

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА**

**Факультет історії, політології та міжнародних відносин
Кафедра політології та державного управління**

**Художнє кіно як інструмент формування і трансформації політичної
свідомості громадян**

Кваліфікаційна робота

Рівень вищої освіти – перший (бакалаврський)

Виконав:

студент 4 курсу, 407 групи

Сопронюк Всеволод Ігорович

Керівник:

кандидат політичних наук,

асистент Равлик І.О.

До захисту допущено

на засіданні кафедри

протокол № _____ від _____ 2026 р.

Зав. кафедрою _____ проф. Круглашов А.М.

Чернівці – 2026

Анотація

У роботі розкрито теоретичні підходи до вивчення політичної свідомості та доведено, що художнє кіно є одним із інструментів її формування. Проаналізовано роль держави у конструюванні наративів для легітимації свого курсу. Досліджено механізми впливу кінематографа, де екранна вигадка послаблює критичне сприйняття. Виявлено базові архетипи влади та ворога як інструменти впливу на політичну свідомість. Порівняльний аналіз засвідчив, що у США кіно виконує стабілізуючу функцію, у РФ – діє як засіб радикалізації політики. В Україні простежено еволюцію кінопроцесу до інструменту реконструкції національної ідентичності та фіксації антиросійського спротиву в умовах війни.

Ключові слова: політична свідомість, кінематограф, наративи, культурна гегемонія, архетипи влади і ворога, національна ідентичність, м'яка сила.

Abstract

The thesis examines theoretical approaches to the study of political consciousness and demonstrates that feature films are one of the tools for shaping it. The role of the state in constructing narratives to legitimize its policies is analyzed. The mechanisms of cinema's influence are examined, where on-screen fiction weakens critical perception. The basic archetypes of power and the enemy are identified as tools for influencing political consciousness. A comparative analysis has shown that in the United States, cinema serves a stabilizing function, while in the Russian Federation, it acts as a means of radicalizing politics. In Ukraine, the evolution of the cinematic process into an instrument for reconstructing national identity and solidifying anti-Russian resistance in wartime has been traced.

Keywords: political consciousness, cinema, narratives, cultural hegemony, archetypes of power and the enemy, national identity, soft power.

Кваліфікаційна робота містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів наукових досліджень інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ В.І. Сопронюк
(підпис)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5-8
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КІНЕМАТОГРАФУ ЯК ІНСТРУМЕНТУ ФОРМУВАННЯ ПОЛІТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ.....	9-27
1.1. Концептуальні підходи до трактування політичної свідомості та інструментів її формування.....	9-14
1.2. Методологічні підходи до дослідження кінематографу у формуванні політичної свідомості громадян.....	14-23
1.3. Аналіз джерельної бази дослідження.....	24-27
РОЗДІЛ 2. КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ІНСТРУМЕНТИ ФОРМУВАННЯ ПОЛІТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ.....	28-55
2.1. Держава як суб'єкт формування політичних наративів у художньому кіно.....	28-35
2.2. Механізми впливу кінематографу на три рівні політичної свідомості.....	35-44
2.3. Архетипи влади та ворога як структурні елементи політичного наративу у кіно.....	45-55
РОЗДІЛ 3. ТРАНСФОРМАЦІЇ ПОЛІТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ КРИЗЬ ПРИЗМУ НАРАТИВІВ У ХУДОЖНЬОМУ КІНО.....	56-81
3.1. Голлівудський наратив держави і демократії: між ідеалізацією та критикою.....	56-64
3.2. Кінематограф в авторитарній політичній системі: механізми залучення і легітимації.....	65-74
3.3. Постколоніальна реконструкція національної ідентичності в українському кіно.....	74-81
ВИСНОВКИ.....	82-85
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	86-98

ВСТУП

Кінематограф традиційно сприймається людьми крізь призму розваг та художнього вимислу, проте насправді він є однією з найпотужніших політичних технологій сучасності. Візуальні наративи можуть конструювати політичні настрої та підлаштовуватися під них. Вони також здатні визначати для масового глядача межі політичної норми та формувати образи ворогів і героїв. Здатність художнього кіно обходити раціональне сприйняття і транслювати установки через емоційний досвід – робить його унікальним механізмом впливу на політичну свідомість.

Актуальність дослідження зумовлена кількома ключовими чинниками. По-перше, у сучасних демократичних та авторитарних політичних системах використовують кінематограф для формування лояльності громадян, конструювання образів своїх і чужих, легітимації політичних рішень та створення історичних міфів. Зокрема, Голлівуд став інструментом американської «м'якої сили», російське державне кіно систематично працює над створенням патріотичної ідентичності, тоді як сучасний український кінематограф шукає шляхи постколоніальної реконструкції свідомості. По-друге, вплив кінематографу на політичну свідомість відбувається на кількох рівнях одночасно – когнітивному, афективному та конативному, що робить його більш ефективним порівняно з традиційними формами пропаганди. По-третє, в умовах глобалізації та розвитку цифрових стрімінгових платформ кінематографічний контент остаточно долає географічні кордони. Це створює як нові можливості для культурної дипломатії, так і серйозні виклики для інформаційної безпеки, оскільки масовий глядач часто стає вразливим до прихованих меседжів, інтегрованих у розважальний візуальний продукт. Сучасна інформаційна війна також ведеться мовою художніх образів, де кіно виступає потужним інструментом боротьби за ціннісні орієнтири аудиторії.

Отже, розуміння цих механізмів має практичну необхідність, оскільки результати такого дослідження можуть слугувати для посилення інформаційної

стійкості суспільства. Наукове розробка проблематики впливу кінематографу на політичну свідомість та її трансформацію дозволяє виявити конкретні механізми та технології, через які відбувається формування політичних установок. Дослідження дійсно важливе в українському контексті, де кінематограф став полем боротьби за національну ідентичність та інструментом у протистоянні російській пропаганді.

Об'єктом дослідження є процес формування та трансформації політичної свідомості громадян.

Предметом дослідження виступає художнє кіно як інструмент формування і трансформації політичної свідомості громадян.

Метою дослідження є комплексне вивчення кінематографу як інструменту формування та трансформації політичної свідомості через аналіз теоретико-методологічних підходів, механізмів впливу, інституційних особливостей та конкретних практик використання кіно в різних політичних контекстах.

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

- 1) розкрити теоретико-методологічні підходи до концептуалізації та дослідження політичної свідомості, визначити місце кінематографу серед інструментів її формування.
- 2) проаналізувати роль держави як суб'єкта формування політичних наративів через художнє кіно в різних політичних режимах.
- 3) дослідити механізми впливу кінематографу на рівні політичної свідомості.
- 4) виявити архетипні структури як базові елементи політичного наративу у кіно.
- 5) проаналізувати особливості трансформації політичної свідомості крізь призму використання наративів у художньому кіно в США, Російській Федерації та Україні.

Методи дослідження. Методологічну основу роботи становить комплекс загальнонаукових та спеціальних політологічних методів, вибір яких зумовлений

необхідністю дослідження кінематографа як специфічного інструменту конструювання політичної свідомості громадян.

Для аналізу інституційних умов виробництва кінопродукту, механізмів його державного фінансування чи цензурування, а також для визначення ролі аудіовізуального мистецтва у структурі політичної системи застосовано інституційний аналіз. Безпосередня робота з кінотекстами здійснювалася із залученням критичного дискурс-аналізу та семіотичного методу, який дозволив виявити приховані повідомлення, стратегії соціальної поляризації за принципом «свої – чужі» та особливості конструювання політичної реальності, тоді як семіотичний інструментарій слугував для розкодування візуальних символів, що транслюють певні наративи паралельно із сюжетом. З метою дослідження внутрішньої структури фільмів, розподілу ролей та нормалізації певних моделей відносин між державою і суспільством використано наративний метод. Для узагальнення результатів та зіставлення специфіки кіновиробництва у демократичних і авторитарних політичних системах залучено метод порівняльного аналізу (кейс-стаді), що уможливило виокремлення універсальних механізмів когнітивного впливу і також специфічних маркерів кожної системи.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що художнє кіно комплексно проаналізовано як інструмент формування політичної свідомості. У роботі виокремлено базові кіноархетипи та показано, як вони адаптуються для просування політичних наративів у ліберальних, транзитивних та авторитарних політичних системах. Також пояснено політичну функцію голлівудського кіно, як одного з механізмів самозбереження американської демократії.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що зібрані матеріали та основні узагальнення роботи можуть бути використані для подальших політологічних досліджень впливу масової культури на політичну свідомість. У прикладному вимірі систематизовані дані щодо механізмів трансляції кіноархетипів та конструювання політичної ідентичності можуть стати допоміжним аналітичним матеріалом для фахівців із політичної

комунікації та інформаційної безпеки для того, щоб краще розпізнавати приховані наративи та маніпулятивні фрейми в аудіовізуальній сфері. Крім того, результати дослідження мають суспільно-освітній потенціал: вони можуть застосовуватися під час розробки тренінгів або навчальних курсів із політичної медіаграмотності, що мають на меті формування у громадян навичок свідомого та критичного споживання розважального контенту.

Використання інструментів III. У роботі було використано модель Gemini 1.3 Pro для пошуку та систематизації першоджерел з подальшим оформленням у бібліографічний список відповідно до вимог національного стандарту ДСТУ 8302:2015.

Апробація результатів: Сопронюк В. І. Художнє кіно як інструмент формування політичної свідомості громадян. Студентська науково-практична конференція.

Структура роботи. Бакалаврська робота складається зі вступу, трьох розділів, що поділяються на підрозділи, висновків та списку використаних джерел, який містить 139 найменувань. Загальний обсяг становить 99 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КІНЕМАТОГРАФУ ЯК ІНСТРУМЕНТУ ФОРМУВАННЯ ПОЛІТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ

1.1. Концептуальні підходи до трактування політичної свідомості та інструментів її формування.

Системне вивчення того, як формується політична свідомість громадян, розпочалося у рамках політичної психології. Вона утвердилася у вигляді самостійної дисципліни у 1950-1960-х рр. у США, хоча її витoki сягають раніших часів.

Першим науковцем, що поєднав психологію з політикою, став політолог Гарольд Лассвелл ще у 1930-х рр. у своїй праці «Психопатія та політика», побудованій на клінічних історіях реальних людей, які займалися політикою або громадською діяльністю. За допомогою психоаналізу Г. Лассвелл доводить, що політичні переконання побудовані на дещо несвідомих бажаннях та мотивах. У книзі наводиться історія «Агітатора А» (соціаліста і пацифіста), Г. Лассвелл виявляє, що його ненависть до капіталістичного ладу та авторитетів була насправді пригніченою (несвідомою) ненавистю до власного брата [85, с. 92]. Також науковець зосереджував увагу на тому, чи є людина раціональною: «Політичні упередження та переконання здебільшого формуються у дуже раціональній формі, але виростають вони вкрай ірраціональними шляхами» [85, с. 153]. Тобто Г. Лассвелл говорить, що свідомі ідеї є продуктом несвідомих процесів. У рамках цього дослідження важливо відшукати, які несвідомі процеси та установки можуть впливати на політичну свідомість і яким чином.

Важливо додати, що Г. Лассвелл стверджував: «Політична свідомість оперує символами (держава, нація, демократія, капіталізм), за які вона чіпляється, щоб скинути (змістити) на них внутрішню емоційну напругу» [85, с. 184, с. 195]. Проте увага саме до індивідуального психічного досвіду, зокрема дитячих травм, обмежує застосування цього підходу для дослідження масових механізмів формування політичної свідомості.

Наступний науковець – політолог Роберт Лейн – зміщує фокус із глибинних причин на форми прояву політичної свідомості. У своїй праці «Політична ідеологія» 1962 р. він одним із перших провів масштабне емпіричне дослідження того, як насправді звичайні американські робітники формують політичні переконання. У вступі автор зазначає, що книга базується на глибоких та тривалих розмовах із 15 звичайними чоловіками з робітничого та нижчого середнього класу [84, с. 1-11]. Зокрема, Р. Лейн доводить, що політичні переконання здебільшого є відображенням внутрішніх емоційних потреб людини (її тривоги, страхів, проблеми самооцінки), наприклад, люди мислять про уряд через персоніфіковані образи. Президент сприймається через фігуру мученика, що страждає під тягарем відповідальності, а Конгрес для них – це дружній і наближений до людей орган [84, с. 147-152]. Важливим для розуміння підходу Р. Лейна є опитування робітника Демпсі, який сприймав запуск супутника і глобальну космічну гонку через комікс «Captain Easy» та гуманістичні історії, йому було байдуже на політику, але «страшенно шкода собачку в супутнику» [84, с. 316-319]. Відповідно Р. Лейн приходить до висновку, щодо символічного та емоційного характеру політичного мислення вказують на вразливість до впливу масової культури та художніх наративів і через це виникає об'єктивна необхідність з'ясувати, як ці символи та смисли системно генеруються і впроваджуються у суспільство.

