

Чорноморський національний університет імені Петра Могили

(повне найменування вищого навчального закладу)

факультет політичних наук

(повне найменування інституту, назва факультету)

кафедра соціології та політології

(повна назва кафедри)

«Допущено до захисту»

В. о. завідувача кафедри соціології та
політології

Т. В. Лушагіна

“ ”

2025 року

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття ступеня вищої освіти

бакалавр

(ступінь вищої освіти, спеціальність)

на тему: **КІНЕМАТОГРАФ ЯК ЗАСІБ КОМУНІКАЦІЇ І
ПОЛІТИЧНОГО ВПЛИВУ**

Виконав: студент IV курсу, групи 431

Кобюк Владислав Петрович

(П.І.Б.)

Керівник: к. політ. н., доцент

Лушагіна Тетяна Вікторівна

(вчене звання, науковий ступінь, П.І.Б.)

Рецензент: старший викладач

Малікіна Оксана Анатоліївна

(посада, вчене звання, науковий ступінь, П.І.Б.)

Спеціальності: 052 «Політологія»

(шрифт та назва спеціальності)

ОПІ:

«Політологія»

Миколаїв – 2025 рік

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ КІНЕМАТОГРАФУ ЯК ЗАСОБУ КОМУНІКАЦІЇ ТА ПОЛІТИЧНОГО ВПЛИВУ	7
1.1. Кінематограф як засіб комунікації	7
1.2. Теорії кінематографічного впливу на світогляд і політику	13
РОЗДІЛ II ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ ВИКОРИСТАННЯ КІНЕМАТОГРАФУ ЯК ЗАСОБУ ПОЛІТИЧНОГО ВПЛИВУ	22
2.1. Зародження кінематографу як інструменту пропаганди	22
2.2 Кінематограф у тоталітарних режимах XX століття	26
2.3 Кіно як інструмент «м'якої сили» у другій половині XX століття	32
РОЗДІЛ III ВПЛИВ КІНЕМАТОГРАФУ НА СУСПІЛЬНО - ПОЛІТИЧНІ ПРОЦЕСИ В СУЧАСНОМУ СВІТІ	41
3.1. Голлівуд і геополітичні наративи: формування іміджу держав та лідерів	41
3.2. Документальне кіно як інструмент соціальної та політичної мобілізації	45
3.3. Цензура, маніпуляції та дезінформація в сучасному кінематографі	49
ВИСНОВКИ	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	60

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У сучасному світі кінематограф є одним із найвпливовіших інструментів комунікації, що формує суспільну свідомість, політичні погляди та культурні наративи. Його здатність впливати на емоції та поведінку аудиторії робить себе потужним засобом впливу. В умовах глобалізації, інформаційних війн та зростання ролі цифрових технологій питання використання кінематографу для політичного впливу набуває особливої актуальності. Це особливо важливо для країн, таких як Україна, що перебувають у стані протистояння загрозам, зокрема російській агресії, яка активно використовує пропаганду в медіа для дезінформації та дестабілізації.

Політичний вплив кінематографу має глибокі історичні корені, починаючи від перших пропагандистських стрічок на початку ХХ століття до сучасних голлівудських блокбастерів, документальних фільмів і серіалів, які формують геополітичні наративи. Сьогодні кіно не лише відображає реальність, а й активно конструює її, впливаючи на сприйняття держав, лідерів і суспільних цінностей. В умовах інформаційної війни кінематограф стає зоною боротьби за контроль над масами, де пропаганда, цензура та дезінформація можуть приховуватися під виглядом розважального контенту. Для України, яка з 2014 року протистоїть гібридній війні, а з 2022 року – повномасштабному вторгненню, визначення ролі кінематографу є критично важливим для розуміння механізмів інформаційного впливу та протидії маніпуляціям.

Особливу увагу привертає роль документального кіно, яке виконує просвітницьку та мобілізаційну функції, розкриваючи правду про війну та інші проблеми.

Таким чином, актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю комплексного вивчення ролі кінематографу у формуванні суспільної

свідомості, вивченню його використання в інформаційних війнах та визначення шляхів протидії пропаганді й дезінформації. Розгляд цієї проблематики є важливим для розвитку критичного мислення, захисту інформаційного простору України та зміцнення її позицій у глобальному культурно-політичному контексті.

Стан наукової розробки дослідження. Проблематика кінематографу як засобу комунікації та політичного впливу активно досліджується в сучасній науковій літературі з використанням політологічного, соціокомунікаційного, культурологічного, психологічного та медіа аналітичного підходів. У світовій науці значний внесок у вивчення цієї теми зробили такі дослідники, як Дж. Гербнер [38], який розробив теорію культивування, що пояснює вплив медіа на сприйняття реальності, та А. Бандура [39], чия соціально-когнітивна теорія розкриває механізми навчання через спостереження. Теорія чарівної кулі, запропонована Г. Лассуеллом [21], та теорія встановлення порядку денного, сформульована Б. Коеном, також є ключовими для визначення маніпулятивного потенціалу кінематографу.

Праці З. Денисюка [10] досліджує маніпулятивні технології в сучасному медіапросторі, включаючи кінематограф. І. Жеребятнікова [19] у своїх роботах акцентує увагу на психологічних аспектах впливу кінематографу на масову свідомість, зокрема в контексті формування стереотипів. А. Горбачов та О. Кравченко [19] визначаючи роль кінематографу в конструюванні національної ідентичності та протидії інформаційним загрозам. О. Ігнатенко [23] досліджує громадський контроль як механізм протидії пропаганді, що має значення для визначення взаємодії кінематографу з суспільними процесами. М. Кацуба [25,26,27] підкреслює ідеологічний потенціал кінематографу в формуванні історичних і сучасних наративів, а В. Ковальчук [30] зосереджується на ролі документального кіно у вихованні патріотизму та громадянської свідомості. Проте комплексне вивчення кінематографу як інструменту політичного впливу в умовах

сучасних інформаційних війн, особливо з акцентом на український контекст, залишається недостатньо розробленим, що зумовлює необхідність цього дослідження.

Метою дослідження є комплексне вивчення кінематографу як засобу комунікації та політичного впливу, що формується під впливом історичних, соціальних і технологічних чинників у контексті інформаційних війн і глобалізації медіапростору.

Для досягнення поставленої мети були визначені наступні **завдання**:

1. З'ясувати понятійно-термінологічні основи кінематографу як інструменту комунікації та політичного впливу.
2. Визначити ключові теоретичні підходи до розгляду кінематографічних наративів, зокрема теорії культивуації, чарівної кулі та встановлення порядку денного.
3. Окреслити еволюцію використання кінематографу в політичних цілях на різних історичних етапах, з акцентом на пропагандистські та контрпропагандистські стратегії в Україні та світі.
4. Описати сучасний стан кінематографу в умовах інформаційної війни, зокрема роль документального кіно в Україні.
5. Оцінити механізми цензури, маніпуляцій і дезінформації в сучасному кінематографі та їх вплив на суспільну свідомість.

Об'єктом дослідження є засоби маніпуляції та впливу на свідомість та суспільство.

Предметом дослідження є кінематограф як засіб комунікації і політичного впливу.

Методи дослідження. Для вивчення кінематографу як засобу політичного впливу застосовано наступні методи: дискурс-аналіз застосовується для вивчення наративних і візуальних стратегій у кінематографі, що формують ідеологічні образи. Цей метод дозволяє зрозуміти, як кінематографічні образи та діалоги впливають на сприйняття

політичних подій, зокрема війни в Україні. Контент-аналіз використовується для вивчення текстового, візуального та аудіального контенту фільмів, таких як «Піп» О. Хотиненка чи «Рік» Д. Комарова, щоб виявити маніпулятивні техніки і пропагандистські наративи. Порівняльний аналіз застосовується для зіставлення художнього та документального кінематографу, наприклад, «Диктатор» Л. Чарльза та «Маріуполь. 20 днів», щоб оцінити їхню ефективність у формуванні суспільної думки.

Практичне значення дослідження. Результати дослідження можуть бути використані для підвищення рівня медіаграмотності суспільства, розробки ефективних стратегій протидії інформаційним маніпуляціям і дезінформації, а також удосконалення комунікаційних політик у сфері культури, освіти та політики. Рекомендації, сформульовані в роботі, можуть сприяти розвитку українського кінематографу як інструменту формування національної ідентичності та зміцнення інформаційного спротиву в умовах війни.

Апробація. Результати здійсненого дослідження були апробовані на Міжнародній науковій конференції «Ольвійський форум – 2025: Стратегії країн Причорноморського регіону в геополітичному просторі» (Миколаїв, 2025 р.)

Структура дипломного проекту. Робота складається зі вступу, трьох розділів, дев'яти підрозділів, висновків та списку використаних джерел і літератури (76 позиції). Загальний обсяг роботи становить 67 сторінок.

РОЗДІЛ I ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ КІНЕМАТОГРАФУ ЯК ЗАСОБУ КОМУНІКАЦІЇ ТА ПОЛІТИЧНОГО ВПЛИВУ

1.1. Кінематограф як засіб комунікації

Кінематограф, попри свою зовнішню простоту та розважливу функцію, може вплинути на людську свідомість значно більше, ніж здається. Звичайний фільм, мультифільм чи телепередача здатні формувати погляди, змінювати сприйняття та підсвідомість людини. Як у минулому, так і в сучасному світі кінематограф залишається потужним інструментом, що впливає на наше переконання та ставлення до різних аспектів життя.

Кінематограф являється чудовим засобом комунікації, проте багато людей недооцінюють або навіть не помічають його силу та вплив на ідеї людей. Одним із важливих засобів впливу кінематографа є звуки – точніше, музика та інтонації у фільмах, мультфільмах чи телепередачах. На самому початку кінематографа такий феномен, як звук у кіно, не використовувався, саме тому часто можна було почути словосполучення «німе кіно». З кожним новим фільмом режисери все більше усвідомлювали, яку силу і вплив на глядачів мають звуки. Звукові доріжки допомагали розкривати емоції й дозволяли людям глибше зануритися в контекст фільму.

Художнє кіно вирізняється серед інших телевізійних форм тим, що ґрунтується переважно на використанні художніх образів. Навіть коли персонаж має зв'язок із реальним життям, сюжет навколо нього зазвичай є вигадкою сценаристів. Інформація в інших засобах масової інформації також може бути недостовірною, однак там спотворення правди відбувається

свідомо – з метою вплинути на думку аудиторії та спрямувати її логіку у потрібному напрямі. Натомість художнє кіно не претендує на об'єктивну істину – це мистецтво, результат бачення митця, який інтерпретує події по-своєму. До того ж, фільм не змушує глядача робити логічні висновки, а часто подає вже сформовану картину для сприйняття. Глядач зазвичай розуміє, що перед ним вигадана історія, і приймає її без потреби перевіряти її правдивість [26, с. 399].

Кінематограф з моменту свого виникнення наприкінці XIX століття став одним із ключових інструментів масової комунікації. Його поява співпала з важливими соціальними трансформаціями, які ознаменували епоху модерну – період стрімкої урбанізації, індустріалізації та зміни форм суспільного спілкування. Людина, яка раніше отримувала знання та формувала світогляд переважно через безпосереднє спілкування в межах локальних спільнот, почала жити в умовах великого міста, де традиційні канали передачі культури були ослаблені або втрачали своє значення. Вже на зміну прямій комунікації прийшли нові посередники – засоби масової інформації: преса, радіо, телебачення, а також кіно. Саме кінематограф став першою формою візуального масового мистецтва, яке поєднало образ, звук і оповідь, утворивши нову форму соціальної взаємодії. На відміну від попередніх способів передачі інформації, кінематограф транслиував не лише факти чи події, а й емоції, цінності, культурні моделі – і робив це водночас для тисяч і мільйонів людей [27, с. 140].

Кіно не просто інформує – воно створювало образ світу, який поступово почав сприйматися як реальний. У сучасному світі, де навіть безпосереднє спілкування часто супроводжується впливом масмедіа, роль кінематографу як посередника між індивідом і суспільною реальністю особливо зросла. Люди дедалі частіше не мають особистого досвіду подій, але формують про них уявлення на основі побаченого у фільмах. У цьому сенсі кінематограф став не лише засобом художнього вираження, а й

потужним каналом комунікації, який визначає те, що і як ми знаємо, відчуваємо і розуміємо.

Кінематограф має значний вплив на політичну свідомість, оскільки емоційне залучення та спостереження за моделями поведінки героїв діють ефективніше, ніж звичайна інформація. Якщо новини просто повідомляють про подію, наприклад, збройний конфлікт, то фільм дозволяє глядачеві побачити ситуацію зсередини – через переживання та емоції головного героя. Це викликає співпереживання, навіть коли події вигадані, і формує певне ставлення до окремих країн, рас, національностей чи політичних сил. Емоції, які викликає кіно, часто стають основою для закріплення стереотипів і упереджень, впливаючи на свідомість набагато глибше, ніж раціональне сприйняття фактів.

Щоб максимально використати потенціал кінематографу, необхідно створити повноцінний, добре опрацьований образ героя з чіткими, впізнаваними рисами. У контексті формування національної свідомості та патріотизму особливо ефективним є образ національного героя – співвітчизника, наділеного найкращими якостями: мужністю, силою, харизмою, привабливою зовнішністю. За умови вдалої маркетингової стратегії та інформаційної підтримки такий персонаж перетворюється на зразок для наслідування, особливо серед молоді. Найяскравіше цей ефект помітний у жанрах бойовика чи фантастики, коли діти прагнуть бути схожими на своїх екранних кумирів – Суперменів, Бетменів, Капітанів Америка тощо. Через перенесення цих образів із коміксів у кінопростір відбувається ненав'язливе, але потужне впровадження ідеології, яка формує політичні уявлення ще з раннього віку [24].

Кінематограф став потужним засобом комунікації, оскільки не просто передає інформацію, а формує цілісне емоційно-психологічне сприйняття світу через образи та моделі поведінки. На відміну від телебачення, де події часто показуються ззовні, у фільмі глядач переживає події разом із героєм,

ототожнюючи себе з ним. Це породжує «ефект героя» – явище, коли глядач несвідомо переймає погляд на світ, цінності та поведінкові установки персонажа. Через механізм емпатії кіногерой стає не лише об'єктом спостереження, а й джерелом ідеологічного та політичного впливу. Саме тому в багатьох країнах велика увага приділяється формуванню кіногероїв, які втілюють державні ідеали. У радянському кіно це був «будівник комунізму» – тракторист, червоноармієць, робітник; у нацистській Німеччині – «арієць» із певними рисами зовнішності та поведінки; у США – «успішна людина» або державний службовець: солдат, поліцейський, суддя. Образи таких персонажів нерідко регулювалися системою цензури, адже саме через них здійснюється опосередкована передача політичних і соціальних установок. Таким чином, кінематограф не просто розважає – він комунікує, формує ідеологію, закладає моделі поведінки й впливає на політичну ідентичність глядача [27, с. 142].

