тиском. Така ситуація свідчить про глибоку політизацію

культурної сфери в Росії та використання мистецтва як знаряддя ідеологічної війни.

2.4. Реакція міжнародної спільноти на пропагандистський кінематограф Росії

У ХХІ столітті російський кінематограф дедалі більше використовується кремлівською владою як інструмент державної пропаганди. Через фільми транслюються наративи, що легітимізують політику агресії, виправдовують авторитаризм, романтизують радянське минуле та демонізують Захід, Україну, опозицію. У цьому контексті реакція міжнародної спільноти на російське пропагандистське кіно стала важливим індикатором загального сприйняття політики РФ у світі, а також частиною ширшої боротьби за інформаційний простір, правду та свободу вираження [33].

Міжнародна спільнота реагувала на пропагандистський кінематограф Росії в кількох ключових напрямках. Перш за все, відбувся поступовий бойкот російських фільмів на провідних кінофорумах. Після початку повномасштабного вторгнення РФ в Україну у 2022 році багато престижних фестивалів – Каннський, Берлінале, Венеціанський – відмовилися приймати офіційні російські делегації, а в деяких випадках і будь-які фільми, створені за підтримки державних структур Росії. Це стало символічним жестом, який продемонстрував, що світова кіноспільнота не готова толерувати використання мистецтва як знаряддя політичної агресії.

Другий напрям реакції – критика і розвінчання наративів, які транслює російське пропагандистське кіно. Кінокритики, журналісти, аналітики у своїх публікаціях і виступах акцентують увагу на маніпулятивному характері таких фільмів, їхній тенденційності, перекрученні історичних фактів, посиленні мілітаризму. Фільми на зразок «Крим», «Солнцепёк», «Т-34», «Шугалей» були піддані жорсткій критиці на міжнародному рівні за спроби виправдати

анексію Криму, розпалювати міжнародну ворожнечу та пропагувати культ війни. Особливо гострою була реакція українських, балтійських, польських та скандинавських експертів, які наголошували на небезпеці інформаційної експансії «Кремля» через культурні канали.

Третій аспект міжнародної реакції — посилення підтримки незалежного російського кіно, яке виступає опозицією до державної пропаганди. У відповідь на репресії проти незалежних режисерів і кіномитців у самій Росії, багато європейських і американських інституцій надали їм притулок, гранти, можливість знімати та демонструвати фільми за кордоном. Це дозволило зберегти альтернативний погляд на події в Росії та створити простір для вільного висловлення. Фільми таких режисерів, як Андрій Звягінцев, Кіра Коваленко, Кантемир Балагов, отримували міжнародне визнання, слугуючи антитезою державній пропаганді.

Водночас варто зазначити, що реакція на російську пропаганду в кіно не завжди була однозначною. У низці країн, де існують проросійські політичні сили або слабкий медіаімунітет, російські фільми продовжували демонструватися, особливо у вигляді дубльованого телепродукту. Це свідчить про потребу в глибшій інформаційній стійкості на глобальному рівні, зокрема в країнах Глобального Півдня, де російська пропаганда намагається утвердити свій вплив через культурну експансію.

Крім того, важливою формою реакції стало запровадження санкцій у сфері культури. Деякі країни ініціювали заборону на співпрацю з російськими кіностудіями, відмову від прокату фільмів, створених за участі державних органів РФ. Такі заходи, хоча й символічні, мають значення в довгостроковій перспективі, оскільки демонструють, що культура не може бути поза політикою, якщо вона використовується як інструмент агресії.

У підсумку можна стверджувати, що міжнародна спільнота виявила рішучість у протидії російській пропаганді через кінематограф. Від бойкоту офіційного кіно до підтримки незалежних митців, від критики фільмів до культурних санкцій — усі ці заходи стали частиною ширшої боротьби за

правду, свободу творчості та недопущення використання мистецтва як зброї. Водночас цей процес вимагає постійної уваги, солідарності та координації зусиль, адже в умовах гібридної війни культура стає не менш важливим полем бою, ніж економіка чи дипломатія.

РОЗДІЛ 3

КІНОМИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ПОЛІТИЧНОЇ ІДЕОЛОГІЇ

3.1. Вплив кінематографа на формування суспільних настроїв

Кінематограф з моменту свого виникнення наприкінці XIX століття став не лише новою формою мистецтва, а й потужним засобом впливу на масову свідомість. Його здатність поєднувати візуальний образ, звук, музику, монтаж та драматургію забезпечує глибокий емоційний вплив на глядача, що робить кіно одним із найефективніших інструментів формування суспільних настроїв. Через кінематограф транслюються цінності, ідеї, моделі поведінки, національні міфи та соціальні стереотипи, які здатні як об'єднувати суспільство, так і його розділяти [7, с. 122-125].

У мирний час кінематограф виконує роль культурного дзеркала, відображаючи актуальні проблеми, соціальні конфлікти, моральні дилеми та історичні події. Він здатен формувати у глядача співчуття, емпатію, солідарність, сприяти осмисленню складних тем – таких як війна, бідність, дискримінація, екологічна катастрофа. Наприклад, фільми про Голокост, депортації, геноциди або авторитарні режими часто мають на меті не лише інформувати, а й формувати у глядача критичне ставлення до насильства, нетерпимості та тоталітаризму. Таким чином, кінематограф може виступати як інструмент гуманізації суспільства.

У той же час кіно здатне мобілізувати маси, створювати атмосферу єдності, патріотизму, гордості за країну, особливо у періоди воєн або політичної нестабільності. У багатьох державах кінематограф використовувався як елемент пропаганди. У СРСР фільми Сергія Ейзенштейна, Григорія Александрова, братів Васильєвих прославляли революцію, радянську армію, соціалістичні цінності. У нацистській Німеччині Лені Ріфеншталь створювала кінематографічні образи національної величі та сили, які формували у глядачів відчуття гордості,

піднесення, навіть фанатизму. У США часів Другої світової війни кіно також стало важливим інструментом патріотичної мобілізації, підвищення бойового духу та демонізації ворога.