Для розуміння того, як емоційні та культурні фактори використовуються для формування та трансформації політичної свідомості, доцільно звернутися до теоретичного доробку філософа Антоніо Грамші. У «В'язничних зошитах» він впроваджує концепт культурної гегемонії. Цей концепт дасть змогу пояснити, як створюються уявлення, що формують політичну свідомість [71]. Гегемонію А. Грамші можна тлумачити, як здатність правлячого класу нав'язувати підлеглим через культурні та інтелектуальні інститути власні наративні повідомлення.

Отже, культурні інститути, зокрема кінематограф, загалом можуть виступати механізмами відтворення гегемонії: вони формують у межах соціального порядку уявлення про те, що є «нормальним» та легітимним. Саме

на цьому етапі відбувається конструювання політичної свідомості: вона перестає бути виключно продуктом індивідуального досвіду і стає результатом засвоєння гегемонних цінностей, які людина починає вважати власними переконаннями. Як наслідок, громадяни відтворюють ті політичні смисли та моделі поведінки, які були закладені у продуктах масової культури.

Найважливішою характеристикою такого впливу на політичну свідомість є його прихований характер: споживач може не розуміти, що йому у свідомість вкладають «правильне» політичне повідомлення у рамках наративних установок правлячого класу. І такий вплив може виявлятися більш інтенсивним, тому що він діє через повсякденне сприйняття, яке просто автоматично пропускає через себе вже унормовані повідомлення. Теорія А. Грамші є загальним поглядом на те, що культура та влада можуть діяти спільно, щоб створювати певні образи у суспільстві. Тепер, коли ми маємо цей взаємозв'язок – можна дослідити, як різні наративні повідомлення можуть діяти на конкретного індивіда.

Логічним розширенням теорії гегемонії, що розкриває структурний механізм сприйняття панівних смислів індивідом, є концепція філософа Л. Альтюссера. У праці «Ідеологія та ідеологічні апарати держави» науковець вводить поняття «репресивні апарати держави» (армія, поліція, суд) та «ідеологічні апарати держави» (школа, релігія, культура) [41, с. 142-143]. Перші – діють переважно через примус, другі – через наративні повідомлення [41, с. 145]. Ключовим інструментом останніх виступає інтерпеляція – процес символічного «гукання» (звернення), через який повідомлення трансформують звичайного індивіда на лояльного соціального суб'єкта. У вимірі формування політичної свідомості ці апарати (зокрема, кінематограф) конструюють готові політико-суб'єктні позиції: «патріот», «свідомий громадянин», «відповідальний робітник» або «захисник». Коли глядач споживає аудіовізуальний продукт і емоційно впізнає себе в одному з таких звернень, відбувається акт інтерпеляції – людина інтегрує запропоновану політичну роль у структуру власної ідентичності. Особливість культурних інституцій полягає в тому, що вони забезпечують цей процес через механізм естетичного задоволення. У підсумку,

політична свідомість формується без когнітивного спротиву: громадянин добровільно переймає чіткий набір політичних уявлень та поведінкових установок, сприймаючи їх крізь призму власного, природного вибору, а не як результат цілеспрямованого конструювання з боку держави.

Підсумовуючи розглянуті концепції, можна констатувати, що вони формують надійну теоретичну базу для розуміння того, хто і з якою метою використовує інститути масової культури для впливу на політичну свідомість громадян. Проте для повноцінного політологічного аналізу кінематографа цього недостатньо, тому що жоден політичний меседж не засвоюється автоматично. Аби зрозуміти, як саме ці наративи долають критичний бар'єр індивіда і перетворюються на його переконання, необхідно змістити фокус. Наступним логічним кроком є дослідження внутрішньої структури політичної свідомості: з яких елементів вона складається і як реагує на культурні стимули.

Основою для такого дослідження є підхід американських політологів Габрієля Алмонда і Сіднея Верби, які у праці «Громадянська культура» 1963 р. створили власну класифікацію політичних орієнтацій індивіда, як компоненту політичної культури і свідомості [40, с. 15]. Ці орієнтації складаються з трьох типів: перший тип – когнітивні орієнтації, які складаються із знань та уявлень про політичну сферу життя; другий тип – афективні орієнтації, що є почуттями щодо сфери політичного життя і які емоції воно викликає; третій – оцінювальні орієнтації, що є судженнями і думками, які формуються через поєднання при перших двох типів. Цю класифікацію буде адаптовано до дослідження з деякими змінами, зокрема оцінювальний тип орієнтації буде замінений на конативний – тобто поведінковий, тому що він використовується для опису готовності індивіда до конкретних дій у майбутньому.

Розуміння цієї трикомпонентної структури політичної свідомості дозволяє проаналізувати, чому одні політичні установки є рухливими, а інші – міцними і стійкими до нової інформації. Відповідь на це питання надає Девід Істон через розмежування двох типів підтримки політичної системи, які функціонують на різних рівнях політичної свідомості громадянина [61, с. 267-277]. Специфічна

підтримка є реакцією на конкретні рішення дії чи влади. У структурі політичної свідомості вона належить переважно до когнітивного (раціонального) рівня: громадянин оцінює поточні результати управління, через що така підтримка є надзвичайно рухливою та мінливою. Натомість дифузна підтримка – це форма базової лояльності до системи як такої, що вкорінена переважно в афективному (емоційному) рівні. Дифузна підтримка не так негативно реагує на окремі провали чи успіхи, бо це глибинне явище, яке, як правило, повільно формується і так само повільно руйнується. Ця підтримка може сприяти стабільності політичної системи навіть у кризових ситуаціях, коли специфічна підтримка вже на критичному рівні. Більшість інструментів короточасного впливу можуть бути ефективніші у зміні специфічної підтримки, ніж дифузної, тому базова лояльність до системи та відчуття її легітимності, що входять до дифузної підтримки, є стійкішими і формуються через інші канали. Оскільки дифузна підтримка є найміцнішим елементом політичної свідомості, інструменти її формування володіють найбільшим владним потенціалом. З огляду на те, що цей тип лояльності спирається на емоційну та символічну ідентифікацію, художній кінематограф постає оптимальним середовищем для її утворення, непомітно формуючи базові політичні установки індивіда.

Зважаючи на багатовимірність розглянутих західних концепцій, виникає необхідність закріпити визначення політичної свідомості через призму вітчизняного політологічного дискурсу. Політолог В. М. Бебик визначає політичну свідомість як «сукупність ідей, поглядів і переконань щодо політичної системи і місця індивіда в ній» [1, с. 215]. Проте це тлумачення залишається теоретично недостатнім для нашого дослідження, бо воно залишає поза увагою поведінкову складову, без якої неможливо обґрунтувати перехід від політичних уявлень до дії.

Більш релевантним виступає підхід політичного психолога М. Ф. Головатого. Він визначає політичну свідомість, як «сукупність уявлень і почуттів, поглядів і емоцій, оцінок і установок, які відтворюють ставлення людей до існуючої і бажаної політики, що визначають здатність людини брати участь в

управлінні справами суспільства і держави» [7, с. 28]. Цей термін ідеально синтезує описану вище когнітивно-афективну структуру та фіксує прямий зв'язок між набором внутрішніх установок і подальшою здатністю до участі в управлінні. Саме це визначення слугуватиме основою для встановлення взаємозв'язку між соціокультурними впливами кінематографа та політичними реакціями громадянина.

Отже, політична свідомість конструюється на рівні процесів когнітивного, афективного, конативного рівнів. Вона постає з взаємодії індивідуального психічного досвіду та соціально сконструйованих політичних установок, які можуть відтворюватися через культурні практики. Кінематограф може бути активним виробником наративів. Здатність кінематографа одночасно активувати три рівні політичної свідомості надає йому суттєву перевагу над іншими інструментами формування політичних установок громадян. Через повторюваність образів та наративів кіно також здатне впливати на ситуативні політичні оцінки (специфічну підтримку) та, найголовніше, на глибинний рівень легітимації політичного курсу (дифузну підтримку). Тобто кінематограф варто розглядати як один із головних культурних інструментів впливу на політичну свідомість, який діє переважно не прямо, а через нормалізацію та емоційне залучення.

1.2. Методологічні підходи до дослідження кінематографа у формуванні політичної свідомості громадян.

Дослідження кінематографа як інструменту конструювання політичної свідомості вимагає застосування комплексної політологічної методології. Даний підрозділ вибудовується навколо ключових концептів: функціонування політичної системи, механізмів легітимації влади, структури політичної свідомості та дискурсивного конструювання реальності.

Основою для розуміння ролі кінематографа в межах держави виступає системний підхід політолога Д. Істона. Науковець вводить два важливих поняття input – «вхід» та output – «вихід». У рамках цього підходу художнє кіно розглядається як механізм, що виконує функцію «входу» у систему – воно

формує вимоги і підтримку, які надходять до системи від суспільства [61, с. 424]. Проте також воно може бути «виходом» у політичній системі – коли держава або інші актори свідомо використовують кінематограф для трансляції певних повідомлень чи маніпуляцій [61, с. 331]. Тобто в авторитарних стиссьемах кіно переважно є «виходом» – інструментом керованої комунікації зверху вниз; у ліберально-демократичних – це складніша взаємодія «входів» і «виходів», де конкурують різні актори.

Ефективність функціонування кінематографа як інструменту «виходу» політичної системи безпосередньо залежить від механізмів легітимації, які детально описані у працях соціолога Макса Вебера. Згідно з його концепцією, стабільність будь-якого політичного порядку тримається на вірі громадян у його законність, яка може бути традиційною, харизматичною або раціонально-легальною [131, с. 341-342]. Панування та послух не можуть довгостроково триматися лише на раціональному підрахунку прибутків або особистих схильностей. Саме тому суб'єкти влади прагнуть впорядкувати відносини за допомогою правових засад, які надають цим стосункам легітимності. Кінематограф виступає інструментом візуалізації та зміцнення цих типів панування: він перетворює абстрактні концепції влади на емоційно зрозумілі образи, забезпечуючи внутрішнє прийняття пануючого порядку та утворюючи ту саму дифузну підтримку системи, про яку йшлося раніше.

Для визначення того, на які саме структурні елементи індивіда спрямований цей системний вплив, застосовується адаптована класифікація політологів Г. Алмонда та С. Верби. Кінематограф використовує окремі методологічні механізми для впливу на кожен із трьох рівнів політичної свідомості, перетворюючи абстрактні наративи на внутрішні переконання громадянина.

Першим рівнем є когнітивний, що охоплює систему знань та уявлень індивіда, через які він сприймає й розтлумачує політичний світ. Саме тут формується базова рамка політичної свідомості, де людина наділяється уявленнями про те, хто має право на владу, де проходить кордон між «своїми» та «чужими», яким є нормальний порядок речей і які загрози виглядають найбільш

реальними. Вплив на когнітивний рівень політичної свідомості реалізується знову ж таки через два відомих механізми. Над концепцією встановлення порядку денного працювали М. МакКомбс і Д. Шоу [91], а Ш. Айєнгар і Д. Кіндер розширили розуміння цього поняття, розмежувавши його з іншим механізмом – ефектом праймінгу [78]. Встановлення порядку денного вибудовує ієрархічну послідовність питань у політичній свідомості. І найголовніше – визначається, що є найпершим серед усіх повідомлень. Механізм праймінгу використовується для створення асоціацій з конкретним образом і є наслідком першого механізму. Наприклад, якщо часто у публічній політиці звучать тези про ядерну загрозу, то діяльність та ефективність політика будуть оцінювати крізь призму його ставлення до цієї проблеми. Проте когнітивний рівень є лише першим етапом, бо споживач з критичним мисленням матиме змогу відрефлексувати і відкинути нав'язану рамку, тому ефект впливу може бути менш стійким, ніж ефект у наступних запропонованих рівнях.

Другим рівнем є афективний, який містить у собі систему емоційних реакцій та установок, що стосуються політичних об'єктів і формує чуттєве ядро політичної свідомості. До цього рівня належать довіра і недовіра до інституцій, страх перед загрозами, гордість за власну країну чи спільноту, солідарність із жертвою тощо. Афективний рівень сильно відрізняється від когнітивного з двох причин: перша – афективний рівень може бути менш усвідомленим, людині часом важко пояснити, чому у неї виникає страх або довіра до конкретного лідера. Такі реакції формуються через механізми, які діють поза увагою свідомої рефлексії; друга – афективні установки політичної свідомості можуть бути стійкішими і менш піддатливими для раціонального впливу та їхнього коригування, ніж когнітивні. Як правило, легше змінити думку індивіда, ніж змусити його відкинути страх чи довіру.