Таким чином, кінематограф не лише розважає, а й виступає потужним інструментом соціального й політичного впливу, формуючи уявлення про реальність, цінності та моделі поведінки. Особливо вагомим є його вплив у контексті сучасних інформаційних воєн, де медіа, включаючи кіно, перетворюються на інструменти ідеологічного тиску та масових маніпуляцій.

У глобалізованому світі, де інформація стала ключовим ресурсом, важливим є усвідомлення того, як саме за допомогою комунікаційних засобів – зокрема через кіно – здійснюється політичний вплив. Цей вплив нерідко реалізується через цілеспрямовану пропаганду, дезінформацію та інші форми інформаційного тиску, що становлять загрозу не лише для окремих індивідів, а й для безпеки цілих держав.

Пропаганда, хоч і не має миттєвого ефекту, діє надзвичайно ефективно в довгостроковій перспективі, систематично нав'язуючи меседжі, ідеї та цінності, які поступово розмивають національні ідентичності та культурні традиції інших країн. Авторитетні медіа-ресурси фільтрують інформацію

через призму національних інтересів, що посилює ефект однобічного інформаційного тиску.

Натомість дезінформація орієнтована на досягнення короткострокових цілей, поширюючи неправдиву інформацію з метою вплинути на управлінські рішення та громадську думку. Через контрольовані зони масової інформації формуються вигідні наративи, підтримується морально-психологічний стан населення та знижується його опір деструктивним впливам. З огляду на це, дезінформація становить серйозну загрозу національній безпеці, адже дозволяє маніпулювати поведінкою громадян, військових, політичної еліти та формувати вигідну для агресора громадську думку.

Особливої небезпеки додає те, що операції інформаційного впливу важко виявити – вони не залишають чітких слідів, а їх організатори здебільшого залишаються анонімними. Ситуацію ускладнює також відсутність чітких міжнародних юридичних механізмів регулювання подібних форм агресії [10, с. 49].

Сьогодні інформаційна війна стала доступною не лише державам чи спецслужбам, а й злочинним угрупованням, терористичним організаціям та навіть окремим громадянам завдяки широкій доступності сучасних технологій. Основна її мета – вплив на масову свідомість через нав'язування ідей, що поступово руйнують суспільство зсередини [10, с. 49].

До стратегічних цілей інформаційної війни належать: контроль над інформаційним простором, використання інформаційних потоків для ослаблення супротивника та підвищення ефективності збройних сил. Значну роль у цьому відіграє створення та просування нових моделей ідентичності, що витісняють традиційну самоідентифікацію. Особливо активно використовуються візуальні образи, оскільки сучасна людина сприймає світ здебільшого через образне мислення. Також широко застосовуються маніпулятивні технології: чорний PR, фейкові новини, напівофіційна

інформація. Ці інструменти апелюють до культурних кодів та емоцій, що дозволяє ефективно впливати на поведінку мас [10, с. 50].

Деструктивна пропаганда має на меті поглибити ворожнечу та розкол у суспільстві, що дозволяє контролювати маси. У відповідь на ці виклики країни Європейського Союзу активно формують системи стратегічних комунікацій. Зокрема, у 2016 році Європарламент ухвалив резолюцію, в якій російські медіа та концепція «руського мира» визнані ключовими загрозами інформаційній безпеці ЄС [61].

Інформаційна війна, завдяки своїй анонімності, високій технологічності та психологічному впливу, перетворилася на потужний інструмент маніпулювання масовою свідомістю. Однак у цьому контексті важливу роль у протидії подібним загрозам відіграє політичний вплив громадян через механізми громадського контролю.

Громадський контроль є фундаментальним елементом системи публічного управління, що забезпечує прозорість, ефективність і підзвітність діяльності органів влади. Як зазначає С. Ігнатенко, формування громадського контролю в Україні набуло загальнодержавного значення і стало важливим інструментом політичного впливу. Це форма соціального управління, яка реалізується через діяльність громадських організацій або окремих громадян, спрямовану на захист прав і свобод людини, а також забезпечення відповідності дій влади вимогам законодавства [23, с. 30-34].

С. Сквірський підкреслює, що громадський контроль може ефективно функціонувати лише за наявності розвиненого громадянського суспільства [54]. Такий контроль дозволяє оцінювати ефективність управлінських рішень з огляду на суспільні інтереси, відстежуючи їх реалізацію від етапу планування до втілення.

Громадський контроль слугує індикатором ефективності політичного впливу. Він спрямований на попередження та усунення порушень прав громадян, сприяючи ефективній роботі органів влади. С. Сквірський

запропонував доповнити Закон України «Про місцеве самоврядування» окремою главою, присвяченою організації громадського контролю, що дозволить закріпити правові механізми політичного впливу громадян [54].

Кінематограф залишається не лише мистецтвом, а й потужним інструментом соціального, політичного та ідеологічного впливу, що формує свідомість, цінність та моделі поведінки аудиторії. Завдяки поєднанню свідомих образів, звуку та емоційного залучення, кіно здатне впливати на сприйняття реальності, формувати стереотипи, упередження та політичну ідентичність. У сучасному глобалізованому світі деінформація стала ключовим ресурсом, кінематограф займає важливу роль в інформаційних війнах, виступаючи як канал пропаганди, дезінформації та маніпуляцій. Водночас, у контексті протидії цим загрозам, громадськість стає великим механізмом забезпечення прозорості та підзвітності влади, сприяючи захисту суспільних інтересів і національної безпеки. Таким чином, усвідомлення впливу кінематографа та посилення громадянського суспільства є ключовими для ефективного протистояння маніпулятивним інформаційним впливам і збереження культурної та політичної ідентичності.

1.2. Теорії кінематографічного впливу на світогляд і політику

У сучасних умовах інформаційного розвитку масштаби й інтенсивність медіа впливу на людську психіку стрімко зростають. Сучасні ЗМІ формують глобальну інформаційну систему, яка дедалі активніше впливає на свідомість аудиторії. У цьому контексті особливої актуальності набуває вивчення теорії культивування, яка пояснює довготривалий ефект впливу мас-медіа, зокрема телебачення, на соціальне сприйняття реальності.

Гіпотеза культивування була розроблена американським медіадослідником Дж. Гербнером у рамках проєкту Cultural Indicators, що стартував у 1967 році в Пенсильванському університеті. Теорія базується на припущенні, що

тривале перебування перед телевізійним екраном призводить до того, що глядач починає сприймати світ так, як він представлений у медіа-просторі. Тобто телебачення створює медійну реальність, яка поступово витісняє реальність об'єктивну. «Телебачення є в сучасному суспільстві тим, чим була релігія в колишні часи», – зазначав Дж. Гербнер [39, с. 32-33].

Дослідження Дж. Гербнера виявили, що телепрограми часто демонструють насильство, а саме – близько двох третин усіх телевізійних шоу в США містять сцени агресії. До моменту завершення школи середньостатистична дитина переглядає понад 8000 вбивств та 100 000 актів насильства на екрані. Така масова експозиція, за Гербнером, культивує у глядача так званий “злий світогляд”, або “mean world syndrome” – переконання, що світ є небезпечним і ворожим [39, с.34].

Дж. Гербнер стверджував, що телевізійна культура є своєрідною системою символічної соціалізації, що визначає моделі поведінки, гендерні ролі, уявлення про меншин, моральні та культурні норми. Наприклад, тривале споживання російського медіаконтенту в Україні може призводити до поступової інтеграції російських культурних моделей у свідомість українського глядача, що є прикладом так званого “м’якого впливу” [39, с.33].

Теорія культивування також була підкріплена даними канадського психолога А. Бандури. Його соціально-когнітивна теорія пояснює механізм «навчання через спостереження»: люди переймають моделі поведінки, зокрема агресивні, спостерігаючи за ними на екрані. Це підтверджено лабораторними експериментами, де діти наслідували агресивні дії, побачені в медіа [39, с. 35].

Крім того, різні дослідники часто наголошували на тому, що люди, які проводять більше часу біля телевізора, частіше вірять у стереотипи, що формуються телебаченням, – як соціальні, так і культурні. Інформаційні кампанії масмедіа, як-от щодо захисту довкілля або контрацепції,

демонструють здатність ЗМІ ефективно впливати на громадську поведінку. Водночас кампанії проти куріння – менш успішні, що свідчить про неоднозначність результатів впливу.

Попри значну кількість прихильників, теорія культивациї зазнала й критики. Основне зауваження полягає в недостатній емпіричній перевірці механізмів впливу. Проте в роботі М. Моргана і Д. Шанахана “The State of Cultivation” (2010) доводиться, що теорія залишається актуальною, хоча й потребує адаптації до нових медіа-реалій, включаючи інтернет, соціальні мережі, цифрові платформи [39].

Таким чином, гіпотеза культивациї має важливе наукове та соціальне значення як інструмент окреслення впливу медіа на довготривалі зміни у сприйнятті світу. Сьогодні особливої уваги потребує вивчення її застосування щодо впливу сцен насильства на психіку дітей і підлітків. У добу інформаційного вибуху вкрай необхідне створення системи екологічного контролю за якістю інформаційного простору.

Варто згадати за ще одну досить цікаву та одну з перших теорій, що пояснюють вплив медіа на масову свідомість, а саме теорія чарівної кулі або гіподермічної голки. Вона виникла на початку ХХ століття на тлі розвитку пропаганди й масової комунікації, особливо під час воєн.

Як пишуть Барен і Девіс (2006), ця модель комунікації передбачає прямий, потужний і миттєвий вплив повідомлення, що надходить від джерела до реципієнта. Люди не мають можливості або здатності критично сприймати отриману інформацію, вона проникає безпосередньо в психіку, викликаючи задану реакцію. Медіа в цій концепції виступають як зброя, що “стріляє” в аудиторію потужними повідомленнями – наче кулею – з очікувано передбачуваним ефектом [65, с.116].

Дослідники Фолкерте і Лейсі зазначають, що під час Другої світової війни пропагандисти вважали, що достатньо “вистрілити” в людину інформацією – і вона миттєво змінить свою думку, поведінку або емоційний

стан. Конкво наголошує, що рекламні та політичні кампанії часто використовували цю логіку: повідомлення просто слід “завантажити”, націлити й “вистрілити” – і якщо воно “влучить”, то результат буде гарантований [65, с.117].

Засновником основних положень цієї теорії вважається американський політолог Г. Лассуелл, який у своїй роботі, присвяченій механізмам пропагандистського впливу, дав класичне визначення масової пропаганди як «молота і ковадла громадської солідарності», що здатні зливати мільйони атомізованих індивідів в єдину, «амальгамовану масу ненависті, віри і надії». За Лассуеллом, пропаганда не просто інформує, а трансформує – формує нову масову ідентичність і політичну орієнтацію [21, с.340-341].

У кінематографі ця модель впливу реалізується через використання символічних образів, архетипів, повторюваних сюжетів і емоційних тригерів. Особливо це було властиво тоталітарним режимам – зокрема, радянському чи нацистському, де фільми виступали інструментами масової мобілізації та ідеологічного контролю. Глядачі в такій моделі – це пасивні отримувачі меседжів, які приймають задану точку зору як очевидну істину.

Теорія установки порядку денного пояснює, як медіа впливають не стільки на те, що люди думають, скільки на те, про що вони думають. Цю ідею вперше сформулював Б. Коен, наголошуючи, що медіа успішно задають суспільству теми для роздумів. Потрібно зауважити що ще раніше У. Ліппман звертав увагу на здатність ЗМІ «створювати громадську думку» [67]. Кінематограф, як потужний візуальний медіаресурс, також бере участь у цьому процесі. Через емоційне занурення в сюжет глядач стає учасником подій, що транслюються, ототожнюючи себе з героями або ситуаціями. Фільми не лише розважають, а й структурують сприйняття реальності, подаючи події в певному світлі – героїчному, трагічному, вороже забарвленому тощо.

У. Ліппман зазначав, що значна частина реального світу залишається недоступною для сприйняття сучасної людини, що дає змогу медіа формувати будь-яке уявлення про дійсність, у яке люди охоче повірити [42, с.20].

Дослідження Маккомбса і Шоу підтверджують: ми «вважаємо важливим те, що ЗМІ вважають важливим» [68, с.28].

Фільми, які постійно піднімають теми «тероризму», «міграції», «героїзму США», формують в глядача уявлення про глобальні пріоритети та «актуальні загрози».

Експеримент Iyengar і Kinder показав, що після кількадечного перегляду сюжетів на певну тему, інтерес до цих тем серед глядачів зростає. Найбільш вразливими до цього впливу були ті, хто мав менше знань з теми [72].

Отже, у сучасному світі мас-медіа, зокрема кінематограф, відіграють надзвичайно важливу роль у формуванні світогляду, політичних установок та емоційних реакцій аудиторії. Теорія культивування Дж. Гербнера переконливо демонструє, що тривале перебування в медійному просторі здатне поступово змінювати уявлення людини про навколишній світ, викривляючи його в бік домінуючих наративів, зокрема – насильства чи ворожості. У поєднанні з концепцією соціального навчання А. Бандури та дослідженнями Лієберта, Шварцберга, теорія культивування дає змогу пояснити, як медіа можуть формувати моделі поведінки, моральні орієнтири та культурні стереотипи.

Теорія чарівної кулі, що історично була однією з перших спроб осмислити вплив масової комунікації, підкреслює силу прямого, майже автоматичного впливу медіа повідомлень на свідомість реципієнта, особливо в умовах політичної мобілізації чи пропаганди. Її положення зберігають актуальність у дослідженні маніпулятивного потенціалу кінематографу, особливо в авторитарних режимах, де фільми стають інструментом формування бажаного світогляду.

Не менш значущою є теорія установки порядку денного, яка демонструє здатність ЗМІ визначати рамки публічного дискурсу, акцентуючи увагу на певних темах і таким чином задаючи вектор суспільного мислення. Через емоційний вплив, фреймінг, повторюваність образів і сюжетів, кінематограф створює «матрицю значень», у якій глядач орієнтується, часто не усвідомлюючи маніпулятивного характеру отриманої інформації.