Кінематограф має особливу здатність створювати архетипи – образи, які закарбовуються в колективній підсвідомості й впливають на уявлення про добро і зло, героїзм і зраду, «своїх» і «чужих». Герої бойовиків – солдат, рятувальник, бунтар, жертва – ці персонажі формують уявлення про бажану модель поведінки, ідентичність, моральні орієнтири. Часто фільми задають моду на певні погляди, стиль життя, ставлення до політики, гендерних ролей, етнічних груп. Особливо важливу роль у цьому відіграють голлівудські стрічки, які мають глобальний вплив і часто формують уявлення про американський спосіб життя як зразковий [12, с. 32-47].

У сучасному інформаційному суспільстві вплив кіно посилюється завдяки поєднанню з цифровими технологіями, відеоплатформами, соціальними мережами. Фільми стали частиною глобального культурного середовища, що дозволяє їм швидко поширювати ідеї та настрої по всьому світу. Наприклад, документальні фільми про зміну клімату, корупцію, расизм або порушення прав людини спричиняють широкі суспільні дискусії, кампанії протесту, зміни у політичному порядку денному. Художні фільми також відіграють роль у формуванні ідентичності – на національному, регіональному та особистісному рівнях.

Однак цей вплив не завжди є позитивним. Кінематограф може також поширювати стереотипи, спрощені уявлення про складні явища, насильство, ксенофобію, сексизм. Часто комерційне кіно орієнтується на ефекти, а не на зміст, що призводить до поверхневого сприйняття реальності. Крім того, у світі, де інформація часто використовується як зброя, фільми можуть бути частиною інформаційних кампаній, спрямованих на маніпуляцію громадською думкою – особливо в авторитарних режимах.

Таким чином, кінематограф є не лише формою розваги, а й важливим соціальним інститутом, що впливає на суспільну свідомість, формує

громадську думку, змінює емоційний клімат у суспільстві. Його здатність до масового охоплення та емоційного впливу робить його унікальним засобом комунікації між державою, митцями та громадянським суспільством. У цьому контексті важливо не лише створювати якісне, відповідальне кіно, а й формувати у глядачів критичне ставлення до побаченого. Тільки за умов медіаграмотності та культурної свідомості кінематограф може слугувати не засобом маніпуляції, а простором для діалогу, рефлексії та поступу.

Говорячи про вплив кінематографа на формування суспільних настроїв, важливо звернути увагу на роль глядача як активного учасника цього процесу. Сучасний кіноглядач – це не просто пасивний споживач контенту, а учасник культурного діалогу, який має власну систему цінностей, життєвий досвід, ідентичність. Тому вплив фільму завжди залежить від контексту, в якому він сприймається. Один і той самий фільм може викликати кардинально різні емоції та реакції в різних соціальних групах, країнах, історичних періодах [13].

Важливим є також поняття «кінопам'яті» – здатності фільмів фіксувати певні історичні події, формувати колективну пам'ять та інтерпретацію минулого. Фільми про війну, революції, трагедії, геноциди чи соціальні конфлікти не лише відтворюють події, а й задають рамки, в яких суспільство осмислює свою історію. Наприклад, фільми про Чорнобильську катастрофу, Майдан, Голокост або Другої світової війни формують конкретне емоційне та моральне ставлення до цих подій. Вони можуть посилювати почуття національної єдності або, навпаки, викликати спільну травму, провокувати дискусії, переосмислення, самокритику.

Окремо варто звернути увагу на кінематограф як інструмент соціальних змін. У багатьох випадках фільми ставали каталізаторами суспільних кампаній, правозахисних рухів, змін у законодавстві. Наприклад, фільми, що висвітлюють проблеми домашнього насильства, расизму, порушення прав людини або дискримінації ЛГБТК+ спільноти, сприяють підвищенню рівня обізнаності, підтримці постраждалих та зміні суспільного ставлення до цих

проблем. Через силу образу, емоцію, співпереживання глядачі проникаються проблемою набагато глибше, ніж через сухі статистичні звіти чи доповіді.

У цьому контексті надзвичайно важливою є роль режисера, сценариста, актора – не лише як митця, а як соціально відповідального творця. Їхні рішення щодо подачі тем, вибору героя, фіналу, художніх засобів формують не лише художній продукт, а й суспільне сприйняття певної теми. Тому кінематограф потребує етичного підходу, особливо коли мова йде про чутливі теми – війну, насильство, історичну правду.

Не менш важливим є вплив фільмів на молодь, яка часто формує свої уявлення про світ саме через кіно. Молодий глядач активно сприймає кінематограф як джерело інформації, натхнення, мотивації. Це створює як великі можливості, так і ризики. З одного боку, фільми можуть формувати соціальну активність, громадянську позицію, толерантність. З іншого — зловживання образами насильства, гіперреалістичними або викривленими сюжетами може призводити до дезорієнтації, втрати критичного мислення, ідеалізації деструктивних моделей поведінки.

У підсумку можна стверджувати, що кінематограф є надзвичайно впливовим фактором у формуванні суспільних настроїв, цінностей, ідентичностей. Його сила полягає в здатності емоційно занурити глядача у певну реальність, змусити співпереживати, задуматися, змінити позицію. У світі, де інформаційні потоки надзвичайно потужні, а соціальні мережі посилюють ефект «вірусності» візуального контенту, роль кіно зростає ще більше. Саме тому так важливо підтримувати розвиток якісного, глибокого, відповідального кінематографа, який не лише відображає реальність, а й допомагає її осмислити. Лише за умов високої культурної свідомості, етичної відповідальності творців і критичної активності глядачів кінематограф здатен бути справжнім інструментом культурного поступу й суспільного розвитку.

Вплив кінематографа на формування суспільних настроїв доцільно також розглянути через явище «м'якої сили» – культурного впливу, який здійснюється не через прямий примус чи політичний тиск, а через

привабливість образів, ідей, способу життя, які популяризуються в кіно. Саме за допомогою кінематографа країни можуть формувати позитивне уявлення про себе за кордоном, впливати на молодь, зміцнювати міжнародні зв'язки та навіть змінювати геополітичні баланси. Прикладом цього є Голлівуд, який десятиліттями формував у свідомості мільйонів глядачів по всьому світу образ «американської мрії», свободи, демократії, розмаїття та технічного прогресу. Завдяки кіно США закріпили за собою статус не лише наддержави у політичному чи економічному сенсі, а й як культурного лідера.

Так само інші країни активно інвестують у кінематограф як інструмент культурної дипломатії. Наприклад, Південна Корея в останні роки використовує свої фільми й серіали як потужний засіб поширення корейської культури, мови, традицій через феномен «корейської хвилі» (Hallyu). Успіх фільму «Паразити» або серіалу «Гра в кальмара» не лише приніс міжнародне визнання, а й активізував туристичні потоки, попит на корейську продукцію та інтерес до культури.