Для ілюстрації вищесказаного варто використати роботу Еріха Фромма у «Втечі від свободи». У ній автор якраз описує психологічний стан людини у стані тривоги чи страху: «Налякана людина шукає когось або щось, до чого можна прив'язатися; вона більше не може терпіти самого себе як окрему особистість і

відчайдушно намагається позбутися цього та знову відчути себе в безпеці, позбувшись цього тягаря: самого себе» [67, с. 173]. У цьому контексті прагнення до психологічної опори може пояснювати схильність індивідів до пошуку авторитетів чи стійкої прив'язаності. Також цим механізмом можуть користуватися політичні режими для створення масової афективної реакції для власних цілей.

І останній рівень – конативний, який охоплює систему поведінкових норм і відображає готовність політичної свідомості до практичної дії. Більшість дискусій навколо нього приходять до прямолінійності, наприклад, якщо фільм показав насильство – глядач став агресивним; фільм показав героїчну боротьбу на війні – глядач одразу пішов в армію. Це редуکتивний погляд, який пропускає глибину цього рівня.

Кінематограф може впливати на уявлення про межі можливого та допустимого у поведінці, тобто умовно відтворювати, що прийнятне і допустиме для індивіда у рамках політичного чи соціального конфлікту. У цьому і різниця між конкретною дією і конативним впливом, який програмує превентивну готовність людини до життєвих викликів. Цю тезу підтверджує психолог Альберт Бандура, який у теорії соціального навчання доводить: поведінкові патерни засвоюються через спостереження і вигадані моделі можуть бути не менш ефективними за реальні [118, с. 40]. У контексті впливу на політичну свідомість цей процес описується через механізм успішної інтерпеляції Л. Альтюссера – суб'єкт, сформований через звернення, отримує набір можливих політичних виборів та дій, що пов'язані з його конкретною ідентичністю.

Другим механізмом конативного рівня політичної свідомості є легітимація або делегітимація існуючих інституцій. Політологи Г. Алмонд і С. Верба у своїй роботі «Громадянська культура» звертають увагу на те, що різниця у ставленні до ефективності інституцій (суд, вибори, громадянська участь) є індикатором для визначення політичної культури суспільства [40, с. 19, 175]. Відповідно, оцінка цих інституцій може виступати підґрунтям для їх легітимації або, навпаки, делегітимації у свідомості громадян. Варто також звернути увагу на те, що

підданська культури відрізняється від тієї ж партисипативної. Різниця проявляється в тому, що перша – нормалізує пасивність та очікування рішень зверху, друга – нормалізує активну участь у політичному житті й особисту відповідальність. Якщо певний тип кінематографу відтворює образи підданської чи партисипативної поведінки у сенсі здорового глузду – він тим самим формує або підтримує відповідний вид культури у глядача.

У художньому кіно вплив на конативний рівень політичної свідомості формується через розв'язку сюжету. Візьмемо умовно до прикладу моральну чесноту – справедливість. Якщо у фільмі це поняття відновлюється через політичну систему – вона є легітимною в свідомості глядача. Якщо справедливість є недосяжною через жоден інституційний канал – делегітимується ідея інституційної участі. Окремий фільм, як правило, не спричиняє негайних змін, проте роки у певному символічному середовищі формують конкретний і стійкий конативний рівень.

Хоча теоретичний поділ політичної свідомості на когнітивний, афективний та конативний рівні забезпечує чітку аналітичну логіку, у психологічному досвіді індивіда вони функціонують у вигляді єдиної системи. Саме ця системність розкриває унікальність кінематографа, що якісно відрізняється від інших мас-медіа. Традиційні медіа здебільшого мають фрагментований вплив: наприклад, преса чи аналітична публіцистика орієнтовані переважно на когнітивний рівень, тоді як їхній афективний ефект є слабшим і відкладеним у часі. Зі свого боку, публічна політична промова виступає потужним інструментом афективної мобілізації, проте її здатність закріплювати стійкі когнітивні фрейми є обмеженою. Натомість художнє кіно володіє унікальною здатністю одночасно активувати когнітивний, афективний та конативний рівні. Поєднуючи візуальну переконливість та емоційне залучення, кінематограф здійснює комплексний вплив на політичну свідомість, що робить його одним із найефективніших інструментів прихованого конструювання сенсів.

Безпосереднє вкорінення цих впливів у структуру політичної свідомості відбувається в умовах постійної ціннісної боротьби. Як зазначав соціолог Карл

Мангайм у працях із соціології знання, нормативні уявлення у суспільстві можуть виконувати дві протилежні функції: консервативну, що стабілізує і легітимізує існуючий політичний порядок, або трансформаторську (утопічну), що підриває стабільність і пропонує альтернативний шлях [87, с. 175-176]. Відповідно, кінематограф завжди є полем битви цих нормативних функцій. Наприклад, патріотичні блокбастери найчастіше виконують консервативну функцію владної консолідації, тоді як жанр соціального реалізму може стимулювати критичний перегляд дійсності у політичній свідомості глядача.

Головна перевага кінематографа у цій боротьбі полягає у його візуальній природі. Американський соціолог Джованні Сарторі у праці «Homo Videns» 1997 р. розкриває проблематику, яка постала у суспільстві з розвитком телебачення та інформаційно-візуального поля, де досвід реальності відходить на другий план і тому рішення індивідами приймаються на основі уявлень про неї, що формуються через медіа та культуру. Дж. Сарторі говорить, що «телеглядач – це скоріше «тварина, що бачить», ніж «символічна тварина». Для нього те, що зображено на екрані, має більше значення і вагу, ніж те, що сказано словами» [110, с. 26]. Така сама логіка підходить і для кінематографу, де фільм не вимагає від глядача аналітичного мислення; події у фільмі викликають симпатію чи антипатію до героїв та ідей. Також вже в іншій роботі – «Теорія демократії» – Дж. Сарторі наводить уривок з дослідження політолога Б. Берельсона, що «для багатьох виборців політичні вподобання можна вважати аналогічними до культурних смаків... І те, й інше, здається, є питанням почуттів і схильностей, а не «обґрунтованим вибором» [111, с. 95]. Спираючись на цю думку, ми можемо говорити про те, що кіно стало важливим інструментом впливу, який є частиною мас-медіа. І насамперед тут виникає великий інтерес з боку держави транслювати власні наративи через кінематограф і використовувати його для просування власних повідомлень.

Для розуміння того, як саме політична свідомість опрацьовує екранні повідомлення, залучається комунікативна модель соціолога Стюарта Голла, викладена у статті «Кодування/Декодування», згідно з якою, виробник

медіатексту «кодує» в ньому певний меседж, однак глядач «декодує» його на основі власного досвіду [72]. Існують три основні позиції декодування: домінантна (глядач приймає закладене повідомлення), переговорна (часткове прийняття зі встановленням власних правил), опозиційна (відкидає повністю). Ця модель унікає двох крайнощів: ні «кіно повністю програмує політичну свідомість», ні «кожен дивиться фільм на власний лад». Натомість вона допомагає встановлювати закономірності, в яких глядач знаходиться по відношенню до повідомлення. І ці закономірності залежать від політичного становища в країні, безпосередньо від соціального становища індивіда, попереднього досвіду і культурного капіталу.

Оскільки політична свідомість може по-різному декодувати візуальні повідомлення, досліднику необхідно мати чіткий інструментарій для виявлення того, які саме смисли влади були первинно закодовані авторами. Для безпосередньої деконструкції цих прихованих повідомлень у політичній комунікативістиці використовується теорія фреймінгу. У праці «Аналізі фреймів» соціолог Ірвінг Гофман вводить поняття фрейму – принципу організації досвіду чи інтерпретації будь-якої соціальної ситуації [70, с. 10-11]. Фахівець із політичної комунікації Роберт Ентман у 1993 р. використав ці напрацювання, створивши схему для аналізу фреймування у текстах: перше, що робить фрейм – визначає проблему (що робить суб'єкт дії і з якими витратами та вигодами); друге – діагностує причину (хто або що є відповідальним); третє – моральна оцінка (якою є позиція щодо дій суб'єкта та їхніх наслідків); четверте – рекомендація щодо шляхів вирішення (яке рішення є прийнятним і які прогнози стосовно наслідків) [65, с. 52]. Завдяки цьому можна виявити закодований наратив у різних текстах незалежно від офіційно проголошеного задуму авторів.

Однак для комплексного аналізу недостатньо лише виявити структуру прихованого наративу; необхідно зрозуміти механізм, завдяки якому він для суспільства здається об'єктивним та органічним. Саме тому логічним продовженням є звернення до поняття міфу теоретика семіотики Ролана Барта.

Міф – система, яка діє через принцип «натуралізації» конкретних смислових повідомлень на унормовану дійсність [48, с. 130]. Стосовно кінематографа це означає, що міф виконує функцію маскування, бо він працює таким чином, щоб наративи, закладені у фільмі, здавалися для політичної свідомості глядача об'єктивним та єдино правильним станом речей. У результаті такого міфологічного впливу політична свідомість втрачає здатність до критичного спротиву, оскільки індивід не схильний ставити під сумнів те, що маскується під універсальний закон природи.

Важливо зазначити, що успішна активація когнітивного, афективного та конативного рівнів політичної свідомості неможлива без відповідного мовного та смислового оформлення. Безпосереднім інструментом, за допомогою якого наративи вбудовуються у фільм і згодом інтегруються у свідомість глядача, виступає дискурс. Для деконструкції цього процесу найвищу дослідницьку цінність становить критичний дискурс-аналіз.

Розвитком критичний дискурс-аналіз займався соціальний теоретик Норман Феркло, який у праці «Дискурс і соціальні зміни» стверджує, що будь-яка дискурсивна подія одночасно є: текстом, дискурсивною практикою і соціальною практикою [66, с. 4]. Перший текстовий рівень зосереджується на виборів слів, альтернативних способах найменування, наприклад, як називають людей – «терористи» чи «борці за свободу» [66, с. 190, 194]. Це миттєво програмує відповідну афективну (емоційну) реакцію аудиторії. Також Н. Феркло показує, як можна через пасивний стан приховати агента дії: «поліція застрелила 100 демонстрантів» перетворюється на «100 демонстрантів було вбито» [66, с. 180-182], що знімає відповідальність із владних структур і непомітно блокує формування критичної оцінки державних інституцій у політичній свідомості громадянина. Другий рівень стосується процесів виробництва, розповсюдження та споживання тексту [66, с. 27]. А третій – на тому, що дискурс є полем гегемонної боротьби. І зміни у дискурсі (наприклад, феміністична критика патріархальної мови) можуть сприяти соціальним змінам [66, с. 93-96].

Інший науковець – лінгвіст Т. Ван Дейк – розробив поняття «квадрату поляризації». Він зазначає, що основою владної структури є поляризація соціальних груп [129, с. 69] і що позитивна самопрезентація та негативна презентація «інших» є базовою дискурсивною стратегією відтворення владних відносин. У вимірі політичної свідомості цей механізм є певним фільтром, оскільки він використовує базову психологічну потребу індивіда у груповій ідентифікації та створює ілюзію безпеки. Ці інструменти можуть бути застосовані і до кінематографу. Через них можна побачити, яким чином представлені «свої» та «чужі», що замовчується, хто активно просуває певні повідомлення, а чий голос ми взагалі не чуємо. Усе це складає коло питань, якими оперує дискурс-аналіз для виявлення того, як саме кінематограф окреслює кордони між «своїми» та «ворогами» безпосередньо у політичній свідомості суспільства.

Окремим самостійним інструментом даного дослідження виступає структурно-типологічний підхід до аналізу наративів у кіно. Його базова логіка спирається на працю літературознавця В. Проппа «Морфологія казки» [103]. Проаналізувавши структуру оповіді, дослідник виявив, що сюжетні позиції та функції персонажів (герой, антагоніст, помічник) залишаються сталими, тоді як їхнє конкретне наповнення змінюється. У межах нашої роботи цей підхід адаптовано до аналізу політичних наративів у кіно: ми виходимо з того, що «влада» та «ворог» є структурно сталими позиціями у фільмі, проте їхнє змістовне наповнення повністю визначається певним контекстом.

Для того, щоб уникнути безсистемності, у дослідженні буде використано дві типології, кожна з яких спирається на чіткий політологічний критерій. Перша типологія – *кіноархетипи влади*, де критерієм виокремлення виступає джерело та характер легітимності панування за концепцією М. Вебера. У межах типології виділено: *персоналістський архетип* (спирається на харизматичне панування, де влада легітимізується через винятковість лідера) [131, с. 341-342], *інституціоналістський архетип* (відображає легально-раціональне панування знеособлених державних структур) [131, с. 341] та *насильницький архетип*

(репрезентує концепцію грубої сили М. Вебера, позбавленої суспільної легітимності) [131, с. 340-341].