Кінематограф, як один із найвпливовіших засобів масової комунікації, відіграє ключову роль у формуванні суспільної свідомості, світогляду та політичних поглядів. Завдяки унікальному поєднанню візуальних образів, звукового супроводу, зокрема музики, та емоційно насичених наративів, він здатен не лише розважати, а й глибоко впливати на сприйняття реальності, формувати погляди й навіть змінювати підсвідомі переконання аудиторії. Музика у фільмах, серіалах чи мультфільмах створює особливу атмосферу, занурюючи глядача в контекст сюжету, підкреслюючи напруження, радість, сум чи інтригу, що робить кінематограф потужним інструментом емоційного впливу.

У сучасному глобалізованому світі кінематограф тісно пов'язаний із політичними процесами, стаючи важливим елементом інформаційної війни. Такі інструменти, як пропаганда, дезінформація та кібератаки, використовуються для маніпулювання масовою свідомістю, руйнування національних ідентичностей і дестабілізації держав. Пропаганда діє поступово, нав'язуючи ідеї та цінності, тоді як дезінформація спрямована на швидке досягнення короткотермінових цілей, створюючи вигідні наративи. Ці процеси часто є прихованими, а їх анонімність ускладнює виявлення та протидію. У відповідь на ці виклики демократичні суспільства, зокрема країни ЄС, активно розвивають системи стратегічних комунікацій і медіаграмотність.

Громадський контроль виступає ключовим демократичним інструментом протидії інформаційним загрозам. Як механізм політичного

впливу, він забезпечує прозорість, підзвітність і ефективність діяльності органів влади, сприяючи захисту прав і свобод громадян. Через участь у виборах, петиціях, громадських слуханнях та інших формах активності громадянське суспільство може впливати на державну політику, попереджати порушення та посилювати демократичні інститути. Законодавче закріплення громадського контролю, як пропонується в Україні, створює правову основу для його ефективного функціонування.

Теоретичне вивчення кінематографічного впливу, зокрема через призму теорії культивування Дж. Гербнера, показує, як тривале перебування в медіапросторі формує уявлення про світ, часто спотворюючи реальність, наприклад, через культивування «злого світогляду» або стереотипів. Теорія чарівної кулі, що виникла на початку XX століття, підкреслює миттєвий і потужний ефект медіаповідомлень, особливо в умовах пропаганди, як це було в тоталітарних режимах. Теорія встановлення порядку денного, у свою чергу, розкриває механізми, за допомогою яких кінематограф визначає, про що думає суспільство, використовуючи фреймінг, повторювані образи та емоційні тригери для структурування сприйняття реальності.

Таким чином, кінематограф являється не лише мистецтвом, а й потужним інструментом соціального, культурного та політичного впливу. Його здатність формувати поведінкові моделі, моральні орієнтири та суспільні пріоритети вимагає відповідального підходу до створення та споживання медіа контенту. У поєднанні з розвинутим громадянським суспільством, високим рівнем медіаграмотності та ефективними механізмами громадського контролю, розуміння цих процесів дозволяє не лише протидіяти деструктивним інформаційним впливам, а й зміцнювати демократичні цінності, забезпечуючи стабільність і гармонійний розвиток суспільства в умовах глобальних викликів інформаційної епохи.

Кінематограф у сучасному світі є не лише мистецтвом чи розважальним медіумом, а й потужним інструментом масової комунікації, який відіграє

ключову роль у формуванні світогляду, цінностей, політичних поглядів і суспільних установок. Завдяки унікальному поєднанню візуальних образів, звукового супроводу, зокрема музики, та емоційно насичених наративів, кінематограф здатен глибоко впливати на свідомість і підсвідомість глядача, створюючи цілісну картину світу, яка часто сприймається як реальність. Від епохи «німого кіно» до сучасних блокбастерів кінематограф еволюціонував від простого засобу розваги до складного механізму соціальної взаємодії, який формує емоції, культурні моделі та ідеологічні переконання мільйонів людей.

Особливу роль кінематограф відіграє в політичному контексті, стаючи важливим елементом інформаційної війни та м'якого впливу. Через «ефект героя» та механізми емпатії він дозволяє глядачам ототожнювати себе з персонажами, переймаючи їхні цінності, моделі поведінки та політичні установки. Образи національних героїв, створені з урахуванням культурних і політичних потреб, стають зразками для наслідування, формуючи патріотизм, ідеологію та суспільні пріоритети, особливо серед молоді. У тоталітарних режимах кінематограф використовувався як інструмент пропаганди, тоді як у демократичних суспільствах він часто виступає каналом для просування певних наративів, що впливають на громадську думку.

Теоретичний визначення кінематографічного впливу, зокрема через призму теорії культивациі Дж. Гербнера, демонструє, як тривале перебування в медіапросторі формує сприйняття реальності, часто культивуючи стереотипи чи «злий світогляд». Теорія чарівної кулі, що виникла на початку XX століття, підкреслює миттєвий і потужний вплив медіаповідомлень, особливо в умовах пропаганди, а теорія встановлення порядку денного розкриває здатність кінематографу визначати пріоритети суспільного дискурсу через фреймінг та емоційні тригери. Ці теорії разом пояснюють, як кінематограф не лише відображає суспільні реалії, а й активно їх конструює, формуючи масову свідомість.

У контексті глобалізованого світу кінематограф тісно пов'язаний із інформаційною війною, де пропаганда, дезінформація та маніпулятивні технології використовуються для впливу на національну безпеку, ідентичність і стабільність держав. Анонімність і технологічна доступність таких інструментів роблять їх особливо небезпечними, ускладнюючи виявлення та протидію. У відповідь на ці виклики демократичні суспільства, зокрема країни ЄС, активно розвивають системи стратегічних комунікацій і медіаграмотність, щоб захистити інформаційний простір.

Таким чином, кінематограф представлений не лише мистецтвом, а й потужним інструментом соціального, культурного та політичного впливу, здатним формувати світогляд, поведінкові моделі та суспільні пріоритети. Його маніпулятивний потенціал вимагає відповідального підходу до створення та споживання медіаконтенту, а також розвитку медіаграмотності серед населення. У поєднанні з ефективними механізмами громадського контролю та стратегічними комунікаціями розуміння цих процесів дозволяє не лише протидіяти деструктивним впливам, а й зміцнювати демократичні цінності, сприяючи гармонійному розвитку суспільства в умовах глобальних інформаційних викликів.

РОЗДІЛ II ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ ВИКОРИСТАННЯ КІНЕМАТОГРАФУ ЯК ЗАСОБУ ПОЛІТИЧНОГО ВПЛИВУ

2.1. Зародження кінематографу як інструменту пропаганди

Неможливо уявити сучасний світ без кінематографа. Суспільство вже давно звикло до постійних переглядів фільмів різних жанрів – від фантастики й постапокаліптики до стрічок про майбутнє чи історичних драм. Фільми супроводжують нас скрізь: вони впливають на наше мислення, створюють субкультури серед молоді, об'єднують людей у фанатські спільноти, яких у соціальних мережах нині не перелічити.

Проте мало хто замислюється, яку могутню силу має кіно: воно здатне формувати світогляд, непомітно впливати на суспільну думку, транслювати як прямі, так і завуальовані послання про політичні чи соціальні реалії. Саме тому варто розглянути, як виник феномен кінематографа і яким чином пропаганда стала його невід'ємною частиною.

Батьками кіно традиційно вважають видатних братів Люм'єрів. Наприкінці XIX століття, а саме 27 грудня 1895 року, вони вперше публічно продемонстрували десять короткометражних фільмів у паризькому гран-кафе. Серед них особливо виділяється стрічка прибуття потяга на вокзал Ла-Сьота, яка стала справжнім символом початку нової епохи кінематографа. Попри те, що на першому показі були присутні лише 35 глядачів - переважно ентузіасти й прихильники нових технологій - уже за кілька тижнів інтерес до нового виду мистецтва зріс настільки, що сеанси збирали сотні охочих. Люди були вражені тим, що зображення “оживає” на екрані, і це стало початком стрімкого розвитку кіноіндустрії. Варто зазначити, що брати Люм'єри не створили би свої фільми без попередніх технічних напрацювань В. Діксона та

Т. Едісона, які працювали над кінетоскопом у США. Саме тому у світі й досі точаться дискусії щодо того, хто є справжніми творцями кінематографа - Люм'єри як автори перших публічних кінопоказів чи Т. Едісон з В. Діксоном як винахідники перших кінотехнологій [45. с.154-155].

З появою кінематографа люди почали все активніше цікавитися кіно, і багато спілок, організацій та окремих індивідів почали усвідомлювати, що цей новий феномен можна використовувати у власних цілях - зокрема, для впливу на свідомість глядачів. Так, 3 березня 1915 року, на початку ХХ століття, з'явився один із перших в історії німий пропагандистський фільм - «Народження нації» режисера Д. Гріффіта [8].

У стрічці також виразно перебільшується загроза зростання впливу афроамериканців. Всі владні структури та армія зображена в руках афроамериканців.

Через десять років після появи «Народження нації» і більшовицька влада дійшла висновку, що кіно є надзвичайно ефективним інструментом для впливу на масову свідомість. В. Ленін відкрито заявляв: «Поки народ безграмотний, з усіх мистецтв для нас найважливішими є кіно і цирк». Радянське керівництво швидко усвідомило, що за допомогою кіно можна формувати суспільну думку, просувати ідеологічні наративи та зміцнювати владу [47].

У цьому контексті СРСР випустив один із перших пропагандистських фільмів, який мав стати своєрідним «тестом» - чи сприйматиме населення нову форму політичного впливу. Титул першого великого пропагандистського фільму радянської доби належить стрічці «Броненосець "Потьомкін"» режисера С. Ейзенштейна [16]. Хоча фільм відверто підтримує радянську ідеологію, його роль не зводиться лише до пропаганди. У ньому також піднімаються важливі соціальні теми.

Після успіху першого пропагандистського фільму радянська влада почала активно використовувати мілітаризовану риторичну у кіновиробництві.

У фільмі почали створювати образ ворога, який, за сюжетом, нібито становив постійну загрозу простим радянським громадянам. Через такі наративи держава формувала уявлення про «нову радянську людину» - сильну, лояльну, готову захищати Батьківщину, протистояти внутрішнім і зовнішнім загрозам.

Один із ключових напрямів цієї пропагандистської роботи полягав у створенні контрастних образів: з одного боку – позитивного, героїзованого революціонера-більшовика, з іншого – негативного, зневажливого образу ворога радянської влади, зокрема українського націоналіста чи представника інтелігенції. Таке протиставлення було яскраво реалізовано у фільмах Олександра Довженка, зокрема «Звенигора» (1927), «Арсенал» (1928) та «Щорс» (1939). Ці стрічки стали не лише етапними в історії українського кінематографа, а й зразками того, як кіно служить пропагандистським цілям [4, с.73-75].

У фільмі «Звенигора» конфлікт між українським національним рухом і більшовицькою ідеологією подано через образи двох онуків: Остапа та Тимоша. Остап, український патріот, представлений як жорстокий, жадібний, театральний бандит, тоді як Тиміш – переконаний більшовик – постає символом «світлого майбутнього», впевненим у своїй правоті і здатним на жертвність заради революції. Сюжет чітко спрямовував глядача до висновку про моральну перевагу революціонерів і приреченість українських націоналістів [46, с. 32].

У «Арсеналі» Довженко ще далі розвиває пропагандистську складову. За вказівкою радянської цензури, він змушений акцентувати увагу на викритті націоналістів як «лицемірів, зрадників і найзапекліших ворогів народу» [4, с. 75].

Показовим є контраст між театралізованими діями української інтелігенції на Софійському майдані й серйозністю, рішучістю представників пролетаріату. В образі Тимоша, що проходить через обидва фільми, утілено

архетипічну постать месії-пролетарія, який здатен долати смерть і вказувати шлях у нове життя [46, с. 33].

У фільмі «Щорс» (1939) пропагандистська функція ще більш посилюється. Центральним персонажем стає історичний командир Микола Щорс, якого змальовано не просто як харизматичного лідера, а як бездоганного більшовика, що втілює віру в перемогу соціалізму. Для емоційного підсилення ефекту в стрічці показано, як наречена залишає весілля заради бійця Щорса, а мати – віддає своїх дітей до його полку. Такі сцени формували у глядача впевненість у правоті ідеї, за яку борються герої, і сприяли ідеалізації образів [46, с. 33].

Особливо показовим є вплив цих фільмів на малограмотне населення: герої сприймалися як реальні особи. [46, с. 33].

Л. Госейко наводив приклад, коли після виходу фільму сім'я з села написала Довженкові листа з проханням умовити персонажа Савку Троянова повернутися додому, не усвідомлюючи, що той – вигадка [46, с. 33]. Це ще раз свідчить про силу кіно як пропагандистського інструменту, здатного формувати не лише уявлення про сучасність, а й про минуле та майбутнє.

Варто також згадати французьке кіно, яке до початку Першої світової війни мало переважно розважальний характер і фактично не використовувалося як інструмент для політичних чи ідеологічних маніпуляцій. Однак вже в 1916 році Франція випустила один зі своїх перших пропагандистських фільмів «Ельзас», покликаний підняти моральний дух громадян Франції під час війни. Режисер показує фільм подвиги французьких солдатів на полі бою, щоб викликати гордість і підняти національний дух. Водночас ворог - німці - зображені у фільмі як жорстокий супротивник, що відповідає пропагандистській моделі. Виробництво фільму перебувало під пильним наглядом військового керівництва Франції, яке контролювало, чи відповідає його матеріал патріотичному наративу та національним інтересам [70].

Отже, у висновку можна сказати, що з появою перших фільмів у Франції та, ймовірно у США, світ побачив новий потужний інструмент впливу яким став кінематограф. Різні політичні сили, уряди та зацікавлені групи почали використовувати кіно у власних цілях. Спочатку це були фільми з відверто расистським підтекстом, спрямовані на возвеличення білої раси та приниження афроамериканців. Проте з початком Першої світової війни кіно набуло більш ідеологізованого характеру.

Кінематограф став новим полем бою за свідомість людей. У фільмах дедалі активніше використовували пропаганду - для піднесення духу, прославлення власних збройних сил, демонстрації героїзму та прагнення до перемоги. Ворог, натомість, часто висвітлювався як жорстокий, варварський, аморальний і такий, що боїться сили й відваги героїв героїв.

Загалом, кінематограф перетворився на потужний рушій розповсюдження маніпуляцій і військової пропаганди, спрямованої не лише проти зовнішнього противника, а й на формування потрібної ідеології серед власного населення.