Ще один актуальний аспект – використання документального кіно як інструменту правди та соціального свідчення. Документальні фільми часто стають голосом тих, кого не чують: жертв насильства, корупції, воєн, екологічних катастроф, політичних репресій. Вони здатні викривати системні проблеми, які ретельно приховуються в офіційних джерелах, і впливати на зміну політики, викликати міжнародний резонанс. У часи, коли традиційні ЗМІ часто обмежені цензурою або економічним тиском, документальне кіно стає формою громадянської журналістики, інструментом боротьби за справедливість.

Водночас сучасний кінематограф стикається з новими викликами. Один із них — надмірна комерціалізація та залежність від алгоритмів цифрових платформ. Сервіси на кшталт Netflix, Amazon, YouTube формують глядацькі вподобання не лише за художніми критеріями, а й за принципами популярності, клікабельності, рентабельності. Це спричиняє ризик уніфікації смаків, зниження якості контенту, перевагу розважальних форматів над

глибокими соціальними темами. Іншим викликом є політичний тиск у деяких країнах, де кінематограф знову перетворюється на інструмент пропаганди, виключаючи альтернативні погляди та незалежних авторів.

Проте, попри всі труднощі, кінематограф залишається унікальним явищем, яке поєднує мистецтво, технологію, емоцію та ідею в єдине ціле. Його вплив на суспільні настрої не є механічним чи одностороннім – він завжди є результатом взаємодії творця, глядача й соціального контексту. Це робить кінематограф динамічним простором, де формуються нові сенси, де відбувається діалог поколінь, культур, поглядів.

Як висновок можна підкреслити, що кінематограф – не лише культурний продукт, а й потужна сила, яка здатна змінювати ставлення до життя, пробуджувати емоції, формувати колективну пам'ять, впливати на політику та суспільну динаміку. Його багатогранність і доступність роблять його надзвичайно ефективним інструментом впливу на масову свідомість. Саме тому розвиток якісного, етичного, незалежного кіно має бути стратегічним пріоритетом для кожного суспільства, яке прагне до свободи, гуманізму та культурного розвитку.

3.2. Специфіка кіно як інструменту пропаганди: візуальні, емоційні та наративні механізми

Кінематограф із самого початку свого існування мав величезний потенціал впливу на масову свідомість. Його здатність поєднувати образ, звук, рух і драматургію робить його особливо ефективним інструментом пропаганди. На відміну від писемного слова чи статичного зображення, кіно діє комплексно – воно не лише інформує, а й емоційно захоплює, формує певний погляд на світ, підсвідомо нав'язує цінності, ідеології та моделі поведінки. Саме тому тоталітарні режими ХХ століття, демократичні уряди під час воєн, а також сучасні політичні сили й корпорації активно використовують кінематограф у пропагандистських цілях [15].

Однією з ключових особливостей кіно як пропагандистського інструменту є його візуальна природа. Людина сприймає значну частину інформації саме через зір, тому візуальні образи мають здатність глибоко закарбовуватись у пам'яті. У фільмах легко створити символічні сцени, які миттєво викликають асоціації: прапори, обличчя лідерів, військові паради, сцени страждань чи тріумфу. Наприклад, у нацистській Німеччині Лені Ріфеншталь майстерно використовувала масові постановки, динаміку руху, гру світла й архітектуру для створення величного образу Гітлера й Третього Рейху. У радянському кіно використовували крупні плани облич «простих людей», які слухають Леніна або Сталіна, що підкреслювало «зв'язок» вождя з народом. Візуальні коди у фільмах можуть бути неочевидними, але вони часто формують підсвідоме сприйняття «свого» й «чужого», добра і зла, героїзму й зради.

Кіно здатне викликати сильні почуття – страх, гордість, гнів, співчуття, надію. Саме через емоції пропаганда в кіно стає ефективнішою, ніж у друкованих матеріалах. За допомогою музики, акторської гри, монтажу й драматургії глядача легко залучити до співпереживання героям, навіть якщо їхні дії суперечать моральним нормам. Емоційна маніпуляція дозволяє обійти критичне мислення, створюючи ефект «правди», яка відчувається, а не аргументується. Наприклад, у багатьох радянських фільмах про війну ворог зображувався карикатурно або як нелюд, що викликало ненависть і бажання помсти. У той же час, радянські солдати – хоробрі, шляхетні, зворушливі – викликали гордість і сльози. Такий емоційний дисбаланс формувач чітке уявлення про моральну перевагу своєї сторони [14].

Не менш важливим є нарративний механізм – тобто структура оповіді, яка вибудовується у фільмі. Пропагандистське кіно часто використовує просту, «чорно-білу» структуру: є герой (часто колективний) і є ворог, є шлях випробувань і є перемога. Така схема легко сприймається, запам'ятовується і формує світоглядну рамку. Ворожа сторона при цьому зображується без глибини, як носій зла або загрози. Герої ж – як втілення ідеалу, взірець для

наслідування. У такому наративі немає місця для сумніву, нюансів чи альтернативної точки зору. У документальних фільмах пропаганда часто проявляється у вибіркового використанні фактів, монтажі, інтонаціях закадрового голосу, музиці. Навіть коли на перший погляд усе виглядає «об'єктивно», спосіб подачі матеріалу формує бажане враження.

Окрему роль у пропагандистському кіно відіграють архетипи та стереотипи. Вони дозволяють швидко донести зміст через знайомі образи: «ворог-зрадник», «герой-визволитель» (згадаймо протиставлення образів «радянського солдата» та «німецького окупанта» у фільмі «28 панфіловців» або «бандерівця» та «красного партизана» у фільмі «Час гніву»), «мудрий лідер», «невинна жертва». Такі схеми особливо ефективні в умовах воєн, революцій або інших криз, коли суспільство шукає простих відповідей на складні запитання. Пропаганда використовує ці типи для мобілізації, легітимації насильства, створення образу «внутрішнього ворога» або виправдання репресій.