Друга типологія – *архетип ворога*, де критерієм класифікації є локалізація та характер політичної загрози відповідно до концепції К. Шмітта про розрізнення «друга – ворога» [113, с. 43]. На цій основі виокремлено: *архетип зовнішнього ворога* (публічна загроза або *hostis*, що слугує інструментом консолідації суспільства) [113, с. 45], *архетип внутрішнього ворога* (прихована загроза, що легітимізує внутрішній репресивний контроль) [113, с. 56] та *архетип амбівалентного ворога* (модель, що розмиває межі легітимного насильства та виходить на постфундаційну критику) [113, с. 79-81].

Підсумовуючи викладене у даному підрозділі, варто зазначити, що дослідження кінематографа у процесі формування політичної свідомості вимагає застосування багаторівневої методології. Використання підходів Д.Істона та М. Вебера дозволяє зрозуміти системну роль кіно у легітимації влади. Залучення концепцій Г. Алмонда та С. Верби дає змогу чітко відслідкувати вплив екранних наративів на когнітивний, афективний та конативний рівні політичної свідомості громадян. Водночас для безпосереднього розкодування прихованих політичних повідомлень у самих фільмах необхідним є застосування комунікативних та дискурсивних методів, а поєднання теорії фреймінгу, критичного дискурс-аналізу та структурно-типологічного підходу утворює надійну базу для роботи з текстом. Саме така комплексна методологія уможливлює перехід до предметного політологічного розбору кейсів, що становить основу практичного розділу дослідження.

1.3. Аналіз джерельної бази дослідження.

Достовірність, об'єктивність та обґрунтованість результатів кваліфікаційної роботи забезпечується репрезентативною джерельною базою, яка налічує 139 найменувань. Для всебічного розкриття проблеми було опрацьовано як класичні політологічні праці, так і сучасні дослідження з теорії комунікацій, аналітичні звіти та первинні емпіричні дані. З метою логічного та послідовного викладу

матеріалу, увесь залучений масив джерел концептуально поділено на п'ять тематичних груп, що дозволило вибудувати чітку структуру дослідження.

Першу групу складають теоретико-методологічні праці з політичної науки. Для концептуалізації природи влади та розуміння механізмів культурного домінування базове значення мають класичні праці А. Грамші [71] та Л. Альтюссера [41]. Дослідження архетипних структур влади та ворога як елементів політичного наративу спирається на теоретичний доробок М. Вебера [131] та К. Шмітта [113]. Водночас визначальними для конструювання трикомпонентної структури політичної свідомості та розуміння механізмів базової лояльності до системи виступають праці Г. Алмонда і С. Верби [40], а також Д. Істона [61]. Серед вітчизняних дослідників, чий напрацювання стали основою для визначення політичної свідомості у контексті цієї роботи, варто виокремити праці В. Бебика [1] та М. Головатого [7].

Другу групу формують праці з політичної психології, комунікативістики та медіа-впливу, які розкривають механізми взаємодії індивіда з інформаційним простором. Основи психологічного підходу до політики та аналізу несвідомих установок репрезентовано у працях Г. Лассвелла [85] та Р. Лейна [84]. Для деконструкції кінематографічних наративів та когнітивних упереджень залучено концепції соціального навчання А. Бандури [46], фреймінгу Е. Гофмана [70] та Р. Ентмана [65], а також теорію встановлення порядку денного М. МакКомбса і Д. Шоу [91]. Семантичний та критичний аналіз візуальних повідомлень ґрунтується на працях Р. Барта [47, 48], Т. ван Дейка [129] та Н. Феркло [66]. Визначальне значення для розуміння того, як глядач засвоює екранні меседжі та як медіа конструюють політичну реальність, відіграють модель кодування/декодування С. Голла [72], концепція «*homo videns*» Дж. Сарторі [110], а також теорія культивування (через дослідження Е. Мошарафи [95] та Л. Шрума [114]).

Третю групу становить спеціалізована політологічна та історична література, що безпосередньо присвячена механізмам державної кінопропаганди та взаємодії політичних режимів із кіноіндустрією. Для дослідження концепції

«м'якої сили» та культурної дипломатії базовими виступають праці Дж. Ная [98] та Н. Калла [57]. Вивчення інституційного симбіозу американської держави (зокрема Пентагону та спецслужб) і Голлівуду спирається на праці М. Алфорда [36], спільне дослідження М. Алфорда і Т. Секера [37], а також працю Д. Робба [106]. Аналіз історичного становлення тоталітарної та авторитарної кінопропаганди ґрунтується на класичних працях Н. Рівза [105] та Р. Тейлора [119]. Водночас для дослідження специфіки сучасних авторитарних практик, зокрема російської мілітарної політики пам'яті та китайської системи контролю за кінематографом, залучено спеціалізовані дослідження С. Норріс [97], Д. Янгблад [138] та Ю. Чу [54].

Четверта група включає наукові публікації та аналітичні дослідження, присвячені безпосередньо українському суспільно-політичному контексту, формуванню громадянської ідентичності та змінам національної пам'яті. Для вивчення «війн пам'яті» та ролі постмайданного кінематографа залучено праці С. Єсельчика [137] та Е. Ользацки [100]. Розуміння феномену валентного популізму, впливу телешоу на створення політичних партій та електоральну поведінку спирається на праці К. Янченко і М. Зуліанелло [136], О. Павлової [101], а також К. Камінського [82]. Водночас для дослідження вітчизняних процесів конструювання національної свідомості, мовних особливостей кіногероїв та впливу повномасштабної війни на сучасні екранні наративи використано доробок українських науковців, зокрема Л. Підкуймухи [52], Л. Єпики та Д. Єпики [11], Г. Бежнара [2], С. Калантая [36], а також О. Венгера і О. Постола [3].

П'яту групу формує емпірична база дослідження, яка слугує основним матеріалом для практичного політологічного аналізу. Її ядром є репрезентативний масив первинних аудіовізуальних текстів – понад 30 художніх фільмів та телесеріалів різних епох і політичних систем. Зокрема, для аналізу американської моделі політичного кіно залучено знакові драми, сатири та блокбастери («Джон Ф. Кеннеді. Постріли в Далласі» [80], «Уся президентська рать» [38], «День незалежності» [76], «Літак президента» [35], «Американський

президент» [121], «Топ Ган: Меверік» [126], «Не дивіться вгору» [58], «Американський снайпер» [42], «Тридцять хвилин по півночі» [139], «Падіння Олімпу» [99], «Сікаріо» [115], «Мюнхен» [96], «У центрі уваги» [116], «V означає Вендетта» [128]), а також визначальні телесеріали («Картковий будинок» [74], «Західне крило» [125], «Вілл і Грейс» [133]). Для дослідження авторитарного конструювання реальності та історичного реваншизму використано російські та китайські пропагандистські стрічки («Легенда №17» [16], «Рух вгору» [8], «Матч» [18], «Левіафан» [15], «Іван Васильович змінює професію» [12], «Вовк-воїн 2» [135], «Заснування Республіки» [123]). Вітчизняний контекст представлений фільмами та телешоу періоду транзитивної демократії та збройного спротиву («Кіборги. Герої не вмирають» [14], «Донбас» [10], «Слуга народу» [28]). Окрім екранних творів, до цієї групи увійшли нормативно-правові акти та офіційні міжнародні документи, зокрема Закон України «Про державну підтримку кінематографії в Україні» [4] та Меморандум про взаєморозуміння щодо кіно між США та КНР [127]. Для верифікації впливу екранних наративів на електоральну поведінку та рівень інституційної довіри залучено масив соціологічних і статистичних даних від авторитетних центрів, серед яких Pew Research Center [104], Gallup [43, 56], Фонд «Демократичні ініціативи» ім. І. Кучеріва [5], Національний інститут стратегічних досліджень [17] та Центральна виборча комісія [26]. Додатково використано матеріали аналітичної журналістики та тематичні публікації у провідних медіа для вимірювання суспільного та політичного резонансу навколо конкретних кінопродуктів [9, 29, 33, 39, 62, 117, 134].

Отже, залучена джерельна база характеризується високим рівнем тематичної репрезентативності, концептуальною цілісністю та спирається на ґрунтовні зарубіжні й вітчизняні першоджерела. Такий комплексний масив літератури дозволяє уникнути вузького інституційного аналізу та дослідити механізми функціонування кінематографа безпосередньо як інструменту формування і трансформації політичної свідомості громадян. Поєднання фундаментальних політологічних теорій із глибоким деконструюванням

емпіричного кіноматеріалу та свіжими соціологічними даними створює надійний фундамент, забезпечуючи наукову об'єктивність дослідження, що гарантує виконання всіх поставлених у кваліфікаційній роботі завдань.

РОЗДІЛ 2. КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ІНСТРУМЕНТИ ФОРМУВАННЯ ПОЛІТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ

2.1. Держава як суб'єкт формування політичних наративів у художньому кіно.

Ще на початку XX століття держави зрозуміли, що кінематограф – це потужний інструмент впливу. Кіно здатне глибоко проникати в політичну свідомість глядача, непомітно формуючи його переконання та страхи. Ця практика має довгу історію: уряди цілеспрямовано створювали через художні фільми вигідні наративи про себе та своїх ворогів. При цьому ступінь державного втручання та способи використання кіно прямо залежать від типу політичного режиму.

Однією з перших країн, що ґрунтовно використала кіно у своїх цілях – є Велика Британія. У 1916 році британський уряд випустив документально-постановочну кінострічку «Битва на Соммі». Фільм переглянули понад двадцять мільйонів глядачів Британії, а можливо, і вся країна [105, с. 26-27]. Дослідник політичної пропаганди в кіно Ніколас Рівз наводить цитати, що люди плакали і виходили після перегляду під великим враженням [105, с. 33-38]. Створюючи спільний візуальний та психологічний досвід, фільм легітимізував подальші військові дії уряду та гуртував націю навколо влади в умовах виснажливої війни. Цей прецедент довів, що екранний образ виступає найшвидшим шляхом для формування колективної лояльності.

Після Першої світової війни держави перейшли до більш активного використання кінематографу у власних цілях, де прослідковувалася ідея, що той, хто контролює наративи у кіно – контролює готовність громадян воювати, підкорятися чи протестувати. У цьому контексті відома лєнінська фраза «кіно з усіх мистецтв для нас є найважливішим» набула суто прагматичного сенсу. Історичний контекст цієї фрази дійсно важливий: у Радянській Росії рівень писемності ледь сягав половини населення, кіно було єдиним масовим засобом комунікації, який не вимагав від аудиторії грамотності [119, с. 16]. Держава, яка

прагнула сформувати політичну свідомість мільйонів неписьменних людей у найкоротші терміни та легітимізувати свій режим, мала робити ставку саме на візуальний інструментарій.

Практична реалізація цього підходу призвела до того, що радянська модель кінематографу вибудовувалася на тотальному державному контролі виробництва і дистрибуції. Держава цілеспрямовано навчала режисерів конструювати правильні політичні наративи та вводила розгалужену систему нагород за максимальну відповідність партійній лінії. Британський історик кіно та політолог Річард Тейлор у праці «Кінопропаганда: Радянська Росія і нацистська Німеччина» пояснює, що метою таких тоталітарних режимів фундаментальне формування образу *« нової людини »*, що спирався на повністю перероблені цінності та нові поведінкові диспозиції [119, с. 3-5].

Кінематограф у цій системі відіграв роль вихователя. Екранний герой мав слугувати рольовою моделлю, яка демонструвала глядачеві правильні реакції на політичні події та нормалізувала самопожертву заради держави. Різниця між радянським і нацистським принципами використання кіно полягала переважно у візуальному та смисловому стилі. Перший режим апелював до класової свідомості та сили колективу, тоді як другий базувався на ідеях расової вищості та сакралізації фігури вождя. Проте функціонально обидві системи діяли ідентично: вони переконливо довели, що за умов контролю за кінематографом – він здатен масштабно та систематично виробляти необхідний владі тип політичної свідомості, повністю блокуючи у населення здатність до критичного опору.

Прямим спадкоємцем цієї тоталітарної традиції управління масами, хоча і в трансформованому вигляді, виступає сучасна Російська Федерація. З приходом до влади Володимира Путіна російська кінополітика почала тяжіти до масштабного державного контролю. Цьому процесу передувала істотна криза наративу: ні гласність кінця 1980-х рр., ні лібералізація 1990-х рр. не змогли відкрити вікно можливостей для створення сильного ціннісного вектору. У фільмах того часу відчувався пошук нових сенсів, що яскраво відобразилося у

критичній рефлексії над радянським минулим (наприклад, у стрічках «Покаяння» 1987 р. та «Стомлені сонцем» 1994 р.). Проте вже на початку 2000-х рр. конструювання «правильного» державного образу повернулося до порядку денного російської влади. Радянський оптимізм відійшов на другий план, а його місце у політичній свідомості зайняла агресивна реваншистська ностальгія.