2.2 Кінематограф у тоталітарних режимах XX століття

Як було зрозуміло в попередньому підрозділі, кінематограф швидко набрав популярності серед широких мас, і зацікавлені групи - уряди, організації та окремі особи почали активно використовувати його як інструмент маніпуляції суспільною свідомістю. Перші прояви кінопропаганди були здебільшого спрямовані на піднесення патріотизму та мілітаризацію населення. Проте з часом ситуація не лише не змінилася, а й набула більш радикального характеру - пропаганда стала ще агресивнішою, більше почала впливати на свідомість глядачів, створюючи чіткі образи ворога та формуючи ідеологічно вигідні наративи.

У цьому розділі пропонується розглянути, як саме розвивалася кінопропаганда у тоталітарних державах у період 1935–1945 років. Зосередимо увагу на тому, хто створював ці фільми, як у них зображували ворогів, якими методами і засобами показували «героїчні» війська, а також які ідеї вкладали в основу таких стрічок.

Розпочнемо з однієї з найбільших тоталітарних держав воєнного періоду - СРСР. Як уже було зазначено раніше, у Радянському Союзі дуже швидко усвідомили силу впливу кінематографа, а тому кожен фільм, що виходив на екрани, мав обов'язкову частку пропагандистської риторики. Радянське кіно не лише розважає, а й виконувало важливу ідеологічну функцію - формувало лояльність до влади, прославляло армію, висміювало ворогів та закликала до самопожертви. Зображення ворогів, героїчних солдатів, лідерів партії було продуманим інструментом, спрямованим на консолідацію суспільства та підтримку офіційної ідеології.

На початку 1935 року одним із головних ідеологічних акцентів радянської влади стала тема шпигунства. У ролі шпигунів найчастіше зображували іноземців. Це відповідало політичному курсу ізоляціонізму та мобілізації суспільства проти зовнішніх загроз. Відповідно, у кінематографі з'явилася стрічка, присвячених іноземним шпигунам, які нібито шкодили радянській владі [53. с.118].

Одним із таких фільмів став «Аероград» [13] режисера Олександра Довженка. У стрічці показано боротьбу радянських громадян проти японських шпигунів на далекосхідних територіях. Фільм поєднує елементи футуризму, військової пропаганди та антияпонської риторики. Ворог зображений підступним, загрозливим, але таким, що завжди програє завдяки рішучості, згуртованості й моральній перевазі радянського народу.

Ще одним прикладом пропагандистського кіно, яке формувало образ зовнішнього ворога, є фільм О. Довженка «Сумка дипкур'єра» (1927 р.). У стрічці розповідається про зухвалий напад англійських шпигунів на

радянського дипломатичного кур'єра, який перевозив важливі документи. Сюжет базується на реальній події, що набула широкого розголосу в СРСР. Цей інцидент було використано як зручний інструмент для зміцнення антикатолицьких і антизахідних настроїв [14]

Окрім зовнішніх ворогів в образі шпигунів, радянська влада активно формувала і образи внутрішніх ворогів, які не менш загрожували стабільності держави. У пропагандистських фільмах такими ворогами часто ставали капіталісти, націоналісти, контрреволюціонери та інші «потенційні зрадники», що виступали проти радянського ладу [53. с, 118].

Приклади фільмів, які активно використовували зображення внутрішніх ворогів, включають «Тіні Бельведеру» , режисер О. Аношенко. Фільм ілюструє боротьбу радянських органів безпеки з контрреволюційними елементами, які повинні намагатися підірвати порядок нової соціалістичної держави [29].

Також до внутрішніх ворогів потрапило і духовенство. Всі прояви релігії були під забороною. Думаю, багато хто бачив постери з антирелігійною пропагандою, яка викривлювала розуміння віри, роблячи карикатури на різних релігійних пророків чи святих [33].

Тож і кінематограф став частиною пропагандистської машини, яка викривляла сприйняття богослужіння в різних його проявах. Перші фільми проти релігії з'явилися ще у 1925-1929 роках. Це, зокрема, стрічка Л. Курбаса «Вендета» - про криваву боротьбу священика та диякона за землю [32], а також фільм П. Чардиніна «Хазяїн чорних скель» - про жадібних монахів [56].

Але це було лише початком антирелігійної пропаганди у фільмах комуністичної влади, у 1930-х роках антирелігійна пропаганда набрала ще більш агресивного характеру. Священнослужителів усе частіше зображали як зрадників, донощиків і служителів ворожих інтересів. Люди, які сповідували релігію, потрапляли до категорії так званих «класових ворогів». Зокрема,

наголошувалося на створенні негативного образу церкви та духовенства: релігію подавали як засіб обману народу, а священників зображали аморальними особами - п'яницями, розпусниками, які нібито прагнуть лише до особистого збагачення [53 с, 119].

Після початку війни Радянської влади проти Фінляндії, жертвою медійної зброї стала саме Фінляндія. У таких кінострічках, як «Лінія Маннергейма» [3] радянська влада активно створювала образ агресивних фінів, які, за версією радянської пропаганди, були винними у розв'язанні війни. Натомість СРСР нібито не мав іншого виходу, як захищатися. Пропаганда СРСР демонструє у стрічках, що Червона армія має виключно героїчний характер - як визволитель, що хоробро звільняє простих людей від влади яка не підтримувалася народом. Таким чином, пропаганда формувала чорно-біле бачення конфлікту, де Радянський Союз - захисник, а Фінляндія - винуватець і загроза [9, ст. 5-7]

Наступною ціллю радянської пропаганди стала нацистська Німеччина. Від союзників до ворогів - із початком Великої Вітчизняної війни, яка для СРСР розпочалася досить погано та провально, перед керівництвом постало питання мобілізації населення республік. І, як у попередні часи, пропаганда в кіно знову стала зброєю, яку можна було використовувати в найрізноманітніших її формах. Одним із перших кінофільмів, спрямованих проти Німеччини, став радянський фільм «Олександр Невський» [17]. Можна подумати, як фільм про князя з Новгороду та армію тевтонських лицарів пов'язаний із СРСР та Німеччиною? Радянський фільм уособлював під образом князя Невського та простих людей радянський народ, який захищає свою землю від ворога - тевтонських лицарів, що символізували німецьку армію, яка прагне захопити й поневолити радянських людей. Стрічка через історичний контекст формувала ненависть до німецької влади. Фільм був знятий у 1938 році, але через покращення відносин між СРСР і Німеччиною його не пустили в прокат. Лише в 1941 році, коли німецькі війська розпочали

наступ на СРСР, фільм був показаний широкому загалу з метою мобілізації населення та нагадування про героїчні подвиги предків [2].

Фільм «Танкісти», знятий радянським кінематографом, є прикладом воєнної пропаганди часів Другої світової війни. У стрічці зображено, як німецький генерал Бюллер розробляє план масштабної наступальної операції. Згідно з цим планом, німецька армія мала раптово перетнути радянський кордон, захопити значну частину території СРСР та знищити стратегічно важливе місто Красноармійськ [15].

Пропагандистський фільм показує не лише силу та відвагу радянських військових, але й демонструє ідею про моральну перевагу радянського народу над агресором. Стрічка служила інструментом мобілізації, формування патріотичних почуттів та зміцнення віри у перемогу.

У нацистській Німеччині саме Й. Геббельс виступив ініціатором використання кіно як інструмента ідеологічного впливу. Він поєднав своє захоплення кінематографом з політичною доктриною, перетворивши фільми на засіб масового психологічного впливу, що в багатьох викликає асоціації з «промиванням мізків». Й. Геббельс був переконаний, що найефективніший шлях впливу на широкі верстви населення – це саме кіно та інформаційні хроніки [71].

Для нацистської ідеології кіно виконувало функцію потужним інструментом пропаганди та освіти різних верств німецького населення [30, с.316]

Й. Геббельс вважав, що кінематограф здатний впливати на переконання, думки та навіть поведінку людей [76, с. 21].

Мешканці Німеччини регулярно відвідували кінотеатри, щоб переглянути ці хроніки та дізнатися, як розвивається ситуація на фронті. Проте глядачам показували лише вигідні для режиму моменти, які посилювали довіру до влади та формували образ переможної армії. Багато хто, під впливом побаченого, відчував піднесення патріотичного духу і

приймав рішення долучитися до військових лав, вважаючи це своїм обов'язком перед батьківщиною.

За твердженнями науковців, свого часу наголошував Й. Геббельс “Пропаганда працює найкраще, коли люди не знають, що їх маніпулюють”. Такий завуальований підхід робить подібні стрічки етично суперечливими, адже вони маніпулюють свідомістю глядача, подаючи пропаганду у формі, яка не викликає опору або критичного осмислення [66].

Фільмі Дядько Крюгер (Ohm Kruger) спрямований проти Великої Британії та британського народу, стрічка показує британців жорстоких людей які знущаються з бурів під час англо-бурської війни. Вищі британські командири прямо заявляють, що війна полягає в розширенні імперії, і що для цього потрібно створити концентраційні табори, аби відокремити жінок і дітей від чоловіків. Щодо концентраційних таборів, німці жодного разу не показали своїх у своїх фільмах, але кілька їхніх стрічок зображають британські концентраційні табори під час бурської війни. В одній сцені можна побачити, як люди з бурської громади йдуть у табір. Одна з жінок скаржиться на гниле м'ясо, яке їм змушують їсти. Коли британський лікар виявляє співчуття, британський офіцер не підтримує лікаря і погрожує відправити його на фронт. Коли одна з жінок вигукує на адресу офіцера, що він м'ясник, він дістає пістолет і застрелює її. Лейзер зазначає, що ця сцена дуже схожа на ключову сцену з радянського пропагандистського фільму «Броненосець “Потьомкін”» [63. ст. 213].

Як висновок можна сказати, що результатом, кінематографу з епохи тоталітарних режимів стали потужним пропагандистським інструментом для тоталітарних держав, таких як Радянський Союз та нацистська Німеччина. Фільм активно використовувався в радянському кіно, формуючи патріотичні емоції, мобілізуючи населення та підтримуючи курси ідеологічної влади. Зображення зовнішніх та внутрішніх ворогів відігравали важливу роль у створенні образів, які зміцнили національну лояльність і сприяли визнанню

«ворога» як загрози існуванню держави. Тема антикапіталістичних, антирелігійних, антипопуляційних фільмів стала важливою частиною радянської пропагандистської машини, яка підтримувала ідею класової боротьби за «чистоту» суспільства та соціалістичну боротьбу.

Таким чином, фільми стали невід'ємною частиною пропагандистських стратегій для формування національної ідентичності та мобілізації громадян для обслуговування нації, незалежно від ідеологічного контексту. В обох випадках фільми стали інструментами політичних маніпуляцій і мали глибокий вплив на сприйняття народу та цінності війни, ворогів та ідеологічної ідеології.

2.3 Кіно як інструмент «м'якої сили» у другій половині XX століття

Концепція «м'якої сили», розроблена Д. Наєм, передбачала використання інструментів міжнародної політики за участю як державних, так і недержавних акторів. Ця ідея базується на понятті «влада». На думку американського вченого, державна влада – це здатність досягати поставлених цілей і, за потреби, впливати на поведінку іншої держави для забезпечення бажаних результатів[19, с.185] міжнародній політиці сила – це здатність держави впливати на поведінку іншої держави для досягнення бажаних цілей. Для цієї країни потрібні різні сили, зокрема «жорстку» та «м'яку», які застосовуються залежно від зовнішньополітичних завдань.

Після перемоги союзників над нацистською Німеччиною перед світом постало нове питання: що буде далі? У світі сформувалися два протилежні ідеологічні табори - демократія, представлена Західною Європою та США, і соціалізм, уособлений Радянським Союзом та підконтрольними йому країнами. Колишні союзники поступово перетворилися на геополітичних суперників, а світ вступив у нову епоху - період гібридного протистояння, який отримав назву «холодна війна» [50].

А там, де є війна, завжди є і ворог. Відтак виникає логічне запитання: кого визначали ворогом, як цей образ формувала пропаганда та яку роль у цьому процесі відіграв кінематограф у період холодної війни?

З перших днів Холодної війни й до її завершення в Радянському Союзі діяла одна з найпотужніших систем масової маніпуляції та впливу на свідомість і сприйняття людей. Тож не дивно, що майже всі фільми СРСР містять велику кількість ідеологічної пропаганди та створювали враження любові до партії. Пропаганда забезпечувала панування Комуністичної партії Радянського Союзу, охоплюючи всі без винятку сфери життя суспільства. Вона була головним інструментом, який активно використовувала радянська влада.

Важливе місце у пропагандистських фільмах СРСР займали стрічки, присвячені подіям часів «Великої Вітчизняної війни». Вони мали на меті не лише вшанування героїзму радянського народу, а й формування у глядачів відданості ідеалам комунізму та беззаперечної довіри до влади. Яскравим прикладом є фільм М. Маєвської та О. Маслюкова «Партизанська іскра» [7] присвячений молодіжній підпільній організації, створеній комсомольцями на окупованій території. Фільм акцентує увагу на мужності, жертвності та непохитній вірності радянській ідеї, що характерно для кінематографу того часу.

У 1960 році на екрани радянського кінематографу вийшов фільм «Грізні ночі» режисерів В. Довганя та О. Курочкіна, присвячений героїчним подіям оборони Севастополя. У центрі сюжету – партизани Криму, які, ризикуючи життям, переодягнулися в німецьку військову форму, що дозволило їм вирватися з міста, яке перебувало в облозі, і передати радянському командуванню цінну розвіддану інформацію. Фільм подає образи безстрашних і відданих бійців, демонструючи приклад справжнього патріотизму та самопожертви. Як і багато інших стрічок того часу, «Грізні ночі» виконував не лише художню, а й ідеологічне розповсюдження

пропаганди, зміцнюючи ідею в могутність радянської армії та єдність народу [13].

Фільм «Берег надії» режисера М. Вінграновського демонструє типовий для радянського кіно того часу ідеологічний поділ світу на «миролюбний Схід» та «агресивний Захід». Сюжет розгортається навколо зустрічі радянських та американських учених: перші стурбовані станом екології, тоді як другі займаються розробкою атомної зброї. Американські політики та військові показані як бездушні й одержимі прагненням до війни. Лише один з учених поступово усвідомлює катастрофічні наслідки своїх дій. Зміна його світогляду стає можливою завдяки впливу радянського фізика Макарова, який уособлює моральний авторитет і гуманізм. У підсумку Шервуд переходить на бік боротьби з ядерною загрозою. Тим самим пропаганда показує правильний вибір Шервуда [6]

У період так званої «відлиги» радянський кінематограф продовжував слідувати ідеологічним орієнтирам, закладеним ще в часи Другої світової війни. Але певні художні форми зазнавали змін, головне ідеологічне навантаження залишалося незмінним: фільми й далі формували образ ворога та утверджували винятковість радянської системи. У цьому контексті значну трансформацію зазнало зображення західних держав, зокрема англосаксонських країн - США та Великої Британії.