У сучасному світі пропагандистські елементи в кіно стали менш очевидними, але не менш ефективними. У фільмах великої студійної продукції пропаганда часто діє через культурні коди – зображення певного стилю життя як зразкового, просування національних цінностей, героїзація армії, поліції, спецслужб. У деяких випадках пропаганда маскується під документалістику, блогерство, художній фільм «на реальних подіях», що ускладнює її виявлення. Особливо небезпечним є поєднання пропаганди з розважальним контентом: глядач не очікує ідеологічного впливу, але мимоволі засвоює потрібні наративи, що бачимо на прикладі історії романтичного кохання українки та росіянина у фільмі «Крим».

Розглядаючи специфіку кіно як інструмент пропаганди, варто звернути увагу на роль технічних засобів і стилістичних прийомів, які активно використовуються для посилення впливу. Наприклад, монтаж – один із найпотужніших інструментів маніпуляції у фільмі. Саме за допомогою монтажу можна створити певну логіку подій, зіставити образи, які не мають

реального зв'язку, викликати у глядача певне враження або навіть оманливе відчуття достовірності. Відомим прикладом є дослідження радянського режисера Льва Кулешова, який показав, як змінюється сприйняття обличчя актора залежно від того, який кадр йде перед або після нього. Такий ефект активно використовувався в пропагандистських фільмах для підсилення емоційного впливу.

Крім того, важливу роль відіграє мовний супровід – закадровий голос, діалоги, лозунги, які часто повторюються. Пропагандистське кіно має тенденцію до спрощення мови, використання чітких, зрозумілих меседжів, які легко запам'ятовуються. Повторюваність гасел або ключових фраз створює ефект «правди», яку нібито неможливо заперечити. Наприклад, у фільмах про Другу світову війну, радянських та сучасних російських, часто повторювалися фрази про «захист Батьківщини», «боротьбу зі злом», «історичну місію», які формували чітке розуміння «правильного вибору» [15].

Особливо ефективною є інтеграція пропаганди в популярні жанри – мелодрами, бойовики, комедії. Коли ідеологічний меседж вбудовується в розважальний сюжет, глядач сприймає його легше і без критичного аналізу. Наприклад, у багатьох радянських комедіях або романтичних фільмах фоново присутня ідея переваги колективу над індивідуалізмом, правильності життя за соціалістичними принципами. У сучасному голлівудському кіно часто ненав'язливо просуваються ідеї американського патріотизму, героїзму військових, винятковості західної демократії. Такі фільми формують емоційно привабливу картину світу, у якій глядач починає ототожнювати себе з певною ідеологією, навіть не усвідомлюючи цього.

На прикладі проявів російської політики в галузі культури було продемонстровано, як у тоталітарних системах держава встановлює повний контроль над кіновиробництвом: затверджує сценарії, обирає режисерів, цензурує зміст, визначає, які фільми можуть бути показані. У демократичних країнах така цензура менш помітна, але існує система економічного впливу – великі студії фінансують ті проекти, які відповідають певним цінностям або

не викликають політичної критики. Таким чином формується «невидима» пропаганда – фільми, які не мають яскраво вираженої ідеології, але підтримують статус-кво, не ставлять під сумнів ключові наративи суспільства.

У сучасному цифровому світі пропагандистський потенціал кіно значно розширився завдяки стримінговим платформам, соціальним мережам та відеоблогам. Тепер навіть аматорські відео можуть виконувати функцію пропаганди, якщо вони вправно змонтовані, емоційно забарвлені й поширені через популярні канали. Це стирає межу між професійним кінематографом і масовою візуальною продукцією, роблячи пропаганду ще більш всеохоплюючою і важче розпізнаваною. Водночас це дає можливість і для контрпропаганди – незалежні автори можуть створювати фільми, які викривають маніпуляції, розповідають правду, яку замовчують офіційні джерела [20].

Пропагандистське кіно може бути як відкритим, так і прихованим. Відкрита пропаганда найчастіше зустрічається в авторитарних державах, де фільми прямо прославляють правлячу ідеологію, лідера або державну політику. Прихована ж пропаганда є значно складнішою для розпізнавання. Вона діє через створення привабливих образів, встановлення «нормальності» певної поведінки, зображення певних груп або націй у позитивному чи негативному світлі. Такий тип пропаганди особливо небезпечний, бо глядач не відчуває зовнішнього тиску, а добровільно приймає певну інтерпретацію реальності як «об'єктивну» [21, с. 38-40].

В умовах сучасної глобалізованої культури, коли фільми з однієї країни миттєво стають доступними аудиторії по всьому світу, пропагандистський ефект посилюється. Кінематограф впливає не лише на внутрішню аудиторію, а й на міжнародну, формуючи образ нації, її історії, її політики. Геополітичні конфлікти дедалі частіше мають «візуальний фронт», де за допомогою кіно нав'язується певна версія правди. У таких умовах зростає роль кінокритики, медіаграмотності та незалежного кіно, яке здатне протистояти однобоким наративам.

Завершуючи розгляд теми специфіки кіно як інструменту пропаганди, важливо підкреслити, що вплив кінематографа ніколи не є нейтральним. Навіть фільми, які здаються «поза політикою», насправді транслиують певні цінності, норми та ідеї. Будь-який вибір – сюжетної лінії, героїв, конфлікту, фіналу – є актом інтерпретації реальності, а значить, потенційно може мати пропагандистський ефект. Особливо це помітно в умовах суспільних криз, війн, революцій або політичної нестабільності, коли суспільство стає більш чутливим до емоційного впливу та готовим приймати прості відповіді на складні запитання.

Тож кінематограф як інструмент пропаганди вирізняється винятковою ефективністю через свою здатність впливати на підсвідомість глядача комплексно: через образ, емоцію, ритм, розповідь, символіку та асоціації. Його специфіка полягає у поєднанні мистецтва та технології, естетики й ідеології. Пропаганда в кіно може бути як явною, так і прихованою, але завжди вона має чітко визначену мету – вплинути на мислення, почуття та поведінку людини. Саме тому аналіз фільмів – не лише як художніх творів, а як соціальних і політичних повідомлень – є ключем до розуміння сучасного світу. Кіно – це не просто розвага, це мова влади, мова переконання, мова впливу.

3.3. Механізми державного контролю над кінематографом у тоталітарних суспільствах

У тоталітарних суспільствах кінематограф ніколи не розглядається лише як форма мистецтва або розваги. Він сприймається насамперед як потужний інструмент ідеологічного впливу та маніпуляції масовою свідомістю. Саме тому держава прагне взяти кінематограф під повний контроль, перетворивши його на засіб пропаганди для утвердження офіційної ідеології, зміцнення культу лідера, виправдання репресій і мобілізації населення. Механізми такого контролю є багатограними й охоплюють усі

етапи кіновиробництва – від написання сценарію до прокату та сприйняття фільму глядачем [22].