Для концептуального розуміння цього процесу доцільно звернутися до розмежування пам'яті та постпам'яті, запропонованого американською літературознавицею Маріанною Гірш. *Постпам'ять* являє собою пам'ять про масштабні та травматичні події, яких людина не пережила особисто, але які стали основою її ідентичності через культурну трансмісію [73, с. 1-6]. Для кількох поколінь сучасних росіян міфологізована пам'ять про Велику Вітчизняну війну виступає саме таким феноменом. Держава штучно підтримує цю травму через пісні, родинні наративи, державні свята та кіно.

Показовим прикладом використання цієї постпам'яті виступає російський фільм «Ми із майбутнього» 2008 р. Автори використовують травматичний досвід війни для того, щоб об'єднати сучасну молодь із «поколінням переможців» [83]. Сюжет картини розповідає про групу молодих шукачів артефактів, які цинічно ставляться до минулого, проте через фантастичний прийом подорожі в часі потрапляють у 1942 р. і стають учасниками бойових дій. Після повернення у сучасність головні герої радикально змінюють свої погляди. Замість прямого нав'язування радянських догм глядачеві пропонується емоційно засвоїти досвід героїв через призму поп-культури. Хоча держава формально не мала безпосереднього впливу на виробництво першої частини, прокат стрічки активно підтримувався державним телеканалом «Росія» [122], що дозволило успішно «симулювати нову національну ідею» [97, с. 209-210].

Трансформація цього культурного продукту у відверту інформаційну зброю відбулася під час створення другої частини фільму у 2010 р. Процес виробництва супроводжувався прямим політичним та адміністративним втручанням з боку державних структур. Виробництвом картини займалася компанія «А-1 Kino Video», яка спеціалізується на державних замовленнях, що офіційно

використовує цільове фінансування з федерального бюджету РФ. Через ксенофобський та антиукраїнський характер нового сценарію від зйомок відмовилася більшість оригінального акторського складу. У відповідь продюсери, спираючись на підтримку Адміністрації президента РФ, вдалися до відкритого адміністративного шантажу та погроз позбавленням професії [21].

Дата релізу фільму мала чітко виражений політичний мотив і була жорстко прив'язана до виборчого процесу в Україні [21]. Відповідно, Міністерство культури України цілком обґрунтовано відмовилося видавати стрічці прокатне посвідчення. Цей кейс беззаперечно доводить, що російська державна кіномашина здатна трансформувати історичну ностальгію у механізм агресивної політики. Використовуючи адміністративний тиск та бюджетне фінансування, авторитарний режим цілеспрямовано конструює у політичній свідомості своїх громадян образ зовнішнього ворога для виправдання поточної агресивної політики.

Хоча Російська Федерація фокусується переважно на реваншистській ностальгії, подібна стратегія використання історичних травм для консолідації нації притаманна і Китайській Народній Республіці. Обидва режими трансформують минуле у «фундамент величі», однак КНР демонструє вищий ступінь інституційної та економічної адаптивності. Сучасна китайська модель унікальна тим, що вона поєднує жорсткий партійний контроль над кіноіндустрією з правилами глобального кіноринку.

У культурній політиці КНР закріпилося специфічне поняття *«фільмів головної мелодії»* – це високобюджетні патріотичні стрічки, які отримують пряме державне фінансування та пріоритетний прокатний час [54]. Держава свідомо інвестує колосальні ресурси у технічну якість таких проєктів, аби успішно конкурувати з голлівудським продуктом на власному ринку та максимально ефективно впливати на афективний вимір політичної свідомості глядачів. Яскравим прикладом цієї стратегії виступає виділення 200 мільйонів доларів на виробництво стрічки *«Битва на Чосінському водосховищі»*. Фільм зібрав у китайському прокаті понад 900 мільйонів доларів, досягнувши рівня

голлівудського блокбастера. Цей випадок доводить, що першочерговою метою подібних масштабних проєктів виступає тотальна консолідація політичної свідомості власного населення для підтримки діючої влади, оскільки за кордоном такі фільми рідко отримують ліцензію на прокат через відверто агресивну пропаганду.

Водночас влада КНР усвідомлює обмеженість прямої пропаганди на міжнародній арені. Тому Пекін компенсує цю слабкість через використання власного колосального глядацького ресурсу як інструменту «м'якої сили» для впливу на кінопродукти інших держав, насамперед США. Зі вступом КНР до Світової організації торгівлі (СОТ) у 2001 р. виникли очікування щодо зменшення рівня цензурування. Уряду довелося частково відкрити кіноринок, проте це спричинило загострення конфлікту між вимогами вільного ринку та жорстким політичним контролем. Американські студії дедалі активніше вимагали створення прозорих законів, що призвело до відкритого правового конфлікту у 2007 р. Після тривалих переговорів апеляційний орган СОТ у 2009 р. підтвердив рішення про те, що китайські обмеження порушують зобов'язання членів організації і не можуть бути виправдані необхідністю захисту суспільної моралі.

Китай програв цей конфлікт юридично, але виграв тактично, оскільки виконання рішення виявилось мінімальним. У лютому 2012 р. було підписано американо-китайський Меморандум про взаєморозуміння щодо кіно [127]. КНР формально пішла на поступки: квоту на іноземне кіно збільшили з 20 до 34 фільмів на рік, а частку іноземних студій у касових зборах розширили з 13% до 25%. Допустивши іноземні студії до надприбутків на своєму ринку, Комуністична партія зберегла за собою монопольне право цензурного допуску. Таким чином, китайський уряд створив умови, за яких західні кіновиробники заради доступу до китайського глядача почали застосовувати внутрішню самоцензуру. Сучасний авторитарний режим успішно використовує економічні стимули для того, щоб блокувати поширення небажаних меседжів у глобальному інформаційному просторі.

На противагу авторитарним державам, ліберальні демократії декларують повну незалежність кінематографа від держави. Оскільки відкрита цензура чи створення міністерств пропаганди суперечать демократичним стандартам, вплив на політичну свідомість набуває прихованого характеру. Основою цього процесу виступає теорія «м'якої сили», розроблена американським політологом Джозефом Наєм. Він стверджує, що культура є одним із ключових інструментів зовнішнього впливу поряд із цінностями та зовнішньою політикою [98]. «М'яка сила» вважається здатністю держави досягати бажаних результатів через привабливість її культури без використання примусу. Для США голлівудський кінематограф став ефективним інструментом трансляції цінностей, який формує образ Америки у свідомості мільйонів людей значно результативніше за традиційну дипломатію. Як зазначає історик Ніколас Калл, ця стратегія використовувалася ще з часів Першої та Другої світових воєн, де американська влада систематично використовувала кіно для формування проамериканських настроїв у Європі та країнах, що розвиваються [57]. Проте для розуміння сучасних механізмів цього впливу недостатньо лише теоретичного аспекту, тому необхідно дослідити конкретні ланцюжки взаємодії державних органів із кіноіндустрією.

Попри те, що в США не існує міністерства цензури, держава вбудована у виробничі процеси Голлівуду через систему ресурсного стимулювання, ключову роль тут відіграють відділи зв'язків зі сферою розваг (Entertainment Liaison Offices), що функціонують у складі Пентагону. Дослідник пропаганди Метью Алфорд у праці «Реальна сила» задокументував механіку цієї співпраці: Міністерство оборони надає студіям безкоштовний доступ до військової техніки та об'єктів в обмін на право перегляду і редагування сценарію [36]. Влада не примушує режисерів знімати пропаганду, однак створює умови, за яких продюсерам економічно вигідно знімати фільми, що героїзують армію. Якщо ж сценарій розкриває реальні військові провали чи злочини, доступ до державних ресурсів закривається.

Тоді як глибший рівень втручання демонструють спецслужби. Дослідники пропаганди Том Секер та Метью Алфорд на основі документів, отриманих за Законом про свободу інформації (FOIA), довели, що ЦРУ та ФБР мають власні підрозділи для роботи з кіновиробниками [37]. Справжня мета цієї співпраці – створення позитивного іміджу спецслужб. Наприклад, у таких стрічках як «Три дні Кондора» чи «Тридцять хвилин по півночі», розвідка орієнтується на «емоційний реалізм». Зокрема, вони готові підтримувати фільми, де агентів показано в морально неоднозначному світлі (тортури, вбивства), за умови, що ці дії виправдані наявністю жахливої загрози. Через це у політичній свідомості глядача формується переконання, що існування спецслужб є безальтернативною умовою безпеки. Також ЦРУ може напряду втручатися у сюжет, щоб приховати незручні факти, більше того, іноді розвідка навмисно відправляє на знімальні майданчики своїх агентів під виглядом «консультантів» і їхня задача полягає в тому, щоб зманіпулювати режисерами і не дати Голлівуду підійти надто близько до реальних державних таємниць. Пентагон, у свою чергу, діє через жорсткий відбір: наприклад, категорично відмовляється допомагати у зйомках фільмів, які розкривають реальні військові провали чи злочини (як-от у скасованому фільмі про скандал «Іран-контрас»). Таким чином, через систему інституційних фільтрів та економічних стимулів, держава успішно формує саме те кіно, яке закріплює необхідні наративи. У цьому контексті межа між зовнішнім та внутрішнім впливом стає умовною: показуючи «правильних» солдатів чи «природну» демократію, американське кіно одночасно проєктує свій образ на світ і зміцнює підтримку системи у політичній свідомості власних громадян.

Отже, заглибившись у дослідження ролі держави у формуванні політичних наративів через художнє кіно, ми можемо відійти від спрощеного уявлення про кінематограф. Виходячи з порівняльного аналізу, ми бачимо, що механізми впливу на політичну свідомість суттєво варіюються залежно від типу політичної системи. Відмінність між державами полягає у формах реалізації політики щодо кіно: авторитарних системах контроль має прямий і директивний характер, а у ліберальній демократії він набуває опосередкованого виду через систему

стимулів та інституційних обмежень. Кінематограф, таким чином, функціонує як механізм інтерпретації та нормалізації, який здатен інтегрувати політичні наративи у повсякденне сприйняття через формування уявлень про минуле, теперішнє та майбутнє. І у цьому контексті контроль за кінематографічним наративом стає частиною боротьби за символічну владу, що може визначати межі політичного мислення.

2.2. Механізми впливу кінематографу на три рівні політичної свідомості.

Сучасний кінематограф давно вийшов за межі статусу простої індустрії розваг і у політичному контексті він здатен нав'язувати конкуренцію об'єктивній реальності. Художнє кіно використовує психологічні та комунікативні механізми, щоб цілеспрямовано впливати на політичну свідомість, тому для комплексного розуміння цього процесу необхідно деконструювати вплив екранного наративу, проаналізувавши його дію на трьох фундаментальних рівнях: когнітивному, афективному та конативному.

Когнітивний рівень фіксує те, як художній твір змінює базову картину світу громадянина. На цьому етапі кінематограф стає інструментом переписування політичної реальності. Він здатен формувати нові соціальні норми, руйнувати довіру до офіційних фактів, підміняти інституційну логіку міфологією або нав'язувати віру у конспірологічні теорії.

Афективний рівень відображає трансформацію емоційного ядра політичної свідомості. Візуальна природа художнього кіно дозволяє йому успішно оминати раціональні фільтри аудиторії та генерувати глибокі, тривалі емоційні стани. Фільм може штучно провокувати політичний цинізм, страх, фрустрацію або, навпаки, генерувати емпатію та солідарність із певними соціальними групами.

Конативний рівень демонструє фінальний результат впливу, коли змінені переконання та емоції конвертуються у готовність глядача до практичної політичної дії або ж свідомої бездіяльності. Наслідком кінематографічного впливу може стати як легітимація суспільством нових державних рішень, так і тотальна деморалізація, яка призводить до відсторонення від політичного життя.

Для того щоб довести ефективність цих інструментів на практиці, необхідно звернутися до аналізу конкретних кейсів. Одним із найбільш показових прикладів комплексного втручання у структуру політичної свідомості виступає стрічка Олівера Стоуна «Джон Ф. Кеннеді. Постріли в Далласі» 1991 р. Режисер відкрито заявляв, що офіційний звіт Комісії Воррена є міфом, і для боротьби з ним необхідно створити потужний кінематографічний контрміф [118]. Емпіричні дослідження аудиторії підтверджують, що цей художній задум мав безпрецедентний вплив на всі три рівні політичної свідомості глядачів.