На тлі зростання напруженості в міжнародних відносинах у рамках «холодної війни» образ Заходу в радянському кіно набував дедалі більш ворожих рис. Американці та їхні союзники дедалі частіше постають у фільмах як підступні, цинічні й агресивні сили, що загрожують мирному існуванню СРСР. Візуально й емоційно вони почали зображуватися майже на рівні з нацистськими загарбниками, а іноді й перевершували їх у своїй жорстокості та лицемірстві. Така стилістика не була випадковою — вона цілеспрямовано формувала у глядача відчуття, що нова боротьба зі зовнішнім ворогом є продовженням героїчного опору нацистам у роки Другої світової

війни. США та Західна Європа, як уже згадувалося, стали другою стороною у глобальному протистоянні під час холодної війни. У цьому контексті не дивно, що Голлівуд почав активно використовуватись як інструмент ідеологічного впливу, створюючи фільми з чітко вираженими пропагандистськими наративами - за підтримки та заохочення з боку Вашингтона.

Подібно до радянського кінематографа, американське кіно формувало чорно-білу картину світу: ворог - агресивний, безжальний і антигуманний, тоді як «ми» - носії миру, демократії та моральних цінностей. Образи протиборчих сторін у фільмах були значно спрощені: наратив добра і зла домінував і не допускав нюансів чи подвійного трактування.

Проте між підходами Голлівуду та радянського кіно існували і помітні відмінності. Однією з ключових була подача противника - зокрема зображення військової сили. У фільмах СРСР західні армії, особливо американці, часто постають як боягузливі, слабкі, неорганізовані і морально нікчемні. Навпаки, у голлівудських стрічках радянські війська зазвичай виглядають сильними, добре підготовленими й загрозливими. Але саме ця сила часто подається як безжальна та нелюдська - радянські військові діють не як армія, що дотримується законів війни, а радше як фанатичні виконавці репресивної політики чи навіть терористичних дій.

Фільм «Ich war FBI mann» базується на реальній історії агента ФБР, який проник у лави Комуністичної партії США. Американський кінематограф зображає комуністів як п'яту колону СРСР - внутрішній ворог, що діє таємно, підриваючи американське суспільство зсередини. Основний наратив фільму побудовано на параної, страху перед невидимим ворогом і потребі пильності кожного громадянина. Це класичний приклад маккартистського кіно, де ідеологічна боротьба стає питанням національної безпеки [64].

У 1968 році вийшов фільм «Зелені берети» - один із небагатьох американських фільмів, що відкрито виправдовує військову участь США у

В'єтнамській війні. Радянський Союз у стрічці прямо не згадується, однак комуністичний ворог показаний як жорстокий і безпринципний, а отже, ідеологічна лінія чітко вказує на «руку Москви». Американська пропаганда показує американські солдати - герої, які ведуть боротьбу не просто за території, а за свободу і світовий порядок. Присутній чіткий дихотомічний поділ: ми - захисники цивілізації, вони - уособлення зла [28].

У «Рембо: Перша кров 2» [31] головний герой повертається до В'єтнаму, щоб урятувати американських військовополонених, залишених після війни. У «Рембо III» [37] головний герой допомагає афганським моджахедам боротися з радянською армією. У цих фільмах радянські солдати постають як безжальні кати, що чинять насильство над мирним населенням. Рембо уособлює американський героїзм, демонструючи образ незламного воїна, який бореться за справедливість у глобальному масштабі.

Кінематограф також використовувався для протидії ідеологічним наративом, зокрема під час Холодної війни. Американські фільми, що зображали свободу слова, капіталістичний успіх і боротьбу за права людини, контрастували з радянськими пропагандистськими стрічками, які акцентували на колективізмі та соціалістичних ідеалах. Такі фільми, як Роккі IV (1985), прямо демонстрували переваги західного світу над комуністичним, використовуючи популярну культуру як зброю в ідеологічному протистоянні [19, с.187].

Особливої уваги заслуговують фільми про вторгнення на територію самих США, що досить нетипово для американського кіно. «Червоний світанок» [69] і «Вторгнення в США» [22] демонструють гіпотетичні сценарії, в яких американська територія стає полем бою. У «Червоному світанку» США атакують радянські та латиноамериканські війська, а група підлітків чинить партизанський опір. Це своєрідна інверсія партизанського героїзму радянського кіно.

Можна помітити, що в голлівудському кіно війська Радянського Союзу показані більш небезпечними, ніж американські війська в радянському кінематографі. Це пов'язано з тогочасним стереотипом про могутність Червоної армії.

Окрім головних гравців - СРСР та США - та їхньої потужної кінопропаганди, варто згадати й менш активних учасників інформаційного протистояння, зокрема Кубу. Яскравим прикладом пропагандистського мистецтва періоду Холодної війни став фільм, знятий радянським режисером М. Калатозовим за підтримки Кубинського інституту кінематографії «Я - Куба». Пропагандистська стрічка демонструє різноманітні прояви соціального гноблення: злидні серед селян, експлуатація робітників, моральне розкладання молоді під впливом американського способу життя. Кожен кадр фільму спрямований на створення чіткої ідеологічної опозиції: народ Куби постає як стражденний, але героїчний, а США - як експлуататор і агресор [24].

Фільм «Хіросіма, любов моя» знятий французьким режисером А. Рене за сценарієм М. Дюрас, можна назвати не класичним прикладом прямої пропаганди, як у СРСР чи США. Фільм має чітко виражене антивоєнне та антиімперіалістичне характер. Французький кінематограф демонструє історію кохання французької жінки й японського чоловіка, яка розгортається на тлі ядерного бомбардування Хіросіми, фільм засуджує жахи війни, особливо її руйнівний вплив на людську психіку та пам'ять. Постійне зіставлення особистої трагедії з колективною катастрофою зробив стрічку дуже політичною, хоча її ідеї подано через емоції, символізм і унікальне зображення реальності. Так фільм не займає чітку сторону у «холодній війні», але критикує милітаризм, колоніалізм і байдужість до людських страждань [49].

Голлівуд, як центр американської кіноіндустрії, відігравав ключову роль у реалізації стратегій “м’якої сили”. Фільми, такі як вестерни, мюзикли та

драми, демонстрували привабливість американського способу життя, підкреслюючи індивідуалізм, інновації та економічний добробут. Наприклад, у 1950–1960-х роках такі стрічки, як Громадянин Кейн чи Співаючі під дощем, прославляли американську культуру, а фільми про Другу світову війну, як-от Найдовший день, зміцнювали образ США як захисника демократії [19, с.187].

Кінематограф доби Холодної війни став значним знаряддям «м'якої сили», що використовувався як СРСР, так і США для досягнення ідеологічних та політичних цілей. Обидві сторони енергійно формували образ ворога через пропагандистські фільми, створюючи спрощену дихотомію добра і зла. Радянське кіно зображало Захід як агресивний аморально деградований, вихваляючи комуністичні ідеали, патріотизм і героїзм радянського народу, як у стрічках «Партизанська іскра» чи «Грізні ночі». Натомість Голлівуд зосереджувався на цінностях демократії, індивідуалізму та американського способу життя, презентуючи СРСР як безжальну й загрозливу силу. Відмінності у підходах полягали в зображенні військової сили: радянське кіно принижувало міць Заходу, тоді як американське наголошувало на небезпеці Червоної армії, відображаючи стереотипи того часу. Крім основних гравців, інші країни, як Куба чи Франція, також застосовували кінематограф для просування антиімперіалістичних чи антивоєнних ідей. Отож, кінематограф Холодної війни не тільки показував ідеологічне протистояння, а й активно формував суспільну свідомість, виступаючи ключевим каналом впливу на масову аудиторію в умовах глобального гібридного конфлікту.

Кінематограф, зародившись наприкінці XIX століття як новаторський вид мистецтва, швидко еволюціонував у потужний інструмент впливу на масову свідомість, ставши невід'ємною частиною соціальних, політичних та ідеологічних процесів. Від перших публічних показів братів Люм'єрів до складних пропагандистських стрічок XX століття кіно продемонструвало

свою здатність не лише розважати, а й формувати світогляд, транслявати ідеологічні наративи та маніпулювати суспільною думкою. З моменту свого виникнення кінематограф використовувався як засіб пропаганди, що особливо яскраво проявилось в тоталітарних режимах та під час глобальних конфліктів, таких як Перша та Друга світові війни, а також Холодна війна.

На ранніх етапах розвитку кінематографу, як показують приклади різноманітних фільмів режисерів Д. Гріффіта чи С. Ейзенштейна, кіно стало інструментом для просування політичних ідей, формування образів ворога та героїзації певних суспільних груп. У тоталітарних режимах, зокрема в СРСР та нацистській Німеччині, кінематограф перетворився на ключовий елемент пропагандистської машини. Радянське кіно, через стрічки Олександра Довженка чи «Олександр Невський», акцентувало на героїзації більшовицької ідеології, мілітаризації суспільства та створенні контрастних образів «своїх» і «чужих». Нацистська Німеччина, під керівництвом Й. Геббельса, використовувала кіно для маніпуляції масами, прославлення арійської ідеології та демонізації ворогів, як це видно у фільмах на кшталт «Дядько Крюгер». У цих контекстах кіно не лише відображало ідеологічні пріоритети, а й активно конструювало сприйняття реальності, впливаючи на поведінку та переконання глядачів.

У другій половині XX століття, під час Холодної війни, кінематограф став важливим інструментом «м'якої сили», що використовувався для ідеологічного протистояння між СРСР і США. Радянські фільми, періоду Холодної війни, прославляли комуністичні ідеали, патріотизм і зображали Захід як аморального агресора. Голлівуд, у свою чергу, через кінострічки, акцентував на цінностях демократії, індивідуалізму та американського способу життя, демонізуючи СРСР як безжальну загрозу. Відмінності в підходах до зображення ворога відображали стереотипи епохи: радянське кіно применшувало силу Заходу, тоді як американське наголошувало на небезпеці Червоної армії. Вивчаючи тему можна дізнатися, що не тільки

головні гравців використовували кіно в пропагандистських фільмах, інші країни, як Куба та Франція, також активно використовували кіно для просування пропаганди чи антивоєнних ідей, додаючи різноманітності до глобального ідеологічного боротьби.

Кінематограф ХХ століття, незалежно від політичного контексту, став не лише відображенням суспільних реалій, а й активним учасником їх формування. Через емоційний вплив, символізм, повторювані наративи та образи героїв і ворогів кіно впливало на масову свідомість, формуючи патріотизм, ідеологічну лояльність чи ворожнечу. У тоталітарних режимах воно слугувало інструментом прямого ідеологічного контролю, тоді як у демократичних суспільствах – каналом «м'якої сили», що просував культурні та політичні цінності. Ця двоїста природа кінематографу підкреслює його унікальну роль як потужного засобу комунікації, який здатен як об'єднувати, так і роз'єднувати суспільства. У сучасному світі, коли інформаційні війни та маніпуляції свідомістю набули нових форм, розуміння історичного досвіду використання кінематографу як пропагандистського інструменту залишається актуальним для розвитку медіаграмотності та критичного мислення.

РОЗДІЛ III ВПЛИВ КІНЕМАТОГРАФУ НА СУСПІЛЬНО - ПОЛІТИЧНІ ПРОЦЕСИ В СУЧАСНОМУ СВІТІ

3.1. Голлівуд і геополітичні наративи: формування іміджу держав та лідерів

З розвитком кіноіндустрії в різних країнах світу Голлівуд швидко набрав обертів і став домінувати у сфері розважального контенту. Американські фільми почали масово розповсюджуватися по всьому світу, формуючи глобальний кінопростір і впливаючи на свідомість глядачів. Проте, попри розважальний характер більшості стрічок, Голлівуд неодноразово використовувався як інструмент м'якої сили для просування певних політичних наративів.

Через кіноіндустрію Голлівуд створював і трансліював спотворені образи інших країн, народів та політичних лідерів. Часто в американських фільмах спостерігалось викривлене представлення культурних особливостей, історичних подій або сучасних конфліктів. Такий підхід сприяв формуванню стереотипів та упередженого ставлення до окремих націй, зокрема країн, які перебували у конфлікті чи конкуренції з США.

У 1930–1950-х роках Голлівуд пережив період розквіту, ставши не лише центром розваг, а й потужним інструментом пропаганди. Саме в цей період, відомий як «золотий вік Голлівуду», були створені одні з найвідоміших фільмів в історії кіно. У 1950-х роках з'являється хвиля незалежного кіно, яка супроводжується зростанням ролі молодих режисерів, що прагнули експериментів з формою оповіді та візуальною естетикою [61].

Одним із яскравих прикладів кіно як інструменту пропаганди є діяльність Бюро військової інформації США, яке в період 1942–1946 років

здійснювало цензуру та ідеологічний контроль над кінопродукцією. За свідченням американського історика Дж. Ростона, короткометражні фільми, створені під егідою БВІ, слугували засобом американської антияпонської пропаганди. Значна кількість історичних джерел свідчить про те, що не тільки фільми, які випускалися БВІ, зазнали пропагандистської цензури, але й фільми голлівудського виробництва. Це підтверджують спотворення історичних подій, іронічне зображення японців, зокрема ставлення до американських японців. Вивчаючи рецензії, дослідник стверджує, що «явні викривлення в сценарії зумовили стриманий коментар у рецензентів стосовно того, що краще уникати такого матеріалу» [55, с.113-115]. У результаті, глядач отримувач чітко структуровану опозицію: «ми» проти «них». Пропагандистська спрямованість фільмів супроводжувалась спрощеним і стереотипним зображенням японців як колективного ворога, часто без індивідуалізації або людяності. На думку Дж. Ростона, зосередженість на проблемі історичної достовірності унеможлиблює виявлення провідних принципів формування та еволюції образу Японії в американському кінематографі [55, с.115].

Подібний механізм формування геополітичного образу Японії простежується і в післявоєнний період. Американський філософ С. Розен у дослідженні уявлень іноземців про Японію зазначає, що в умовах глобалізації образ живописної країни з кімоно, гейшами, бонсай та дзен-буддизмом поступово замінюється на образ держави з унікальною корпоративною культурою. Як приклад він наводить фільм «Сонце, що сходить» (1993), у якому японці представлені аморальними, а керівна ланка корпорації прирівнюється до мафії [55, с.114].