Першим і найважливішим механізмом державного контролю є цензура. У тоталітарних державах створюються спеціальні органи, які перевіряють сценарії, фільми, кадри та навіть акторів на відповідність ідеологічним вимогам. Будь-який елемент, що суперечить офіційній лінії партії або може поставити під сумнів легітимність режиму, жорстко усувається. Цензура не тільки забороняє «небажані» фільми, а й активно формує «бажані» образи — героїв, які втілюють ідеали режиму; ворогів, які мають бути зненавиджені; події, які мають бути інтерпретовані в потрібному світлі. Наприклад, у сталінському СРСР цензура була всеохоплюючою: кожна стрічка проходила кілька рівнів перевірки, а автори могли зазнати переслідувань за «ідеологічні помилки». Подібну ситуацію бачимо і в сучасній Росії.

Другим інструментом контролю є монополія держави на кіновиробництво й кінорозповсюдження. У тоталітарних державах кінокомпанії, кіностудії, прокатні організації та кінотеатри перебувають у власності держави або під її повним контролем. Це дозволяє не тільки забезпечити фінансування «ідеологічно правильного» кіно, а й повністю блокувати будь-які незалежні чи альтернативні голоси. У СРСР функціонувала централізована мережа кіностудій – таких як «Мосфільм», «Ленфільм», «Довженко-фільм», які працювали виключно за державним замовленням. Держава визначала тематику, жанри, навіть акторський склад, що гарантувало відповідність фільмів політичному курсу [23, с. 68].

Механізмом є ідеологічна підготовка кінопрацівників. У тоталітарних країнах кінематографічна освіта стає не лише мистецькою, а й політичною. Режисери, сценаристи, оператори проходять навчання, де їх вчать не лише технічній майстерності, а й правильній ідеологічній орієнтації. Порушення цієї орієнтації могло призвести до професійної дискваліфікації, ув'язнення або навіть страти. У СРСР діяли спеціальні курси при ВДК (Всесоюзний державний інститут кінематографії), де студенти вивчали марксизм-ленінізм,

історію партії, роль кіно в комуністичному будівництві. Таким чином формувався «потрібний» тип митця – лояльного, дисциплінованого, спрямованого не на творчий пошук, а на виконання політичного завдання.

Окрему роль у системі контролю відіграє система державного фінансування та нагородження. Тоталітарна держава стимулює створення «правильного» кіно через премії, відзнаки, покази на фестивалях, широке прокатне охоплення. Одночасно фільми, які не вписуються в ідеологічний шаблон, не фінансуються, не допускаються до прокату, а їхні автори зазнають покарань. Одним із таких фільмів є **«Россия 88»** (2009) режисера Петра Федорова — соціальна драма про побут російських неонацистів. Попри художній, а не пропагандистський характер стрічки, вона була визнана «екстремістською» і заборонена до публічного показу. Судова заборона стосувалася навіть онлайн-ресурсів, що містили уривки фільму. Ще одним прикладом є **«Заборонити забуття»** (Ordered to Forget, 2014) режисера Хусейна Еркенова, присвячений темі депортації чеченців та інгушів у 1944 році. Міністерство культури РФ відмовило фільму в прокатному посвідченні, пояснивши це тим, що стрічка «розпалює міжнаціональну ворожнечу». Фактично мова йде про витіснення незручної пам'яті з публічного простору. Фільм **«Empire V»** (2022) режисера Віктора Гінзбурга, екранізація однойменного роману Віктора Пелевіна, також не отримав прокатного посвідчення в Росії. Стрічка є сатирою на правлячу еліту, зображену у вигляді вампірів, що паразитують на суспільстві. З огляду на символічну гостроту образів, фільм був фактично заблокований державою. Резонанс також викликала ситуація з фільмом **«Fairytale»** (2022) режисера Олександра Сокурова. Попри міжнародне визнання, у РФ фільм не був допущений до прокату, йому було відмовлено у видачі прокатного посвідчення. Стрічка містила політичні алюзії, образи тоталітарних лідерів (Гітлера, Сталіна, Черчилля, Муссоліні), що вступають у символічний діалог, що могло бути інтерпретовано як критика культів особистості. Ще раніше, у 1999 році, була заборонена картина **«Зелений слоник»** Світлани Баскової —

сюрреалістичний антивоєнний фільм, знятий на маргінесі російської кіносцени. Через відверті сцени насильства, деградації та психологічного тиску, стрічку неодноразово визнавали «шкідливою для психіки», а у 2021 році вона офіційно була заблокована за рішенням суду.

У тоталітарних державах фільми стають частиною державної пропаганди, використовуються у школах, на підприємствах, у військових частинах. Перегляд фільму часто супроводжується обговоренням із представниками партії, ідеологічними «наставниками», що посилює вплив на глядача. Кіно перетворюється на інструмент масової мобілізації, особливо під час воєн, виборів, політичних кампаній. Наприклад, у нацистській Німеччині кіно було невід'ємною частиною пропагандистської машини Геббельса: фільми демонструвалися у всіх кінотеатрах як обов'язкові для перегляду, а їхній зміст відповідав ідеї «арійської переваги», ворожості до євреїв, культу фюрера [24, с. 70].

У тоталітарних державах фільми часто використовуються для переписування минулого на користь чинної влади. Історичні події інтерпретуються однобоко, герої реабілітуються або демонізуються залежно від політичної доцільності. Таким чином, держава формує «офіційну» історичну пам'ять і витісняє альтернативні підходи. У СРСР, наприклад, фільми про «Жовтневу революцію», громадянську війну або Другу світову війну подавалися як героїчні епопеї, де провідну роль відігравали вожді, а всі суперечливі моменти замовчувалися.

Як на ще один з механізмів державного контролю над кінематографом у тоталітарних суспільствах можна вказати на ще один ключовий аспект – створення і нав'язування єдиного художнього канону, який відповідає офіційній ідеології. У таких суспільствах держава не просто контролює зміст фільмів, а й формує уніфікований стиль, мову, жанрову структуру та типову драматургію. В СРСР, наприклад, офіційною доктриною став соціалістичний реалізм, який вимагав зображення дійсності в «революційному розвитку», оптимістичному дусі, з чітким поділом на позитивних і негативних героїв.