На когнітивному рівні фільм виконав функцію альтернативного інструменту політичного навчання. Польове квазіекспериментальне дослідження політичних психологів Л. Батлер, Ш. Купман та Ф. Зімбардо 1995р. зафіксувало зміну базових переконань респондентів: після перегляду стрічки різко знизилася віра у те, що Лі Гарві Освальд діяв самотійно, натомість зросла когнітивна впевненість у причетності до вбивства власного уряду (зокрема ЦРУ, Пентагону) [52]. Ці дані доповнює дослідження науковців з масової комунікації В. Елліотта, Дж. Келлі та Дж. Берда 1992 р., яке доводить подвійний ефект стрічки: глядачі засвоїли і об'єктивні історичні факти (правильні відповіді зросли з 28% до 69%), й інтегрували у свою свідомість конспірологічні наративи Стоуна (у них повірили 68% глядачів) [64]. Хоча стрічка не змінила генералізованих світоглядних установок (наприклад, ставлення до інституту президентства загалом), вона успішно сформувала у студентів стійку віру в існування «тіньового уряду», яка не згасала навіть через місяць після сеансу.

Трансформація когнітивної рамки неминуче спровокувала зміни на афективному рівні. Дослідники зафіксували, що рівень гніву серед тих, хто щойно вийшов із сеансу, був удвічі вищим порівняно з контрольною групою. Паралельно відбулося стрімке падіння рівня надії. Зіткнувшись із візуалізацією всеосяжної корупційної мережі, проти якої безсилий навіть президент США, аудиторія відчула власну політичну нікчемність. Кінематографічний ефект посилювався режисерськими прийомами: наприкінці фільму головний герой (прокурор) звертається до присяжних і в моменті, дивлячись прямо в камеру, до

самого глядача із закликом захистити уряд «народу, для народу і від народу» [80]. Цей прийом пробивав емоційний бар'єр почуттям патріотичного обов'язку, змішаного з обуренням. Згодом ця емоційно-візуальна переконливість трансформувалася у стійке політичне переконання.

Найбільш показовими є наслідки цих зсувів, що матеріалізувалися на конативному рівні, діючи як у мікро-, так і в макромасштабі. На індивідуальному рівні (мікрорівень) фільм підірвав віру в систему та спричинив електоральну деморалізацію: намір респондентів голосувати впав майже на 20%, а готовність фінансово підтримувати політичні кампанії знизилася на 15%. Водночас стрімко зросла потреба у самоосвіті (+12%) та інтенсивність міжособистісного спілкування. Художній твір перенаправив поведінковий імпульс: глядачі свідомо відмовлялися від читання традиційної преси (вважаючи її частиною урядової брехні) на користь самостійного пошуку альтернативної правди [52, с. 64].

Цей конативний імпульс кінематографічного впливу не варто оцінювати лінійно. З політологічної точки зору, фільм про президента Дж. Кеннеді не був першопричиною суспільної недовіри, а радше виступив її проявом, він вдало візуалізував глибинний скептицизм щодо урядових інституцій, який накопичувався в американському суспільстві ще з часів В'єтнамської війни та Ватергейту. Стрічка зіграла допоміжну, але вкрай важливу роль: вона стала культурним резонатором, який використав національну травму і перевів її у фокус активного політичного порядку денного.

За даними опитування CBS, саме у 1993 р., на хвилі масового обговорення фільму, був зафіксований історичний максимум недовіри: 81% американців повірили в урядове приховування фактів [34]. Проте було б помилкою стверджувати, що ухвалення Конгресом США Закону про збір документів щодо вбивства президента Джона Ф. Кеннеді (JFK Assassination Records Collection Act) у 1992 р. є прямим наслідком прокату [68]. Емоційно заряджений міф режисер О. Стоуна не створив цю політичну кризу, але він її артикулював, перетворивши недовіру суспільства на концентрований запит.

Політичні еліти відреагували на цей медійний резонанс виключно з прагматичних міркувань, зокрема розсекречення архівів стало інституційним кроком, спрямованим на відновлення втраченої легітимності та зняття напруги, яку фільм вивів на поверхню. Отже, даний кейс доводить: кінематограф може виступати потужним каталізатором: він підхоплює існуючі суспільні страхи, легітимізує їх на екрані і створює таке соціокультурне середовище, ігнорування якого стає політично не вигідним.

Наступний приклад демонструє інший, проте не менш ефективний механізм втручання у політичну свідомість – створення привабливої медійної ілюзії, яка повністю заміщує собою складну політичну дійсність. Ідеться про стрічку «Уся президентська рать» 1976 р. [38], яка закріпила у політичній свідомості міф про героїчних журналістів, здатних самотійно розкрити урядовий злочин та змінити владу.

На когнітивному рівні фільм здійснив радикальне спрощення історичної та інституційної правди. Реальне розслідування Вотергейтського скандалу було надзвичайно складною перевіркою американської системи стримувань і противаг. Розкриття злочинів Річарда Ніксона стало можливим виключно завдяки скоординованій роботі державних інституцій: федеральних прокурорів (Леон Яворські), суддів (Джон Сіріка), сенатських комітетів (Сем Ервін) та ФБР. Проте, як зазначає дослідник В. Джозеф Кемпбелл, масова свідомість завжди тяжіє до наративів, які є «менш когнітивно вимогливими» [53]. Замість того, щоб аналізувати нудні процесуальні деталі, кінематограф запропонував суспільству легку для засвоєння історію про двох безстрашних репортерів [39]. Заради збереження чистоти цього міфу з екранізації показово викреслили навіть ключового редактора The Washington Post Баррі Сассмана, який насправді керував розслідуванням.

Успіх цієї когнітивної підміни був забезпечений потужним впливом на афективний рівень. Фільм запропонував глядачам емоційно заряджену історію боротьби «маленької людини проти великої системи». Цей емоційний резонанс призвів до фундаментального зсуву: суспільство почало плутати медійну

видимість із реальною інституційною владою. Економіст Роберт Семюелсон пояснює цей феномен тим, що через візуальну всюдисущість медіа їхній вплив постійно гіперболізується [53]. Ця ілюзія настільки глибоко вкоренилася в емоційному сприйнятті громадян, що люди щиро повірили, ніби преса здатна самотійно повалити президента. Колишній головний редактор The Washington Post Бен Бредлі влучно деконструював цю кінематографічну підміну: «Ніксон спіймав Ніксона. Post не діставала Ніксона», маючи на увазі, що ключовим доказом стали таємні аудіозаписи самого президента [49].

Найцікавішим аспектом цього кейсу є його вплив на конативний рівень політичної свідомості, який проявився у формі «ілюзії масової дії». Екранний міф виявився настільки переконливим, що згодом створив хибну колективну пам'ять щодо реальної поведінки суспільства. Наприклад, медійниця Маргарет Салліван та інші журналісти стверджували, що саме Вотергейтський скандал та «шарм закатаних рукавів» героїв фільму спричинили безпрецедентний бум серед молоді у виборі професії журналіста, давши старт кар'єрі тисячам бебі-бумерів [117]. Однак, коли науковці проаналізували емпіричні дані про вступ студентів на університетські програми з журналістики (що є найкращим індикатором реальної конативної дії), вони не знайшли жодних доказів того, що цей фільм якось статистично стимулював попит на професію [44].

Отже, цей приклад слугує доказом важливої тези – емоційно заряджений кінематографічний наратив може перемагати складну інституційну реальність. Кіно здатне штучно генерувати міфи про поведінкові зміни у суспільстві, у які починають вірити навіть самі учасники політичного процесу.

Наступний приклад розкриває механізм впливу на політичну свідомість через використання політичної сатири для руйнування державних наративів. У стрічці режисера Стенлі Кубрика «Доктор Стрейнджлав» 1964 р. об'єктом деконструкції стала парадигма Холодної війни та так звана «ідеологія ліберального консенсусу», яка переконувала американців у безпечності нарощування ядерного арсеналу.

На когнітивному рівні фільм здійснив атаку на офіційну логіку військового стримування, зокрема режисер свідомо відмовився від драматичного формату, усвідомивши, що єдиний спосіб подолати державні наративи – це довести їх концепцію до абсолютного абсурду [124]. Фільм жорстко розкритикував позицію військових стратегів (зокрема Германа Кана) щодо «прийнятності жертв» у ядерній війні [93]. Завдяки цьому кінематограф змусив глядача когнітивно переосмислити ядерну зброю: вона постала у ролі механізму гарантованого колективного самогубства, яким керують некомпетентні лідери.

Найпотужніший вплив стрічки відбувся на афективному рівні. У період найвищої напруги Холодної війни домінуючою емоцією в американському суспільстві був паралітичний, екзистенційний страх перед радянською загрозою та параноїдальний антикомунізм [86]. А С. Кубрик перенаправив цей страх у русло сатиричного висміювання. Через образ божевільного генерала Ріппера, який починає ядерну війну через теорію змови про «отруєння води комуністами», режисер трансформувалася жах у чорний гумор. Знявши цей емоційний бар'єр, фільм показав суспільству, що справжньою загрозою є не стільки зовнішній ворог, скільки абсурдність власної військово-політичної системи США.

На конативному рівні цей афективний зсув матеріалізувався у подоланні суспільної пасивності та зміні політичної поведінки. Як зазначав соціальний філософ Льюїс Мамфорд, розглядаючи політичні наслідки стрічки, «Доктор Стрейнджлав» став «першим проривом у кататонічному трансі Холодної війни, який так довго тримав країну у своїх жорстких лещатах» [86]. Емпіричним підтвердженням цього впливу стала поступова легітимація антивоєнного дискурсу. Звичайно, що фільм виступив допоміжним каталізатором, змусивши суспільство сміятися над тим, чого воно найбільше боялося. Він вдало влився у культурний та психологічний фундамент для масового антивоєнного руху, який розгорнеться у США в наступні роки, зруйнувавши монополію держави на формування політичного порядку денного.

На відміну від повнометражних фільмів ХХ століття, епоха стримінгових сервісів пропонує новий механізм взаємодії з політичною свідомістю – механізм довготривалої циклічності. Для концептуального розуміння цього явища доцільно звернутися до *теорії культивування* американського соціолога Джорджа Гербнера. Згідно з цією теорією, систематична повторюваність та накопичення телевізійних наративів призводить до того, що глядачі підсвідомо засвоюють їх і починають сприймати у рамках об'єктивної картини світу [114]. Когнітивна пам'ять функціонує як контейнер: інформація, що повторюється найчастіше і найдовше, завжди залишається на його верхівці [95]. Оскільки глядачі серіалів регулярно піддаються впливу одних і тих самих шаблонів, художній наратив вкорінюється у політичну свідомість набагато глибше, ніж після одноразового перегляду фільму.

Прикладом такого тривалого впливу є політичний серіал «Картковий будинок», який зводить державне управління виключно до безпринципних міжособистісних ігор. У контексті нашого дослідження цей серіал є ідеальним інструментом для аналізу генерації політичного цинізму. З точки зору політичної психології, цинізм – ключовий деструктивний стан політичної свідомості, який характеризується тотальною недовірою громадян до державних інституцій. Емпіричною базою для аналізу цього впливу слугує дослідження науковців з політичної комунікації А. Маноліу та Ф. Бастьєна [89].

На когнітивному рівні успішна культивування недовіри стала можливою завдяки феномену «*сприйнятого реалізму*» [88]. Це стан, за якого екранна ілюзія повністю співпадає із внутрішніми упередженнями глядача щодо влади. Експеримент засвідчив, що 88% глядачів чітко розпізнали формування вкрай негативного образу уряду. Проте 82% з них повірили, що персонажі є високореалістичними, а 80% визнали реалістичними самі події. Для порівняння, у позитивно забарвленому серіалі «Західне крило» реалістичними персонажів вважали лише 43%, а події – 48%. Отже, висока сприйнята реалістичність деформує когнітивну рамку, змушуючи громадян оцінювати реальний політичний процес у Вашингтоні через призму екранних інтриг [88, 89].

Ця когнітивна деформація гарантує різкий зсув на афективному рівні. Дослідження виявило, що для відчутного емоційного стрибка достатньо перегляду навіть одного епізоду (53 хвилини). Рівень цинізму в експериментальній групі стрімко зріс із 4,50 до 5,01 бала (статистично значущий стрибок майже на 14%). Серед тих, хто назвав події «високореалістичними», цей показник зріс ще більше. Натомість перегляд позитивного епізоду «Західного крила» знизив цинізм лише в межах математичної похибки (з 4,69 до 4,45 бала). Ці дані доводять одну з основних властивостей афективного виміру: негативні політичні емоції (цинізм, недовіра, страх) генеруються художнім кіно значно швидше і сильніше, ніж позитивні. А за умови серіальної циклічності цей афект стає перманентним [88, 89].