Аналогічний, хоча й інакше інтерпретований підхід демонструє японська кінознавиця М. Річ. Серед основних кліше вона називає такі: низький зріст, незнання англійської мови, кімоно й мечі, гейші та самураї, якудза й ніндзя, пачінко-салони та повії, а також відчуження іноземців.

Особливої критики зазнає зображення жінок: «Голлівуд спрощено поєднує нас і вже немає різниці, носимо ми кімоно, ханбок чи сарі» [55, с.114].

Ці спостереження доповнює визначити Ф. Томасуло, який розглядає фільми «Хіросіма, моє кохання» (1959) та «Складнощі перекладу» (2003). Він звертає увагу на візуальні та мовні стереотипи, що підтримують клішоване уявлення про Японію: «туманність, непрозорість, незбагненність», а також – мовні особливості, як-от труднощі з вимовою звуків “Р” та “Л”. Томасуло підкреслює, що хоча Японія у фільмах часто є лише фоном для розвитку західної драми, культурна репрезентація японців залишається стереотипною, іноді – ворожою або зверхньою: «японці та їх культура – злі та поблажливі» [73].

Голлівуд часто виступає не лише індустрією розваг, а й потужним інструментом формування геополітичних уявлень. Через гумор, сатиру, абсурд і карикатуру американське кіно конструює образи інших країн, народів і політичних режимів, закріплюючи певні наративи.

Яскравим прикладом такого підходу є фільм «Борат: Культурне вивчення Америки на благо славного народу Казахстану» (2006), у якому через карикатурний образ Казахстану висміюються уявлення Заходу про «дикі» й «відсталі» країни Сходу. У фільмі використовує абсурдні сцени та провокаційний гумор, фільм демонструє сексизм, антисемітизм, ксенофобію як частину культури вигаданої країни. Цим США демонструє спотворений, але впізнаваний на геополітичному рівні образ Центральної Азії як простору «іншості» [58]

Схожим чином «Диктатор» (2012) репрезентує вигаданого тирана Аладіна, в якому поєднані риси кількох реальних авторитарних лідерів зі Сходу. Голлівуд висміює культ особи, цензуру, пропаганду та агресивну риторику, водночас критикуючи подвійні стандарти західної політики, яка підтримує диктаторські режими заради вигоди. Таким чином, США не лише

карикатуризує «східного лідера», а й іронізує над глобальною політикою Заходу [59].

Схожі риси продемонстровані у фільмі «Останній король Шотландії» (2006), який реконструює історію режиму Іді Аміна в Уганді. В цьому випадку Голлівуд формує уявлення про африканські країни як місце хаосу, насилля та пропаганди, де харизматичні, але жорстокі лідери контролюють інформаційний простір і суспільну свідомість. Образ Аміна постає як архетип африканського автократа. Цим США підтверджує геополітичний дискурс про політичну нестабільність африканського континенту [36].

У фільм «Джоджо Кролик» (2019) США використовує жанр чорної комедії для сатиричного зображення нацистської Німеччини. Через дитячий світогляд головного героя – хлопчика, який уявляє Гітлера своїм другом, – глядачі бачать, як пропаганда формує свідомість із раннього віку. У процесі розвитку персонажа відбувається його поступове звільнення від нав'язаних ідеологем. Таким чином, фільм водночас демонструє абсурдність тоталітарної ідеології та надію на її подолання через особистий досвід [5].

Нарешті, стрічка «V – значить Вендетта» (2005) ілюструє геополітичну антиутопію, у якій пропаганда, цензура, контроль над медіа та страх утворюють тоталітарну модель влади. Держава у фільмі використовує маніпуляцію інформацією та створення образу ворога для утримання контролю над суспільством. В цьому образі Голлівуд демонструє як вигадана історія співпадає з реальною політикою багатьох сучасних режимів і репрезентує страх перед можливою трансформацією демократичного Заходу в авторитарний простір [38].

Отже, розгляд американського кінематографа демонструє, що Голлівуд відіграє далеко не лише розважальну функцію, а й виступає важливим інструментом формування культурних і політичних уявлень. Через кіно транслуються ідеологічні наративи, які закріплюють стереотипи щодо інших країн, народів, релігій і політичних режимів. Починаючи з періоду Другої

світової війни, коли кіно стало частиною державної пропаганди, і до сучасності, коли через сатиру, іронію та абсурд подається критика як інших, так і власної системи, Голлівуд залишається потужним засобом м'якої сили. Репрезентації Японії, країн Близького Сходу, Африки чи пострадянського простору в американських фільмах часто спираються на спрощення, екзотизацію або демонізацію, що сприяє укоріненню у масовій свідомості образу «іншого» як небезпечного, дикого або недорозвиненого. Водночас сучасне кіно нерідко звертається до самокритики та деконструкції пропагандистських штампів, порушуючи питання цензури, впливу ідеології на індивіда й суспільство. Таким чином, кінематограф не тільки відображає, а й активно формує політичну та культурну реальність у глобалізованому світі.

3.2. Документальне кіно як інструмент соціальної та політичної мобілізації

У сучасному світі, який переживає масштабні соціальні потрясіння, політичні конфлікти та інформаційні війни, роль медіа загалом, і документального кіно зокрема, набуває особливої ваги. Документальне кіно перестає бути лише формою мистецтва або способом передачі фактів. Воно дедалі частіше виступає як важливий інструмент соціального впливу, засіб виховання патріотизму, формування національної свідомості та стимулювання політичної активності населення. Завдяки своїй здатності занурити глядача у реальні події, створити відчуття присутності та співучасті, документальні фільми здатні змінювати ставлення людей до подій, що відбуваються навколо них.

Особливо актуальною така функція документального кіно стає у період кризових ситуацій, зокрема – повномасштабної війни. У таких умовах важливо не лише доносити правду, а й створювати емоційний зв'язок між глядачем і героями фільму. Завдяки цьому формується відчуття спільності,

колективної відповідальності за долю країни та її майбутнє. Візуальні образи, справжні емоції, прямі свідчення очевидців – усе це робить документальне кіно надзвичайно потужним засобом мобілізації населення до активних дій.

Під час ведення як інформаційної, так і реальної війни, джерелом об'єктивної та перевіреної інформації може слугувати не лише офіційна журналістика, а й саме кіномистецтво. Сучасна документалістика активно використовується як механізм боротьби за правду. У фільмах, створених у жанрі документалістики, не просто фіксуються події, а й надається можливість глибшого вивчення, емоційного переживання й осмислення. Саме це забезпечує їм унікальну здатність впливати на глядача не лише раціонально, а й емоційно, формуючи цінності, підвищуючи моральний дух та укріплюючи патріотичну свідомість.

Документальне кіно може спонукати людину не лише до співпереживання, а й до дії. Воно стає своєрідним каталізатором формування активної громадянської позиції. Не випадково різноманітні дослідники підкреслюють, що через відтворення реальних подій документалістика сприяє утвердженню національних цінностей, вихованню соціальної відповідальності та готовності захищати Батьківщину. Зокрема, П. Дзьобань і С. Александрова трактують патріотичну свідомість як глибоке усвідомлення людиною значущості своєї країни, бажання служити її інтересам і відстоювати її незалежність [56, с. 25]. Документальне кіно, базуючись на правдивості, стає провідником саме такої свідомості.

Як зазначає С. Мельникова-Курганова, документалістика, особливо в кризові періоди, допомагає осмислювати складні соціальні та політичні явища, надаючи їм людського виміру і створюючи глибший контекст сприйняття [41, с. 65]. Документальні фільми стають голосом простих людей – очевидців і учасників подій. Через їхні історії глядач краще розуміє не лише масштаби трагедій, а й важливість власної участі в процесах національного спротиву та державотворення.

Яскравими прикладами соціально-політичної мобілізації через документалістику є фільми, створені в умовах війни проти російської агресії. Зокрема, стрічка «Маріуполь. Невтрачена надія» (2022), яка відображає перші жахливі тижні облоги міста, демонструє стійкість мешканців, їхню готовність боротися і не здаватися попри трагедії. Завдяки реальним кадрам, свідченням журналістів і жителів, фільм формує глибоку емпатію, яка трансформується в патріотичну мотивацію глядача [74].

також варто згадати про документальний фільм який став вагомою кінороботою є проєкт «Рік. Харківщина. Фільм 1» (2023), що показує реалії життя у зруйнованому регіоні після обстрілів. Стрічка передає атмосферу повсякденної боротьби за виживання, водночас акцентуючи увагу на надії, вірі в перемогу та незламності духу харків'ян. Завдяки таким фільмам формується не тільки патріотичний наратив, а й чітке розуміння важливості підтримки армії, волонтерів та всіх, хто бореться за майбутнє України [51].

Окремої уваги заслуговує фільм «Довга доба» (2024) режисера А. Бадоева – унікальна документалістика, створена із відео тисяч українців, які знімали власне життя на телефони. У фільмі представлені як буденні моменти, так і екстремальні ситуації, емоції, сльози, надії та щирі посмішки – все це робить фільм надзвичайно живим і справжнім. Завдяки такому формату глядач не просто спостерігає, а ніби стає частиною подій. Це сприяє глибшому розумінню ролі кожного громадянина у боротьбі, створює мотивацію до дій і вкорінює ідею єдності суспільства перед обличчям загрози [11].

Таким чином, сучасне документальне кіно перетворюється з простої форми фіксації реальності на динамічний інструмент, що формує соціальну згуртованість, політичну активність і патріотичну самосвідомість. Завдяки реалістичності, емоційності та глибокому змісту, воно стає потужним засобом мобілізації громадян до захисту своєї країни – як на полі бою, так і в інформаційному просторі.

На думку М. Кацуби, кінематограф володіє здатністю формувати ідеологічні уявлення як про історичне минуле, так і про сучасні події [26, с. 141]. Це твердження набуває особливої актуальності в контексті сучасного документального кіно, яке сприяє створенню образів героїв, зрадників та інших значущих фігур, що відіграють ключову роль у формуванні національної ідентичності.

У сучасних умовах інтерес світової спільноти до українського документального кіно помітно зріс. Це підтверджується значною кількістю відзнак, здобутих відомими українськими режисерами-документалістами – такими як С. Буковський, С. Лозниця, В. Васянович, Т. Томенко та інші – на престижних міжнародних кінофорумах. Їхні стрічки не лише отримують високу оцінку критиків, а й слугують потужним засобом представлення України на світовій арені. Подібний погляд висловлює і дослідниця Катерина Шершньова у своїй праці «Трансформація української документалістики в контексті розвитку сучасного телебачення», де наголошує: «Саме документальне кіно є здатним презентувати нашу державу в світі. Саме воно... поширює український науково-інтелектуальний простір». Це твердження підкреслює унікальну роль документального кіно як не лише художнього, а й соціокультурного явища, що формує імідж країни, знайомить світ із її реаліями, цінностями та боротьбою [60].

Таким чином, у сучасному суспільстві, що переживає глибокі трансформації, війни й інформаційні протистояння, документальне кіно набуває нового змісту та значення. Воно перетворюється з інструмента фіксації реальності на важливий механізм соціального та політичного впливу. Завдяки своїй емоційній насиченості, автентичності та здатності занурити глядача в події, документалістика формує не лише обізнаність, а й громадянську позицію, мотивує до дій, сприяє зростанню патріотизму та відповідальності перед суспільством і державою.

У період повномасштабної війни, яку переживає Україна, така форма кіно є особливо актуальною. Вона надає голос тим, хто часто залишається непочутим, розкриває глибину людських переживань і втрат, але водночас демонструє силу, незламність, гідність і волю до перемоги. Завдяки реальним історіям і образам героїв, глядач не лише співпереживає, а й ідентифікує себе з ними, відчуває причетність до загальнонаціональної боротьби.

Таким чином, документалістика вже давно перестала бути другорядним жанром – сьогодні це важливий інструмент національного самоствердження, історичної пам'яті, інформаційного спротиву та соціальної єдності. У руках талановитих режисерів вона стає голосом народу, дзеркалом реальності та символом надії на краще майбутнє.

3.3. Цензура, маніпуляції та дезінформація в сучасному кінематографі

Сучасний кінематограф, як один із найвпливовіших видів мистецтва та медіа, відіграє ключову роль у формуванні суспільної думки, культурних наративів і політичних поглядів. Завдяки своїй здатності поєднувати візуальну естетику, емоційну силу та масову доступність, кіно стало не лише інструментом розваги, але й потужним засобом впливу на свідомість глядачів. Проте разом із розвитком кінематографічних технологій і глобалізацією медіапростору зросла й актуальність таких явищ, як цензура, маніпуляції та дезінформація.

Ці процеси, часто приховані за фасадом художньої творчості чи розважального контенту, призначені для просування ідеологічних наративів, придушення альтернативної точки зору чи спотворення реальності. У сучасному світі де інформаційні війни та боротьба за контроль над суспільною свідомістю набули небаченого розмаху, кінематограф нерідко виступає як зброя для реалізації цих стратегій.

Всі три аспекти – цензура, маніпуляції та дезінформація – яскраво проявляються у фільмі «1984», екранізації однойменного роману Д. Орвелла. Ця стрічка стала одним із найвизначніших прикладів антиутопії в кінематографі. Світі 1984 суспільство поділено на три глобальні країни: Океанія, Євразія та Православ'я. Кожна країна представляє тоталітарний режим, і правляча еліта буде використовувати всі засоби для збереження своєї влади та контролю над людьми. Роман і фільм особливо зосереджені на Океанії, де діяльність партії зосереджена на створенні культу особистості навколо «Великого брата», втілення влади та контролю. У центрі сюжету – тоталітарна держава Океанія, яка за допомогою всеохопної пропаганди, тотального стеження, цензури та перекручування реальності здійснює повний контроль над свідомістю громадян [48].

Цензура у «1984» – це не просто видалення небажаної інформації, а радше системне переписування самої дійсності. Ключову роль у цьому процесі відіграє Міністерство Правди, в якому працює головний герой Вінстон Сміт. Його завдання – редагування архівів, газет і документів таким чином, щоб усе минуле узгоджувалося з поточним політичним курсом Партії. Один із ключових моментів фільму – усвідомлення Вінстоном того, як Партія безупинно змінює минуле, породжуючи сумніви у власній пам'яті й у самій реальності. У цьому контексті промовистим є одне з гасел Партії: «Хто контролює минуле – той контролює майбутнє. Хто контролює теперішнє – той контролює минуле» [44].

Маніпуляція у фільмі здійснюється не лише через спотворення інформації, а й через психологічний тиск. Прикладом цього є щоденна програма «Двохвилинка ненависті», під час якої громадяни зобов'язані виражати агресію до уособлення ворога – персонажа Ґолдстейна, який представлений як головний «зрадник» і «ворог народу». Метою цього дійства є створення єдиного образу ворога – як це часто трапляється у тоталітарних режимах – задля об'єднання мас навколо ненависті [43].