Інструментом є використання кіно для створення культу особи, що характерно для більшості тоталітарних режимів. Кінематограф активно використовується для прославлення лідера, підкреслення його «величчя», «мудрості» та «близькості до народу». Образ вождя подається як сакралізований, недосяжний і водночас повсякденний. Його постать з'являється у фільмах не лише в історичних або політичних контекстах, а й у побутових ситуаціях, що створює ілюзію постійної присутності лідера в житті громадян. У кінофільмах Сталін, наприклад, часто зображувався як добрий батько нації, стратег, мислитель, який завжди приймає правильні рішення. Така візуалізація підсилювала міфологізацію особистості та сприяла формуванню безумовної лояльності до влади [25].

Варто також згадати про репресивні механізми, які використовуються щодо кіномитців у тоталітарних державах. Коли режисер, сценарист або актор виходить за межі дозволеного, до нього можуть бути застосовані найжорсткіші санкції — від заборони на професійну діяльність до ув'язнення або фізичного знищення. Відомі численні приклади радянських кінематографістів, які стали жертвами сталінських репресій: деякі були розстріляні, інші засуджені до таборів лише за спробу вільного висловлення думки чи створення фільму, що не відповідав «лінії партії». Така атмосфера страху породжувала глибоку самоцензуру – митці починали уникати будь-яких ризикованих тем або художніх рішень, що ще більше обмежувало кінематографічне різноманіття.

Механізми державного контролю над кінематографом у тоталітарних суспільствах є комплексними та системними. Вони охоплюють не лише технічні аспекти виробництва фільмів, а й глибоко проникають у сферу етики, естетики, культури та історичної пам'яті. Через цензуру, монополію, ідеологічну освіту митців, систему заохочень і покарань, формування художнього канону та репресивні заходи держава встановлює повний контроль над образом світу, який сприймає глядач. У цих умовах кіно перестає бути засобом самовираження чи пошуку істини й перетворюється на

інструмент масової психологічної обробки, формування лояльності та придушення інакодумства. Усвідомлення цих процесів має вирішальне значення не лише для історичного аналізу, а й для сучасного суспільства, яке повинно бути пильним до будь-яких спроб політичної інструменталізації культури та мистецтва [26].

Завершуючи розгляд теми механізмів державного контролю над кінематографом у тоталітарних суспільствах, важливо звернути увагу на наслідки такого контролю як для самої кіноіндустрії, так і для суспільства загалом. Тривале функціонування кінематографа під тиском ідеології призводить до втрати художньої свободи, до одноманітності сюжетів та деградації творчого мислення. У таких умовах зникає конкуренція і свобода експерименту, які є необхідними для розвитку будь-якого мистецтва. Режисери і сценаристи вимушені орієнтуватися не на реальні соціальні проблеми чи людські переживання, а на догодження офіційній ідеології. Це веде до появи шаблонних, передбачуваних, ідеологічно «вивірених» фільмів, які втрачають зв'язок із реальним життям і глядачем.

На рівні суспільства така політика призводить до формування спотвореної картини світу, історії та власної ідентичності. Глядач, який постійно споживає фільми, створені під контролем держави, поступово починає сприймати запропоновану йому реальність як єдину можливу. Відповідно, знижується здатність до критичного мислення, до розрізнення фактів і пропаганди, до аналізу джерел інформації. Особливо небезпечним це є для молоді, яка формується в умовах інформаційної одноманітності. Кіно, яке мало би бути засобом художнього діалогу, розширення світогляду, пошуку істини, у тоталітарному суспільстві стає інструментом обмеження, контролю і підкорення колективної свідомості.

Проте не можна не згадати і про випадки опору цьому контролю. Навіть у найжорсткіших системах знаходилися митці, які намагалися зберегти власний голос, передати правду через символіку, метафору, натяк. Таке «кіно між рядками» часто ставало справжнім явищем культури,

мовчазною опозицією режиму. У сучасній Росії, попри цензуру та репресії, з'являються фільми, які критикують авторитаризм, політичне насильство або розвінчують офіційні наративи. Наприклад, фільм «Левіафан» (2014) режисера Андрія Звягінцева отримав визнання на Заході як глибока метафора про деградацію влади, корупцію та моральний занепад російського суспільства. Його інша стрічка — «Нелюбов» (2017) — демонструє руйнівний стан людських відносин у посттоталітарному контексті, що теж читається як критика атмосфери байдужості й відчуження в сучасній Росії. Крім режисерів, відкриту громадянську позицію демонструють окремі російські актори, такі як Лія Ахеджакова, яка ще з радянських часів неодноразово виступала проти цензури, та Артемій Троїцький, критик путінського режиму. Чулпан Хаматова, відома своєю гуманітарною діяльністю, після початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну була змушена покинути країну через свою антивоєнну позицію. Також Юрій Шевчук (музикант, а не актор), який постійно виступає з публічною критикою влади, чим набуває символічного статусу культурного опозиціонера.

З розпадом тоталітарних режимів «заборонені» або «забуті» фільми стають відкритими для широкої публіки. Вони є цінним свідченням історичної епохи, боротьби митця за правду, прикладом того, як мистецтво здатне вижити й чинити опір навіть у найжорсткіших умовах. Водночас це дозволяє суспільству переосмислити власне минуле, побачити, як кіно використовувалося як знаряддя ідеології, і зробити висновки на майбутнє.

У висновку можна стверджувати, що механізми державного контролю над кінематографом у тоталітарних суспільствах – це складна система, яка охоплює всі рівні кіновиробництва: від ідеї до сприйняття. Вони включають цензуру, централізоване фінансування, ідеологічну освіту, монополію на прокат, створення офіційного стилю, репресії та заохочення. Такий контроль трансформує кінематограф на знаряддя політичної влади, позбавляє його мистецької самостійності та перетворює на інструмент формування

підконтрольної свідомості. Усвідомлення цих процесів є важливим не лише для розуміння історичного досвіду, а й для сучасності, адже навіть у демократичних країнах існують ризики політизації культури, прихованої цензури та маніпуляцій. Тому збереження свободи мистецтва і незалежності кінематографа — це не лише питання культури, а й основа здорового, відкритого та мислячого суспільства.