На конативному рівні культивованій цинізм має прямі деструктивні наслідки для державної системи. Як було доведено на прикладі фільму JFK, зростання недовіри може частково впливати на громадську участь. Спираючись на типологію політичної культури Г. Алмонда і С. Верби, можна стверджувати, що тривалий перегляд «Карткового будинку» може виступати інструментом нав'язування суспільству підданської політичної культури замість партисипативної (учасницької). Оскільки серіал системно транслює наратив про те, що справедливість через офіційні канали влади є недосяжною, він конативно нормалізує у свідомості громадян ідею політичної пасивності та беззмістовності будь-якого громадянського опору.

Попередні приклади демонстрували вплив екранних наративів, які безпосередньо торкалися державних інституцій або глобальних конфліктів. Проте не менш потужним механізмом трансформації політичної свідомості виступає соціальна нормалізація через розважальний контент. Яскравим кейсом застосування цього механізму є американський ситком «Вілл і Грейс» 1998-2020 рр. [133]. Цей серіал цікавий тим, що він виступив дуже віддаленим, але ефективним соціокультурним інструментом, який через емоційне залучення сприяв поступовому пом'якшенню суспільних настроїв щодо гомосексуальності.

На когнітивному рівні серіал долучився до переформатування суспільного порядку денного. До його появи репрезентація гомосексуалів на американському телебаченні була або маргіналізованою, або мінімальною (лише 0,6% телевізійних персонажів у 1995 р.) [112]. Дослідження зафіксували пряму зміну когнітивних установок після перегляду шоу. 71% глядачів серіалу не погодилися з твердженням, що «гетеросексуальні стосунки є єдиними нормальними», тоді як серед контрольної групи (людей, які не дивилися шоу) цей показник становив лише 45%. Тобто когнітивна рамка того, що вважається соціальною нормою, розширилася на понад чверть аудиторії. Більше того, 60% опитаних глядачів прямо визнали, що саме перегляд серіалу та взаємодія з його героями змусили їх змінити своє сприйняття на більш позитивне [75]. Отже, поп-культура стала одним із дієвих інструментів розширення когнітивної рамки соціальної норми.

Трансформація на афективному рівні реалізовувалася через механізм парасоціальної взаємодії. Дослідники довели: чим сильнішу емоційну симпатію глядачі відчували до головних героїв, тим швидше знижувався їхній рівень відчуження та страху [112]. Екранні персонажі стали для масової аудиторії «друзями», що на емоційному рівні допомагало замінити страх перед невідомим на емпатію.

Найважливіша зміна відбулася на конативному рівні. Серіал свідомо уникав радикальної риторики, показуючи глядачам, що гомосексуальність звичайне явище повсякденності [81]. Звісно, було б помилкою вважати один розважальний телевізійний продукт прямою причиною подальших законодавчих зрушень – легалізація одностатевих шлюбів стала результатом десятиліть складної боротьби правозахисних рухів та еволюції судової системи. Однак, деполітизувавши це питання у політичній свідомості глядачів, серіал відіграв роль допоміжного каталізатора. Він допоміг знизити градус суспільної напруги, частково підготувавши масову готовність до прийняття нових соціальних стандартів.

Коли віцепрезидент США Джо Байден у травні 2012 р., виступаючи із заявою про легалізацію одностатевих шлюбів, зазначив, що такі серіали, як «Вілл

і Грейс», допомогли сформувати нові погляди американського суспільства [134], це була радше вдала політтехнологічна апеляція поп-культури, ніж констатація прямого причинно-наслідкового зв'язку. Тим не менш, цей кейс демонструє важливу закономірність: розважальний кінематограф рідко самостійно ініціює правові зміни, але він може брати участь у нормалізації маргіналізованих явищ у політичній свідомості громадян, створюючи більш підготовлене та безпечне середовище для майбутніх політичних рішень.

Отже, у підсумку ми можемо стверджувати, що кінематограф виступає потужним інструментом цілеспрямованої трансформації політичної свідомості. Цей вплив розгортається комплексно, послідовно охоплюючи когнітивний, афективний та конативний рівні, що дозволяє екранним наративам впливати на індивідуальні переконання і другорядно впливати на процеси у державній політиці. На когнітивному рівні художні твори здійснюють підміну чи корекцію політичної реальності через механізми праймінгу, встановлення порядку денного та міфологізації. Ця когнітивна деформація закріплюється на афективному рівні, де кінематограф оминає раціональність та генерує стійкі політичні емоції. Механізми емоційного залучення руйнують упередженості через емпатію, сатира нейтралізує страх, а довготривала серіальна культивация закріплює у свідомості глядачів деструктивну недовіру до влади. Зрештою, ці процеси матеріалізуються на конативному рівні, де індивід додатково отримує новий оцінювальний досвід для перегляду власної політичної поведінки. Таким чином, контроль над екранним наративом та його емоційно-візуальною переконливістю є ефективним способом управління політичною свідомістю.

2.3. Архетипи влади та ворога як структурні елементи політичного наративу у кіно.

Системне дослідження впливу кінематографа на політичну свідомість вимагає переходу від аналізу окремих сюжетів до вивчення повторюваних наративних структур – архетипів. Щоб уникнути абстрактного трактування, у цьому дослідженні поняття архетипу повністю позбавлене класичного психоаналітичного контексту. Ми розглядаємо архетип виключно у рамках

стійкої політико-нарративної конструкції (позиції), що наповнюється конкретним змістом залежно від цілей творців фільму або самої держави. Ці архетипи є образами, які формують у політичній свідомості громадян базові установки щодо того, якою має бути влада (встановлення порядку) і хто є ворогом (руйнівником порядку).

Для проведення порівняльного аналізу наративів у цьому підрозділі послідовно застосовуються дві політологічні типології: перша – стосується архетипів влади і спирається на концепцію легітимності панування М. Вебера [131]; друга – присвячена архетипам ворога і базується на політичній дихотомії Карла Шмітта щодо розрізнення «друга і ворога» [113].

Аналіз логічно розпочати з деконструкції образу держави. Відповідно до напрацювань М. Вебера, екранні репрезентації влади можна концептуально поділити на три базові архетипи: перший – це персоналістський архетип, що спирається на концепт харизматичного панування, де влада легітимується виключно через екстраординарні якості лідера; другий – інституціоналістський архетип, який відображає легально-раціональне панування, за якого авторитет належить знеособленим державним структурам та законам; третій – насильницький архетип, що репрезентує застосування грубої сили та монополію держави на примус, яка часто функціонує на межі або за межами суспільної легітимності.

Персоналістський архетип влади репрезентується через постать виняткового індивіда, легітимність такої влади ґрунтується на екстраординарних якостях лідера, які ставлять його вище за бюрократичний апарат. У кінематографі цей архетип слугує потужним інструментом впливу на політичну свідомість: він натуралізує ідею концентрації виконавчої влади і виправдовує обхід офіційних процедур в ім'я досягнення безпеки чи справедливості.

В американському політичному трилері «Тридцять хвилин по півночі» 2012 р. [139] цей наративний шаблон використовується для руйнування авторитету державних інституцій. У центрі сюжету перебуває аналітикиня ЦРУ Майя, чие одержиме переслідування Усами бен Ладена зображується у рамках

протистояння бюрократичним обмеженням. Фільм свідомо зводить до мінімуму дискусії щодо законності та етики методів спецслужб (зокрема тортур). Юристи та політики, які вимагають дотримання демократичних процедур, візуально та наративно зображуються у ролі перешкод. Аналізуючи цей кейс крізь призму впливу на політичну свідомість, можна стверджувати, що фільм натуралізує обхід інституційних правил, бо він формує у глядача стійку когнітивну установку: ефективна безпека держави гарантується винятковими особами, які готові діяти поза законом. Таким чином, інституційний нагляд маргіналізується у свідомості громадян і постає у вигляді слабкої ланки держави.

Зовсім інші політичні установки цей самий архетип формує у китайському кінематографі, зокрема у блокбастері «Вовк-воїн 2» 2017 р. [135]. Головний герой Лен Фен також діє формально поза інституційними рамками (як колишній військовий, позбавлений звання), рятуючи громадян Китаю в Африці. Проте його винятковість спрямована на абсолютне злиття з системою. У кульмінаційній сцені герой проїжджає зоною бойових дій, тримаючи китайський прапор, що змушує ворогуючі сторони припинити вогонь із поваги до суверенітету КНР. Цей візуальний прийом працює на афективному рівні політичної свідомості, викликаючи у глядача гостре почуття патріотизму та гордості, а Лен Фен, таким чином, уособлює саму державну могутність.

Порівняння цих кейсів чітко демонструє висновок, важливий для розкриття змісту цього підрозділу: один і той самий архетип персоналістської влади може кодувати протилежні меседжі у політичній свідомості суспільства. У фільмі «Тридцять хвилин по півночі» персоналістська влада діє за логікою ліберального індивідуалізму. Винятковість Майї належить лише їй, і фільм переконує глядача, що державний апарат повністю залежить від таких унікальних одиниць. Натомість у другому прикладі персоналістський архетип працює за націоналістично-колективістською логікою: винятковість Лен Фена існує лише завдяки його ідентифікації з нацією. Його фінальна перемога над білим західним найманцем у рукопашному бою кодується у свідомості глядачів як тріумф самого Китаю над Заходом. Індивідуальний рятівник і держава зливаються в одній

сутності. Подібні механізми використання персоналістського архетипу для конструювання політичної свідомості простежуються і в інших кінопродуктах різних епох (наприклад, «Роккі 4» 1985 р., «Іп Ман» 2008 р.).

Інституціоналістський архетип влади репрезентується через належне функціонування державних чи суспільних структур. За М. Вебером, цей архетип відображає легально-раціональний порядок, де авторитет лідера повністю підпорядкований закону та його посадовим обов'язкам. У контексті впливу на політичну свідомість цей наратив виконує стабілізуючу функцію: він легітимізує верховенство права, нормалізує складні бюрократичні процедури та формує у глядача когнітивну недовіру до узурпації влади однією особою.

Прикладом дії цього архетипу є політичний серіал «Західне крило» 1999-2006 рр. [125], у якому Президент США Джозайя Бартлет постає ключовим вузлом у надзвичайно складній інституційній мережі. Влада у серіалі візуалізується через колективні обговорення, а також через просторові символи держави (Овальний кабінет, Ситуаційна кімната). Наратив свідомо позбавляє президента права на індивідуальне свавілля. Наприклад, у епізоді «Два собори» напруга навколо прихованого хворобливого діагнозу президента зводиться до порушення ним конституційного обов'язку перед виборцями. Серіал здійснює глибокий вплив на політичну свідомість: він когнітивно закріплює установку, що влада є легітимною лише тоді, коли вона діє через прозорі правові канали та врівноважує інтереси різних груп. На афективному рівні серіал генерує повагу до самого інституту президентства, а не лише до конкретної особи, яка обіймає посаду.

Іншим варіантом цього архетипу є фільм «У центрі уваги» 2015 р. [116], що розповідає про розслідування газетою The Boston Globe системного приховування злочинів католицькою церквою. Тут напруга утворюється через пряме зіткнення двох інституцій: незалежної преси та релігійної організації. Журналісти у фільмі є частиною механізму контролю за владою у демократичного суспільства. Фільм формує у політичній свідомості глядача розуміння природи системної корупції і наратив доводить: усунення чи

покарання окремого злочинця нічого не змінює. Легітимною перемогою є лише повний демонтаж корумпованої інституційної практики за допомогою іншої – прозорої та підзвітної.

Аналіз вищезгаданих фільмів та серіалі дозволяє зробити висновок щодо їхньої ролі у формуванні політичної свідомості. Інституціоналістський архетип працює запобіжником проти популізму та авторитаризму, він свідомо деконструє міф про «сильного лідера», доводячи, що суверенна влада не може належати індивіду як такому. Кінематограф цього типу стверджує, що будь-яка особа (навіть найталановитіша) стає політично значущою і здатною на реальні зміни лише всередині інституційних правил. Таким чином, цей архетип програмує у свідомості громадян запит на партисипативну політичну культуру, де сильні та підзвітні інституції цінуються вище за харизму окремих політиків.

Третім екранним образом виступає насильницький архетип влади. Відповідно до концепції М. Вебера, суверенна держава володіє монополією на насильство, проте у цій наративній конструкції влада позбавлена персоналістської харизми та інституційної легітимності, перетворюючись на інструмент безжального домінування. Цей екранний образ формує у політичній свідомості специфічні установки щодо природи державного терору та здатності суспільства до опору.