У світі «1984» кожна людина має мислити лише в межах, дозволених Партією. Навіть «думкозлочин» – вже злочин. Для запобігання незалежному мисленню існує «новомова» – спрощена версія мови, позбавлена слів, які можуть бути використані для критики влади.

Дезінформація у фільмі – постійна та системна. Водночас паради, театралізовані вистави, звіти про вигадані перемоги та «розваги» слугують способом відволікання населення від реального стану речей. Люди перестають критично мислити, оскільки їхню увагу постійно спрямовують у потрібному для Партії напрямку.

Тяжко не помітити, що в сучасній кінематографії дедалі частіше порушуються теми дезінформації, маніпуляції та викривлення реальності. Одні фільми демонструють, як замовчування правди та створення зручної ілюзії призводять до катастрофи, інші – висміюють пасивність суспільства перед очевидними загрозами. Наступні кінематографічні твори добре показують процеси маніпуляції та дезінформації, розкриваючи їх механізми та наслідки. Фільм «Супер 8» Дж. Дж. Абрамса показує, як уряд приховує правду про таємничу аварію, використовуючи дезінформацію. Підлітки, які стали свідками подій, ведуть власне розслідування. Цим творці фільму ілюструють те як замовчування та підміна фактів служать інструментом контролю над суспіль [1].

Серіал «Хлопаки» Е. Кріпке показує супергероїв як медійні бренди, створені для пропаганди. у фільмі герої уособлюють собою ховаються цинізм і жорстокість. Головна корпорація фільму маніпулює суспільною думкою через шоу й рекламу, прославляючи фальшиві ідеали. Стрічка саркастично показує, як правду можна перетворити на товар [52].

Окрему увагу заслуговують маніпулятивні фільми російського кінематографу, які використовуються як інструменти пропаганди. Ці стрічки нерідко спрямовані на возвеличення Росії та створення образу її як духовного, морального та політичного лідера. Паралельно інші нації

подаються як другорядні, розгублені або вигадані опоненти, що виправдовує ідею «російської місії» у світі.

Яскравим прикладом такого підходу є фільм «Піп», режиссера В. Хотиненко. На перший погляд – це історична драма про долю православного священника Олександра в окупованій німцями Латвії 1941 року. Однак за емоційним та нібито духовним наративом ховається тонка пропагандистська конструкція [34. ст. 29].

Стрічка зображує радянську владу як антирелігійне зло, тоді як православ'я постає джерелом справжньої духовності та національного спасіння. Ключова сцена, де з – під портрета Сталіна символічно «відкривається» ікона Христа, показує не лише конфлікт ідеологій комунізм, нацизм, релігія, а й стверджує ідею, що лише православна віра здатна принести справжнє просвітлення.

Таким чином, фільм легітимізує ідеологію сучасної Росії, яка активно використовує релігію в якості опори для власної політичної легітимності. Це не просто кінематограф – це ідеологічне полотно, що намагається відновити імперську парадигму, де Росія – духовна нація– месія, а решта – лише тло або перешкоди для «вищої мети».

Фільм «Околофутбол» режиссера А. Болматов, який розповідає про конфлікт хуліганських угруповань, на перший погляд пропагує антидержавницькі настрої та романтизує опозиційність. За протестними стрічками ховається насильницька пропаганда та прихований контроль над субкультурою. Шахрайські «корпорації» схожі на фашистські організації тим, що вони націлені на абстрактні цілі та територіальний контроль, але їх територіальна природа робить їх легкими для маніпулювання з боку влади. Фільм прославляє хуліганську субкультуру через модні костюми та ритуали, закликає молодих людей вербувати їх у контрольовані групи та використовувати для політичних атак, як на мітингах в Росії чи Україні. Імена опозиціонерів, таких як Навальний, явно маскуються під пропаганду,

спрямовану на створення ілюзії альтернативності та демократії. Естетика та темперамент гангстера нагадують фашистські цінності, які служать владі для узаконення насильства та приховують свою авторитарну природу під маскою повстанської свободи [34. ст. 30–31].

Отже, можна сказати, що сучасний кінематограф, як один із найвпливовіших видів мистецтва, відіграє ключову роль у формуванні суспільної думки, культурних наративів і політичних поглядів, поєднуючи візуальну естетику, емоційну силу та масову доступність. Водночас він є ареною для складних і часто прихованих процесів, таких як цензура, маніпуляції та дезінформація, які використовуються для просування ідеологічних цілей, придушення альтернативних поглядів чи спотворення реальності. Розгляд кінематографічних творів, показує, як кіно може розкривати механізми маніпулятивного впливу, висміювати суспільну пасивність або ж попереджати про небезпеку ігнорування правди. Натомість російські фільми ілюструють, як кінематограф може слугувати інструментом пропаганди, возвеличуючи певні ідеології, релігійні чи націоналістичні наративи, та маскувати авторитарні тенденції під виглядом духовності чи бунтарської свободи. Ці приклади підкреслюють амбівалентну природу кінематографу: він здатен як пробуджувати критичне мислення, так і ставати зброєю в інформаційних війнах. У сучасному світі, де боротьба за контроль над суспільною свідомістю набула небаченого розмаху, глядачам необхідно розвивати медіаграмотність і критичне сприйняття, щоб розпізнавати приховані маніпуляції та відрізнити художню творчість від ідеологічних конструкцій. Кінематограф, таким чином, залишається не лише дзеркалом суспільства, але й потужним інструментом, який може як просвіщати, так і вводити в оману, залежно від намірів його творців.

Сучасний кінематограф є потужним інструментом для здійснення масової комунікації, який діє далеко за межі розважальної функції, тим самим формуючи суспільну свідомість, культурні наративи та загалом політичні

погляди людей. Голлівуд, як глобальний центр кіноіндустрії, відіграє ключову роль у створенні геополітичних образів, часто використовуючи стереотипи, спрощення та екзотизацію для репрезентації різноманітні способи. Від «золотого віку» до сучасних сатиричних стрічок, американське кіно активно формує уявлення про «іншого» як загрозливого чи відсталого, водночас нерідко піддаючи критиці власні політичні практики. Ця двоїста природа кінематографу підкреслює його значення як інструмента «м'якої сили», здатного впливати на глобальну аудиторію через ідеологічні наративи.

Документальне кіно, у свою чергу, стало механізмом соціальної та політичної мобілізації, особливо в часи нестабільного життя людства. Фільми завдяки автентичності, емоційній насиченості та реальним історіям, не лише фіксують реальність, а й формують патріотичну свідомість, громадянську активність і національну єдність. У контексті російської агресії проти України документалістика набуває особливого значення, представляючи правду про війну, надаючи голос простим людям і зміцнюючи імідж України на міжнародній арені. Ці стрічки демонструють, як кіно може бути не лише мистецтвом, а й каталізатором суспільних змін, сприяючи захисту національних цінностей і мотивації до боротьби.

Однак сучасний кінематограф також є ареною для цензури, маніпуляцій і дезінформації, які використовуються для просування ідеологічних цілей. Одні фільми розкривають механізми тоталітарного контролю через переписування історії та психологічний тиск, тоді як фільми ілюструють, як дезінформація й медійні маніпуляції можуть приховувати правду чи створювати фальшиві ідеали. Російські стрічки, демонструють, як кінематограф може слугувати пропаганді, маскуючи авторитарні ідеології під духовністю чи бунтарством. Ці приклади підкреслюють амбівалентність кіно як медіа, здатного як пробуджувати критичне мислення, так і бути зброєю в інформаційних війнах.

Таким чином, кінематограф у сучасному світі є не лише відображенням реальності, а й активним учасником її конструювання. Його здатність впливати на емоції, формувати стереотипи, мобілізувати суспільство чи маніпулювати свідомістю робить його потужним інструментом у руках як демократичних, так і авторитарних систем. У контексті глобальних інформаційних протистоянь і воєн, зокрема російсько-української війни, значення кінематографу як засобу боротьби за правду, національну ідентичність і суспільну єдність зростає. Водночас це вимагає від глядачів розвитку медіаграмотності та критичного сприйняття, щоб розпізнавати маніпуляції та відрізняти художню творчість від ідеологічних конструкцій. Кінематограф залишається дзеркалом суспільства, яке може як просвіщати, так і вводити в оману, залежно від намірів його творців і контексту використання.

ВИСНОВКИ

Кваліфікаційна робота присвячена вивченню кінематографу як інструменту комунікації та політичного впливу, що дозволило обґрунтувати теоретичні положення та розробити практичні рекомендації щодо його ролі в сучасних інформаційних війнах і суспільно-політичних процесах. У ході виконання поставлених завдань отримано такі результати:

1. Понятійно-термінологічні основи кінематографу як інструменту комунікації та політичного впливу

Кінематограф став важливим засобом масової комунікації, який поєднує самі різноманітні засоби для впливу на свідомість і підсвідомість аудиторії. Від епохи «німого кіно» до сучасних блокбастерів і документальних стрічок кінематограф еволюціонував від розважального мистецтва до складного інструменту соціальної взаємодії, здатного формувати світогляд, цінності та політичні установки. Його сила полягає в «ефекті героя», механізмах емпатії та здатності створювати цілісну картину світу, яка часто сприймається як реальність. Кінематограф не лише відображає суспільні реалії, а й активно їх конструює, впливаючи на емоції, стереотипи та поведінкові моделі глядачів.

2. Ключові теоретичні підходи до визначення кінематографічних наративів

Визначення кінематографічного впливу спирається на три ключові теорії: теорію культивування Дж. Гербнера, теорію чарівної кулі та теорію встановлення порядку денного. Теорія культивування демонструє, як тривале перебування в медіапросторі формує сприйняття реальності, зокрема через «злий світогляд» або стереотипи. Теорія чарівної кулі підкреслює миттєвий і потужний вплив медіаповідомлень, особливо в умовах пропаганди, як це було в тоталітарних режимах. Теорія встановлення порядку денного розкриває здатність кінематографу визначати пріоритети суспільного дискурсу через

фреймінг, емоційні тригери та повторювані образи. Ці теорії разом пояснюють, як кінематограф формує масову свідомість і політичні погляди, стаючи інструментом маніпуляції та ідеологічного впливу.

3. Еволюція використання кінематографу в політичних цілях

Кінематограф з моменту свого зародження швидко став інструментом пропаганди, що особливо яскраво проявилось в тоталітарних режимах і під час глобальних конфліктів. У СРСР фільми, чи окремо в стрічках О. Довженка, формували образи ворога, прославляли більшовицьку ідеологію та мобілізували суспільство. У нацистській Німеччині під керівництвом Й. Геббельса кіно стало засобом ідеологічного контролю, просуваючи арійську ідеологію та демонізуючи ворогів. У період Холодної війни кінематограф обох сторін використовувався як інструмент «м'якої сили», створюючи спрощену дихотомію добра і зла. Ці історичні приклади демонструють, як кіно формувало національну ідентичність, патріотизм і ворожнечу, впливаючи на суспільну свідомість.

4. Сучасний стан кінематографу в умовах інформаційної війни

У сучасному світі кінематограф залишається ключовим елементом інформаційних війн, зокрема в контексті російсько-української війни. Документальне кіно, за допомогою своєї реалістичності та правдивості подій відіграє важливу роль у соціальній і політичній мобілізації, формуючи патріотичну свідомість і національну єдність. Завдяки автентичності, емоційній насиченості та реальним історіям, документалістика не лише фіксує реальність, а й мотивує громадян до активних дій, зміцнює імідж України на міжнародній арені та протидіє дезінформації. Водночас художнє кіно, зокрема голлівудські стрічки різних режисерів, використовує сатиру та стереотипи для формування геополітичних наративів, що впливають на уявлення про інші країни та режими.

5. Механізми цензури, маніпуляцій і дезінформації в сучасному кінематографі

Сучасний кінематограф виконує функцію арени для цензури, маніпуляцій і дезінформації, які використовуються для просування ідеологічних цілей. Антиутопії ілюструє механізми тоталітарного контролю через переписування історії та психологічний тиск, тоді як стрічки інші кінострічки розкривають, як дезінформація приховує правду чи створює фальшиві ідеали. Російські фільми, демонструють використання кінематографу для просування імперських ідеологій і маскуванню авторитарних тенденцій під виглядом духовності чи бунтарства. Ці процеси підкреслюють амбівалентність кінематографу, який може як пробуджувати критичне мислення, так і слугувати зброєю в інформаційних війнах. У сучасних умовах це вимагає розвитку медіаграмотності та критичного сприйняття для розпізнавання маніпуляцій.

Отож, кінематограф являється багатогранним явищем, яке поєднує мистецтво, комунікацію та політичний вплив, формуючи суспільну свідомість, культурні наративи та ідеологічні установки. Від перших пропагандистських стрічок до сучасних документальних і художніх фільмів він демонструє унікальну здатність впливати на емоції, поведінку та світогляд аудиторії. У контексті інформаційних війн кінематограф виступає як інструмент «м'якої сили», пропаганди та контрпропаганди, здатний як об'єднувати суспільство, так і розпалювати ворожнечу. Документальне кіно, особливо в умовах війни в Україні, стало важливим механізмом мобілізації, зміцнення національної ідентичності та протидії дезінформації. Водночас цензура, маніпуляції та дезінформація в кінематографі підкреслюють необхідність розвитку медіаграмотності для захисту від ідеологічних впливів. У глобалізованому світі кінематограф залишається не лише дзеркалом суспільства, а й активним учасником його трансформації, що вимагає комплексного підходу до його вивчення, створення та споживання для забезпечення стійкості до інформаційних загроз і зміцнення демократичних цінностей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Абрамс Дж. Дж. Фільм супер 8. UAKino. URL: https://uakino.me/filmy/genre_detective/343-super-8.html (дата звернення: 15.06.2025).
2. Александр Невский: сталинистская пропаганда в XIII веке. Kinote. URL: <https://kinote.info/articles/484-aleksandr-nevskiy-stalinistskaya-propaganda-v-xiii-veke> (дата звернення: 15.06.2025).
3. Беляев В. Лінія маннергейма. UAKino-Bay. URL: <https://uakino-bay.net/88587-linija-mannergejma.html> (дата звернення: 15.06.2025).
4. Берест Б. Історія українського кіна. Нью-Йорк : Наук. т-во ім. Т. Шевченка, 1962. 272 с.
5. Вайтіті Т. Фільм «Кролик Джджо». UASerials. URL: <https://uaserials.pro/1883-krolyk-dzhodzho.html> (дата звернення: 15.06.2025).
6. Вінграновський М. Берег надії. Офіційний вебсайт Державного агентства України з питань кіно. URL: <https://www.usfa.gov.ua/movie-catalog/bereg-nadii-i10603> (дата звернення: 15.06.2025).
7. Гончар О., Маслюков О., Маєвська М. Партизанська іскра. Офіційний вебсайт Державного агентства України з питань кіно. URL: <https://www.usfa.gov.ua/movie-catalog/partyzanska-iskra-i10151> (дата звернення: 15.06.2025).
8. Гріффіт Д. В. Народження нації (1915). UAKino-Bay. URL: <https://uakino-bay.net/44073-narodzhennja-naciji.html> (дата звернення: 15.06.2025).
9. Дейнеко С. Зимові війна (1939-1940 рр.) очима журналістів газети «Комсомольская правда». 2021. С. 6–18. URL:

https://chtyvo.org.ua/authors/Deineko_Serhii/Zymova_viina_1939-1940_rr_ochym_a_zhurnalistiv_hazety_Komsomolskaia_prawda/ (дата звернення: 15.06.2025).