ВИСНОВКИ

У ході написання кваліфікаційної роботи на тему «Тоталітаризм, пропаганда і культура – мистецтво на службі режиму (на прикладі російського кінематографу ХХІ століття)» було проаналізовано, яким чином сучасна російська влада використовує кінематограф як засіб ідеологічного впливу та політичної мобілізації населення. Дослідження показало, що культура – зокрема кіно – у політичній системі з авторитарними та неототалітарними рисами перестає бути простором вільного висловлення і перетворюється на інструмент маніпуляції свідомістю, легітимації режиму та формування підконтрольної суспільної думки.

В умовах інформаційних війн, гібридних конфліктів та зростання авторитарних тенденцій у світі, критичне осмислення кіно як засобу пропаганди стає особливо актуальним.

Мистецтво виявляється складним соціально-ідеологічним феноменом, який далеко виходить за межі індивідуального самовираження. У тоталітарних системах ХХ ст. (нацистська Німеччина, Радянський Союз, маоїстський Китай) воно інтегрувалось у державний апарат пропаганди, а митці функціонували як «виробники ідеологічного контенту», маючи завдання: створювати культ «ідеального громадянина», позитивний образ правлячої верхівки, зокрема вождя, та демонізований образ опонентів – «ворога».

З часу приходу до влади в Російській Федерації правителя Путіна, у ній відбулись певні політичні трансформації, зокрема: зростання авторитарного управління під гаслом укріплення «керованої демократії», наступ на свободу слова – введення цензури, контроль медіапростіру, переслідування незалежних митців, закриття органів вільної преси, підтримка лояльних до влади кінематографістів та пряме фінансування пропагандистських стрічок. Ці процеси безпосередньо вплинули на стан культури і мистецтва, зокрема

мистецтво кіно, яке втрачає автономність і перетворюється на знаряддя політичного управління.

Кінематограф має унікальні можливості для пропаганди завдяки своїй візуально-емоційній природі, здатності до масового охоплення і впливу на підсвідомість. Візуальні символи, емоційний тиск, чітко структуровані наративи, архетипи й культурні коди, комплекс художніх засобів – усе це створює потужний інструмент впливу на глядача, здатний змінювати думки, настрої, поведінку.

Кінематограф у Росії XXI століття виконує ключову роль у трансляції державної ідеології. Через фільми просуваються наративи про «історичну місію Росії», героїзацію війни, культ перемоги, образ зовнішнього ворога (передусім Заходу та України) та сакралізацію влади.

Аналіз конкретних фільмів («Крим», «Т-34», «Солнцепёк», «Шугалей» тощо) дозволив виокремити основні пропагандистські мотиви – це чіткий поділ на «своїх» і «ворогів», спрощене трактування історії, емоційна маніпуляція, використання архетипів та релігійної символіки. Ці елементи створюють ефективну систему впливу на глядача, формуючи у нього бажані владою уявлення про реальність.

Серед основних інструментів ідеологічного впливу пропагандистських фільмів є наступні: впровадження в структуру оповіді ідеологічних меседжів, героїзація радянської армії, культ перемоги; легітимація анексії Криму, романтизація вторгнення; маніпулятивне використання понять «патріотизм», «перемога над ворогом», «військова доблесть»; демонізація українців, виправдання агресії; створення образу ФСБ як захисника народу від внутрішніх і зовнішніх загроз.

Основні засоби, які застосовуються в російському пропагандистському кіно, це: формування позитивного образу режиму; емоційна маніпуляція глядачем; спрощення складних питань; легітимація сучасної політики через минуле; сакралізація ідеології та держави.

Особливу увагу в роботі приділено міжнародній реакції на використання мистецтва як пропагандистського інструмента. Багато країн, міжнародних фестивалів та організацій засудили політизацію російського кіно, бойкотували офіційні російські делегації, а також розпочали активну підтримку незалежних кіномитців. Це свідчить про розуміння глобальною спільнотою загроз, які несе собою культурна пропаганда в умовах гібридної війни.

Отже, кінематограф у Росії XXI століття виконує ключову роль у трансляції державної ідеології. Через фільми просуваються наративи про «історичну місію Росії», героїзацію війни, культ перемоги, образ зовнішнього ворога (передусім Заходу та України) та сакралізацію влади. Держава здійснює пряме фінансування пропагандистських стрічок, контролює медіапростір, впроваджує цензуру та переслідує незалежних митців. Таким чином, кіномистецтво втрачає автономність і перетворюється на знаряддя політичного управління.

Можна зробити загальний висновок: у тоталітарних і авторитарних державах мистецтво, зокрема кінематограф, використовується не як засіб самовираження чи пошуку істини, а як інструмент політичного впливу та пропаганди. Приклад сучасної Росії яскраво демонструє, як через кіно можна впливати на національну ідентичність, виправдовувати агресію, придушувати інакодумство та підтримувати культ влади. Усвідомлення цієї ролі мистецтва в тоталітарних системах є важливим кроком до захисту свободи творчості, розвитку критичного мислення та збереження гуманістичних цінностей у глобальному культурному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бекешкіна І. Пропаганда і громадська думка в Україні та Росії. Київ : Фонд «Демократичні ініціативи», 2018. С. 112–115.
2. Бондар-Терещенко І. Культура як інструмент гібридної війни: російський досвід. Київ : НІСД, 2020. С. 17.
3. Бондаренко К. Медіа як інструмент російської пропаганди в Україні [Електронний ресурс] *Детектор медіа*. 2021. Режим доступу: <https://detector.media/> Дата звернення : 01.01.2024.
4. Брайчевський М. Історичні міфи Росії: виклики українській ідентичності. Львів: Літопис, 2020. С. 89–91.
5. Велика українська енциклопедія [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://vue.gov.ua> Дата звернення: 01.06.2025.
6. Васильєва І. Кіномистецтво як політична зброя в авторитарних режимах. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. № 35. С. 117–119.
7. Васильєва І. Кіномистецтво як політична зброя в авторитарних режимах. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. № 35. С. 122–125.
8. Верстюк В. Інформаційна війна: стратегія Кремля. Київ: К.І.С., 2019. С. 78–80.
9. Герасименко О. Культурна політика Росії: від м'якої сили до ідеологічного контролю. *Український тиждень*. 2022. № 12. С. 24–29.
10. Головаха Є. Російська культурна експансія: загрози для України. Київ: ІСАР, 2020. С. 30–34.
11. Драч І. Мистецтво і політика: небезпечні зв'язки. Харків: Віват, 2018. С. 14.
12. Єфременко Д. Російська ідеологія через кіно: аналіз пропагандистських меседжів. *Політологічний вісник*. 2022. № 47. С. 32–47.
13. Жукова Л. Кінематограф як інструмент конструювання історичної пам'яті в Росії. Львів: Український католицький університет, 2021. С. 57–62.

14. Клименко П. Гібридна агресія в культурній сфері: досвід протидії. Одеса: Астропринт, 2020. С. 109–110.
15. Коломоєць С. Кіно як зброя пропаганди: від СРСР до РФ. Львів: Априорі, 2021. С. 45–47.
16. Коломоєць С. Кіно як зброя пропаганди: від СРСР до РФ. Львів: Априорі, 2021. С. 45–51.
17. Коломоєць С. Кіно як зброя пропаганди: від СРСР до РФ. Львів: Априорі, 2021. С. 47–49.
18. Коломоєць С. Кіно як зброя пропаганди: від СРСР до РФ. Львів: Априорі, 2021. С. 48–50.
19. Коломоєць С. Кіно як зброя пропаганди: від СРСР до РФ. Львів: Априорі, 2021. С. 72–75.
20. Коломоєць С. Кіно як зброя пропаганди: від СРСР до РФ. Львів: Априорі, 2021. С. 152–154.
21. Костюк В. Цензура в російському кінематографі: сучасний стан. *Українське кіно*. 2022. № 3. С. 38–40.
22. Литвиненко А. Культурна дипломатія Кремля: виклики світу. Київ: Центр Разумкова, 2021. С. 28–30.
23. Лобач О. Образ «ідеального громадянина» у фільмах російської пропаганди. *Суспільствознавчі студії*. 2022. № 4. С. 68.
24. Лобач О. Образ «ідеального громадянина» у фільмах російської пропаганди. *Суспільствознавчі студії*. 2022. № 4. С. 70.
25. Малко Ю. Кінематограф і національна безпека: український контекст. Київ: Університет Грінченка, 2021. С. 54–58.
26. Матвієнко В. Культурна війна в Європі: місце Росії. Київ : НІСД, 2023. С. 17–18.
27. Наливайко Д. Ідеологізація історії в російському кіно. Львів: Літературна Україна, 2022. С. 11–14.
28. Паламарчук Ю. Фільми як зброя: аналіз російської пропаганди через кіно. *Політична наука*. 2023. № 2. С. 43–46.

29. Петренко І. Психологічний вплив російського кіно на глядача. Київ: Інститут психології імені Костюка, 2021. С. 92–94.
30. Соловей І. Кіно та війна: естетика насильства в російській культурі. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2022. С. 77–78.
31. Український інститут. Огляд російської культурної експансії 2014–2022. Київ, 2023. С. 5–9.
32. Український інститут. Огляд російської культурної експансії 2014–2022. Київ, 2023. С. 30–32.
33. Ярошенко С. Мистецтво в умовах диктатури: радянський і російський досвід. Дніпро: НГУ, 2020. С. 112.

34. Hilmar Hoffmann. The triumph of propaganda: film and national socialism, 1933-1945. Oxford: Berghahn Books, 1997.
35. Scot Macdonald. Propaganda and Information Warfare in the Twenty-First Century: Altered Images and Deception Operations. London: Taylor & Francis, 2007. 224 p.

ВІДГУК
наукового керівника на кваліфікаційну роботу
здобувачки першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності
034 Культурологія
Демидової Анастасії Сергіївни

за темою «Тоталітаризм, пропаганда і культура – мистецтво на службі режиму (на прикладі російського кінематографу ХХІ століття)»

У своїй кваліфікаційній роботі Анастасія Демидова звернулася до теми «пропаганда і культура». На перший погляд, тема не нова, адже існує низка досліджень у зарубіжній та вітчизняній науці з питань ідеології в часи тоталітарних режимів, зокрема нацистської Німеччини або Радянського Союзу. Між тим, у наш час російсько-української війни та інформаційного протистояння ця тема набуває особливого значення і може бути розкрита з нових ракурсів. Здобувачка обрала проблематику на перетині аналізу таких форм культури, як політика, ідеологія, естетика, психологія. Проте основним стрижнем розгляду стало мистецтво, а саме кінематограф, і найцікавіше – сучасна російська кінопродукція, яка під впливом ідеології «русского мира» з боку авторитарної Російської Федерації набула (прихованих або відкрито агресивних) наративів мілітаризації та інформаційно-психологічної війни.

Опрацювавши великий обсяг джерел, авторка, по-перше, сконцентрувала свій погляд, у великій мірі, на теоретичні проблеми, підкріплюючи їх історичними фактами, а по-друге, зосередилась на конкретних явищах російського політикуму та пропагандистського кінематографу 21 століття, тим самим зробивши творчий внесок у раніше не опрацьовану проблематику. Це обумовило гідний рівень наукової новизни та оригінальності роботи. Авторська самостійність проявилась і в умінні узагальнювати матеріал, класифікувати його (що позначилось при створенні низки таблиць і порівнянь).

Зміст роботи відповідає завданню та обраній темі, має теоретичне та практичне значення: матеріали дослідження можуть бути корисними як основа протидії фейкам та російській дезінформації, а також як навчальний курс в освітньому процесі культурологів, політологів. Робота логічно структурована (з розділи з підрозділами), відповідає вимогам до такого роду робіт, текст викладений чітко й згідно наукового стилю, авторка досягла поставлених у завданнях результатів, послідовно обґрунтувала й узагальнила їх у висновках.

Є певні зауваження до списку літератури, між тим це суттєво не впливає на оцінку роботи. Серед побажань – продовжити навчання в магістратурі.

Авторка виявила себе здатною на аргументовані узагальнення, проявила творчий підхід до досліджуваної проблеми. Кваліфікаційна робота заслуговує оцінки «95 балів (відмінно)», рівень підготовки Демидової А.С. відповідає вимогам ОКХ, їй може бути присвоєна кваліфікація «бакалавр культурології».

16.06.2024

Науковий керівник, кандидат
мистецтвознавства, професор
кафедри філософії педагогіки



Олена ГОДЕНКО-НАКОНЕЧНА