10. Денисюк З. Пропаганда та контрпропаганда в контексті стратегій державної інформаційної політики. Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: державне управління. 2021. Т. 32, № 2. С. 46–54.

11. Довга доба дивитися онлайн у високій якості на 1+1 video. 1+1 video. URL: <https://1plus1.video/dovga-doba> (дата звернення: 15.06.2025).

12. Довгань В. Грізні ночі онлайн українською мовою в HD. UAKino-Bay. URL: <https://uakino-bay.net/31440-grizni-nochi.html> (дата звернення: 15.06.2025).

13. Довженко О. Айроград. Dovzhenko Centre. URL: <https://dovzhenkocentre.org/top-100/aerograd/> (дата звернення: 15.06.2025).

14. Довженко О. Сумка дипкур'єра / Сумка дипкур'єра (1927). Медійний архів 'KLIO'. URL: <https://klio.dp.ua/Home/View/1522> (дата звернення: 15.06.2025).

15. Драпкін З. Д. Танкісти 1939. UAKino-Bay. URL: <https://uakino-bay.net/31483-tankisti.html> (дата звернення: 15.06.2025).

16. Ейзенштейн С. Броненосець «потьомкін» (1925). Кіноріум. URL: <https://ua.kinorium.com/14614/> (дата звернення: 15.06.2025).

17. Єйзенштейн С. Олександр невський. UAKino-Bay. URL: <https://uakino-bay.net/46515-oleksandr-nevskij.html> (дата звернення: 15.06.2025).

18. Жанна Д. Пропаганда та контрпропаганда в контексті стратегій державної інформаційної політики. Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: державне управління. 2021. Т. 32, № 2. С. 46–54. URL: <https://doi.org/10.32838/TNU-2663-6468/2021.2/08> (дата звернення: 15.06.2025).

19. Жеребятнікова І. В., Горбачов А. В., Кравченко О. В. «М'яка сила» як стратегічний ресурс та інструмент впливу на міжнародні процеси: досвід США. Міжнародні та політичні дослідження. 2024. Т. 38. С. 183–192.
20. Захаренко К. Специфіка позиціонування політичної партії в інформаційному просторі держави і суспільства. Держава і право: збірник наукових праць. юридичні і політичні науки. Київ, 2019. С. 442.
21. ЗИМОВА ВІЙНА» (1939–1940 рр.) ОЧИМА ЖУРНАЛІСТІВ ГАЗЕТИ «КОМСОМОЛЬСКАЯ ПРАВДА. Військово-історичний меридіан електронний науковий журнал. 2-ге вид. Київ, 2021. С. 1–18. URL: <https://museum.kh.ua/academic/publications.html?n=1558> (дата звернення: 15.06.2025).
22. Зіто Дж. Вторгнення в США. UAKino-Bay. URL: <https://uakino-bay.net/35599-vtorgnennja-u-ssha.html> (дата звернення: 15.06.2025).
23. Ігнатенко О. Еоретичні основи та розвиток громадського контролю в системі публічного управління. Держава та регіони. Серія: державне управління. 4-те вид. Львів, 2019. С. 30–34. URL: <https://doi.org/10.32840/1813-3401-2019-4-5>.
24. Калатозов М. Я – куба (1964). UAKino-Bay. URL: <https://uakino-bay.net/48387-ja-kuba.html> (дата звернення: 15.06.2025).
25. Кацуба М. О. Вплив художнього кіно на процес політичної соціалізації особистості. Гілея: науковий вісник. 2015. Т. 101. С. 439–442.
26. Кацуба М. О. Художнє кіно як мас медіа: особливості впливу на політичні процеси. Гілея: науковий вісник. 2015. Т. 98. С. 398–402.
27. Кацуба М. Художнє кіно як засіб формування масової політичної свідомості. Політичний менеджмент. 2013. Т. 57-58, № 1-2. С. 136–144.
28. Келлогг Р. Зелені берети (1968). UAKino-Bay. URL: <https://uakino-bay.net/32205-zeleni-bereti.html> (дата звернення: 15.06.2025).

29. Класика жанра. Тіні Бельведеру (1926) фільм Олександра Анощенка., 2022. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=K3sxR3_rQo0 (дата звернення: 15.06.2025).
30. Ковальчук В. Гендерний аспект діяльності молодіжних організацій третього рейху. Київ, 2023. URL: <http://perspectives.pp.ua/index.php/vp/article/view/5891> (дата звернення: 15.06.2025).
31. Косматос Дж. Фільм рембо 2 перша кров. UAKino - дивитися фільми та серіали онлайн в HD якості. URL: <https://uakino.me/filmy/genre-action/1207-rembo-2.html> (дата звернення: 15.06.2025).
32. Курбас Л. Вендета - ВУФКУ. ВУФКУ. URL: <https://vufku.org/lost/vendeta/> (дата звернення: 15.06.2025).
33. Лебедева Л. Опіум для народу: розвиток антирелігійної діяльності в СРСР. Arthive. URL: <https://arthive.com/uk/plakaty/publications/4025> (дата звернення: 15.06.2025).
34. Левицький В. Пропаганда у сучасному російському кінематографі. Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури. 2017. Т. 191. С. 29–32.
35. Лушагіна Т. В., Кобюк В. Кінематограф як канал політичної пропаганди і масової комунікації. Ольвійський форум – 2025: матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Миколаїв, 2025.
36. Макдональд К. Фільм останній король Шотландії. UAKino. URL: https://uakino.me/filmy/genre_drama/899-ostanny-korol-shotlandyi.html (дата звернення: 15.06.2025).
37. МакДональд П. Фільм рембо 3. UAKino. URL: <https://uakino.me/filmy/genre-action/1606-rembo-3.html> (дата звернення: 15.06.2025).

38. МакТіг Дж. Фільм «V» означає Вендетта». UASerials. URL: <https://uaseriales.pro/2765-v-oznachaye-vendetta.html> (дата звернення: 15.06.2025).
39. Макух-Федоркова І. Теорія культивування як ефективний метод впливу мас-медіа на аудиторію. Комунікаційні практики у сучасному політичному дискурсі. 2016. С. 32–37.
40. Мальцева О. Кіберсоціалізація як особливий вид соціалізації особистості. 2-ге вид. Старобільськ, 2020. С. 190–199.
41. Мельникова-Курганова О. С., Васильченко В. М., Лашкіна М. Г. Висвітлення теми безпілотників в онлайн медіа під час війни в контексті авіації. Держава та регіони: серія: соціальні комунікації. 2023. № 3 (55). С. 64–71.
42. Ніна З. Теорія медіа та суспільства» : навч. посіб. Київ : Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка, 2022. 198 с.
43. Орвелл Дж. 1984. Київ : LitArchive, 1984. URL: <https://litarchive.in.ua/1984-dzhordzh-orvell#глава-1> (дата звернення: 15.06.2025).
44. Орвелл Дж. 1984. Київ : LitArchive, 2004. URL: <https://litarchive.in.ua/1984-dzhordzh-orvell#глава-4-4> (дата звернення: 15.06.2025).
45. Орещенко А. Тривимірна графіка для кіно: виникнення і розвиток. Часопис картографії. 2013. № 8. С. 153–181. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ktvsh_2013_8_13 (дата звернення: 15.06.2025).
46. Пижик А. Втілення в радянському художньому кіно образів «ворога» та «героя» періоду української революції 1917–1921 рр. Дніпро, 2018. С. 28–38.
47. Пропаганда у російському кіно. КУНШТ. URL: <https://www.kunsht.com.ua/articles/propaganda-u-rosijskomu-kino> (дата звернення: 15.06.2025).

48. Редфорд М. Фільм 1984/ Тисяча дев'ятсот вісімдесят четвертий. UAKino. URL: https://uakino.me/filmy/genre_drama/3576-1984.html (дата звернення: 15.06.2025).
49. Рене А. Хіросіма, моя любов онлайн українською мовою в HD. UAKino-Bay. URL: <https://uakino-bay.net/30141-hirosima-moja-ljubov.html> (дата звернення: 15.06.2025).
50. Романюк О. «Холодна війна» та Карибська криза. Електронна наукова бібліотека Державної установи «Інститут всесвітньої історії Національної академії наук України» вітає вас! - Електронна наукова бібліотека. URL: <https://elibrary.ivinas.gov.ua/id/eprint/5452> (дата звернення: 15.06.2025).
51. СВІТ НАВИВОРІТ. Рік. харківщина. фільм 1 | документальний проєкт дмитра комарова, 2023. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HLVgEu7vzRo> (дата звернення: 15.06.2025).
52. Сгріккіа Ф., Аттіас Д., Кріпке Е. Серіал «хлопаки / хлопці». UASerials. URL: <https://uaserials.pro/1325-hlopaky.html> (дата звернення: 15.06.2025).
53. Семеній А. Образ ворога у радянському українському кіно 1919–1939 рр. 12-те вид. Вінниця, 2020. С. 116–120. URL: <https://jvestnik-sss.donnu.edu.ua/article/view/9246> (дата звернення: 15.06.2025).
54. Сквірський І. Інститут громадського контролю в теорії права та практиці російської імперії. Проблеми інформатизації та управління. 2013. С. 6–12.
55. Тимофеєнко А. В. Образ Японії в західному кінематографі: стан дослідженості. Культура України. серія : культурологія. Харків, 2017. С. 111–118. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kukl_2017_58_15 (дата звернення: 15.06.2025).

56. Формування патріотичної та громадянської свідомості учнів: теорія і практика / О. С. Александрова та ін. Київ : ун-т ім. Б. Грінченка, 2018. 172 с.
57. Чардинін П. Хазяїн чорних скель - ВУФКУ. ВУФКУ. URL: <https://vufku.org/lost/khaziain-chornykh-skel/> (дата звернення: 15.06.2025).
58. Чарльз Л. Борат - Культурні дослідження Америки на користь славної держави Казахстан. UAKino. URL: https://uakino.me/filmy/genre_comedy/333-borat.html (дата звернення: 15.06.2025).
59. Чарльз Л. Фільм «Диктатор». UASerials. URL: <https://uaserials.pro/3993-dyktator-2012.html> (дата звернення: 15.06.2025).
60. Шершньова К. Трансформація української документалістики в контексті розвитку сучасного телебачення. Матеріали XVIII Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «Проблеми та перспективи розвитку науки на початку третього тисячоліття у країнах СНД». 2013. URL: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/9>.
61. Що потрібно знати про «золотий вік Голлівуду». Irinin Journal. URL: <https://irinin.com/rozvahy/shcho-potribno-znati-pro-zolotij-vik-gollivudu.html> (дата звернення: 15.06.2025).
62. EUR-Lex - 52016IP0441 - EN - EUR-Lex. EUR-Lex – Access to European Union law – choose your language. URL: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX:52016IP0441> (date of access: 14.06.2025).
63. Fly J. Film and propaganda: the lessons of the nazi film industry. Fullerton, 2019. P. 2003–2020. URL: <https://philarchive.org/archive/JASFAP> (date of access: 15.06.2025).
64. Ich war FBI mann M.C. IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0043665/> (date of access: 15.06.2025).

65. Kenechukwu S. Understanding media effect: a study of how studies in perception nailed the coffin on magic bullet theory. International journal of social sciences and humanities reviews. 2015. P. 115–122.
66. Laliberte J. Propaganda works best when those who are... Reddit. URL: https://www.reddit.com/r/QuotesPorn/comments/6wkmjn/propaganda_works_best_when_those_who_are_joseph/?utm_source=chatgpt.com (date of access: 15.06.2025).
67. Lippmann W. Public opinion. New York : The Macmillan Company, 1922. 427 p. URL: <https://archive.org/details/dli.ernet.476425/page/45/mode/2up> (date of access: 15.06.2025).
68. McCombs M. Report on the progress of the agenda-setting research. San Diego, 1974. 61 p.
69. Milius J. Red Dawn. UAKino. URL: <https://uakino.me/filmy/genre-action/13809-chervoniy-svtanok-nevlovim.html> (date of access: 15.06.2025).
70. Pouctal H. Alsace (1916). IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0006350/> (date of access: 15.06.2025).
71. Saeed H. Cinema as a tool of propaganda during World War II. ResearchGate. URL: https://www.researchgate.net/publication/259582168_Cinema_as_a_tool_of_propaganda_during_World_War_II (date of access: 10.05.2025).
72. Shanto I. Experimental demonstrations of the "not-so-minimal" consequences of television news programs. The agenda setting function of mass media. 1972. Vol. 76. P. 848–858.
73. Tomasulo F. Japan through others' lenses: hiroshima mon amour (1959) and lost in translation (2003). Florida, 2003. P. 113–156. URL: <https://asian.fiu.edu/jsr/tomasulo.pdf> (date of access: 15.06.2025).

74. Video NV. Маріуполь. Невтрачена надія | Документальний фільм, 2022. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=q05wJtU6uEs> (дата звернення: 15.06.2025).

75. Washington Post: Путін в Україні відточує військову тактику майбутнього. Texty.org.ua - статті та журналістика даних для людей – Тексти.org.ua. URL: https://texty.org.ua/fragments/52433/washington_post_Putin_v_Ukrajini_vidtochuje_vijskovu-52433/ (дата звернення: 15.06.2025).

76. Welch D. Propaganda and the german cinema 1933–1945. IB Tauris, 2004. 328 p. URL: <https://dokumen.pub/propaganda-and-the-german-cinema-19331945-9780755699223-9780857715951.html> (date of access: 15.06.2025).