У російському фільмі «Левіафан» 2014 р. [15] цей архетип закріплює у свідомості глядача думку про неминучість та абсолютність державного свавілля. Влада у стрічці візуалізується через фігуру корумпованого мера, чию волю беззаперечно обслуговують поліція, суди та церква. Режисер вдається до до зміни трактування теорії Томаса Гоббса: якщо для філософа Левіафан (держава) необхідний для захисту суспільства від «війни всіх проти всіх», то у кінематографічному наративі сама держава стає головним джерелом тотального насильства. Кабінет мера, прикрашений портретом президента, когнітивно пов'язує місцевий терор із національним політичним режимом. Аналізуючи вплив цього кейсу на політичну свідомість, можна стверджувати, що фільм генерує глибоку афективну зневіру. Коли влада використовує сімейну трагедію

головного героя для фабрикації справи, стрічка транслює наратив про абсолютну беззахисність індивіда. На конативному рівні це формує переконання глядача у тому, що державний апарат є всюдисущим, а будь-який громадянський опір заздалегідь приречений на поразку.

Інший вплив на політичну свідомість цей самий архетип здійснює у стрічці «Лабіринт Фавна» 2006 р. [63]. Репрезентація іспанського фашистського режиму через образ капітана-фалангіста Відаля демонструє владу, яка застосовує довільне, надмірне насильство виключно заради демонстрації власної безкарності. Проте, на відміну від попереднього прикладу, цей наратив не кодує у свідомості глядача тотальну покору. Фільм пропонує альтернативні моделі конативного (поведінкового) спротиву: юна героїня відмовляється підкорятися жорстоким наказам, а місцевий лікар свідомо йде на смерть, застосовуючи евтаназію до закатованого в'язня, щоб врятувати його від подальших знущань системи.

Порівняльний аналіз цих фільмів доводить, що екранна репрезентація насильства здійснюваного державою має глибокий, але полярний вплив на політичну свідомість. У стрічці «Левіафан» режисер використовує образ безжальної влади для гострої критики корумпованої системи та демонстрації соціальної несправедливості. Проте, з точки зору впливу на свідомість, візуалізація абсолютної безкарності апарату генерує у глядача почуття глибокої безнадії. Цей наратив показує суспільну кризу, але водночас залишає громадянина у стані політичної безвиході, когнітивно закріплюючи думку, що будь-яка індивідуальна боротьба з «Левіафаном» є марною. Натомість стрічка «Лабіринт Фавна» використовує цей самий архетип насильства з іншою метою: щоб показати, що навіть за умов тоталітарного терору система не здатна повністю підкорити розум та волю людини. Непокора головних героїв легітимізує у свідомості глядача право на справедливий бунт. Отже, насильницький архетип у кінематографі є складним інструментом: він може використовуватися для того, щоб транслювати громадянську безпорадність та

безвихідь (навіть у рамках критичного кіно), але, з іншого боку, він слугує чинником, що надихає на моральний та фізичний спротив жорстокому режиму.

Згідно з концепцією Карла Шмітта, розрізнення «друга» та «ворога» є визначальною ознакою політичного. Архетип зовнішнього ворога (*hostis*) – це публічна загроза, яка виступає інструментом політичної консолідації. Головна функція цього архетипу у кінематографі полягає у перенесенні внутрішніх суперечностей суспільства назовні, де «інший» визначається через цивілізаційні або національні відмінності.

У фільмі «Американський снайпер» 2014 р. [42]. архетип зовнішнього ворога використовується для того, щоб морально виправдати війну у політичній свідомості глядача. Фільм досягає цього через чіткий візуальний контраст. Американські солдати показані зблизька: ми бачимо їхні емоції, психологічні травми та родини, що одразу викликає емпатію. Натомість іракці (навіть їхній найкращий стрілець Мустафа) повністю позбавлені людських рис та мотивів. Кінематограф не визнає за ними права на політичну мету чи захист власної території – вони показані у вигляді просто ірраціональних, агресивних мішеней, які існують лише для того, щоб їх знищили.

З точки зору впливу на політичну свідомість, такий підхід у фільмі штучно підміняє політичні поняття у голові глядача: іноземний військовий на чужій території автоматично стає шляхетним «захисником», а місцевий житель, який чинить йому опір, перетворюється на варвара-терориста. Це ефективно блокує критичне мислення громадян. Після такого емоційного залучення глядач перестає ставити незручні запитання про те, чи були взагалі законними та виправданими дії США в Іраку. Отже, архетип зовнішнього ворога тут виконує чітку функцію: він легітимізує військову інтервенцію, змушуючи суспільство вірити, що застосування сили проти «Іншого» є безальтернативним і абсолютно справедливим рішенням.

Ще виразніше конструювання загрози працює у стрічці «Падіння Олімпу» 2013 р. [99], де архетип зовнішнього ворога доведений до рівня абсолютної небезпеки. Північнокорейські терористи посягають на центр влади (Білий дім) і

прагнуть використати американську зброю для знищення самих же США. З точки зору впливу на політичну свідомість, цей наратив працює на генерацію глибокого афективного страху. Фільм когнітивно переконує глядача, що світ є вкрай ворожим середовищем, де навіть найсильніша держава може впасти за лічені хвилини. За таких умов зовнішній ворог – це «абсолютне зло», боротьба з яким є питанням суто біологічного виживання нації.

Отже, в «Американському снайпері» цей архетип слугує для морального виправдання війни на чужій території, пригнічуючи критичне мислення глядача емоційною прив'язкою до «своїх». У «Падінні Олімпу» той самий архетип використовується для культивування суспільного страху та відчуття постійної вразливості вже на власній території. Обидва фільми звужують політичний світогляд суспільства до найпростішої чорно-білої картинки: є «ми» (невинні жертви або шляхетні захисники) і є «вони» (радикальна загроза, що прагне нас знищити). Таке програмування свідомості має конкретний політичний наслідок: воно формує у громадян стійкий запит на жорстку силову політику та змушує суспільство виправдовувати будь-які акти насильства здійснюваного державою заради власної безпеки.

У межах концепції Карла Шмітта розрізнення «друга і ворога» може переноситися і всередину державного утворення, так відміну від зовнішньої загрози, яка консолідує націю, архетип внутрішнього ворога репрезентує приховану, підривну небезпеку (саботаж, зраду). Головна функція цього екранного образу – легітимізація внутрішнього репресивного контролю. Він формує у суспільстві стан постійної пильності та переконує політичну свідомість у необхідності жорсткого втручання держави у приватне життя громадян заради збереження порядку.

Прикладом того, як цей архетип працює у конструюванні лояльності, слугує державний кінематограф КНР, зокрема фільм «Заснування Республіки» 2009 р. [123]. Опозиційні націоналістичні сили (Гоміньдан) зображені у вигляді внутрішньої пухлини, що зрадила націю. Фільм використовує чіткий візуальний контраст: комуністи показані в аскетичних умовах разом із народом, а сцени з

Гомін'яданом сповнені розкішних бенкетів та посадовців, що накопичують золото на тлі зубожіння армії. Лідер опозиції Чан Кайші зображується в образі фігури, залежної від зовнішнього управління. З точки зору впливу на політичну свідомість, цей архетип використовується для когнітивної дискредитації самої ідеї політичної конкуренції. Фільм програмує глядача сприймати будь-яку опозицію виключно як державну зраду та колабораціонізм. Таким чином, внутрішній ворог стає інструментом натуралізації політичної монополії однієї партії.

З іншого боку, кінематограф здатний деконструювати цей механізм, показуючи, як влада маніпулює образом внутрішнього ворога. Так у стрічці «V означає Вендетта» 2005 р. [128] тоталітарний уряд штучно конструює загрозу з боку дисидентів та меншин. Державні медіа щоденно транслюють новини про внутрішніх ворогів, які нібито готують теракти. Цей наратив ілюструє те, як страх перед внутрішнім ворогом діє на афективний рівень політичної свідомості. Фільм наочно демонструє: налякане суспільство готове самотійно, без примусу відмовитися від базових громадянських прав та свобод в обмін на обіцянку держави знайти і знищити внутрішнього ворога.

Порівняльний аналіз цих стрічок показує, що архетип внутрішнього ворога є інструментом радикальної трансформації відносин між громадянином і державою. У «Заснуванні Республіки» цей образ використовується владою прямо: щоб викликати у політичній свідомості суспільства ненависть до опозиції та виправдати однопартійну диктатуру. Натомість «V означає Вендетта» викриває анатомію цього процесу, пояснюючи глядачеві, що внутрішній ворог часто є штучним конструктом самої влади. В обох випадках вплив на політичну свідомість є однозначним: віра в існування внутрішньої загрози паралізує здатність суспільства до критичного оцінювання влади, змушуючи громадян толерувати цензуру, репресії та тотальний контроль, ніби це «необхідні заходи безпеки».

Ускладненням класичної дихотомії Карла Шмітта про розрізнення «своїх» і «чужих» виступає архетип амбівалентного ворога. На відміну від відверто

зовнішньої чи прихованої внутрішньої загрози, цей наратив свідомо відмовляється встановлювати чіткі моральні та правові межі між захисником (державою) і загрозою. Цей екранний образ є найбільш дестабілізуючим для політичної свідомості, оскільки він розмиває саму природу легітимного державного примусу.

У кримінальному трилері «Сікаріо» 2015 р. [115] ця амбівалентність демонструється через цілковиту інтеграцію урядових структур США у глобальну екосистему насильства. Головна героїня (агентка ФБР) очікує традиційного правового протистояння з мексиканськими наркокартелями. Натомість наратив розкриває, що американські спецслужби діють абсолютно поза правовим полем, застосовуючи ті самі методи терору (тортури, викрадення), щоб не знищити злочинність, а монополізувати контроль над нею. З точки зору впливу на політичну свідомість, фільм безжально деконструє міф про етичну перевагу державних інституцій. Глядач засвоює вкрай цинічну когнітивну установку: сучасна держава – це просто інший, більш ефективний картель. Цей архетип програмує думку, що в реальній політиці не існує «світлої сторони», а будь-які порушення прав людини владою завжди прикриваються прагматичною необхідністю виживання.

Щоб краще зрозуміти механізм цього впливу, варто розглянути політичний трилер «Мюнхен» 2005 р. [96], у якому йдеться про ізраїльських урядових агентів, які отримують наказ ліквідувати палестинських терористів. Проте в процесі полювання представники держави самі починають використовувати все більш криваві методи, перетворюючись на дзеркальне відображення власних ворогів. Їхні дії лише запускають нескінченний цикл помсти. Тут амбівалентний ворог б'є безпосередньо по концепту «справедливої відплати». Фільм генерує у свідомості глядача глибоку політичну зневіру та сумнів у тому, що силове вирішення конфліктів має бодай якусь етичну легітимність.

Специфіка цього екранного образу полягає в тому, що він сіє політичний скептицизм, якщо зовнішній ворог мобілізує суспільство, а внутрішній – змушує толерувати репресії, то амбівалентний наратив повністю позбавляє масову

свідомість моральних орієнтирів. Коли загроза стає нашим віддзеркаленням, а влада керується суто тіньовою доцільністю, суспільне сприйняття держави зазнає радикальної трансформації. Це має чіткий поведінковий наслідок: такий кінематограф або заганяє громадян у політичну апатію (через переконання, що всі політичні гравці однаково аморальні, тому немає сенсу брати участь у політичному житті), або ж, навпаки, стимулює жорсткий запит на демілітаризацію та громадський контроль за діяльністю спецслужб, які завжди мають схильність перетворюватися на тих, з ким борються.

Отже, конструювання образу влади (через персоналістський, інституціоналістський або насильницький архетипи) визначає базове ставлення суспільства до держави: від запиту на «сильну руку» та виправдання авторитаризму до формування стійкої поваги до демократичних інституцій або, навпаки, відчуття приреченості. Водночас локалізація образу ворога (зовнішнього, внутрішнього чи амбівалентного) слугує каталізатором для управління суспільними страхами. Кінематографічний «інший» здатний штучно консолідувати націю навколо мілітаристського курсу та легітимізувати внутрішні репресії через добровільну відмову громадян від своїх прав.

Таким чином, архетипи у кіно є гнучким та універсальним інструментом. Залежно від закладеного змісту, вони можуть легітимізувати і зміцнювати існуючий державний апарат або виступати інструментом його підриву, формуючи у політичній свідомості глядача готовність до громадянського спротиву.

РОЗДІЛ 3.

ТРАНСФОРМАЦІЇ ПОЛІТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ КРИЗЬ ПРИЗМУ НАРАТИВІВ У ХУДОЖНЬОМУ КІНО

3.1. Голлівудський наратив держави і демократії: між ідеалізацією та критикою.

У тому, як Голлівуд підходить до теми президентства, державності, демократії та патріотичного духу, є щось майже ритуальне. Кожні кілька років студії незмінно випускають черговий фільм, де американський герой рятує світ. Зазвичай за допомогою кулаків, іноді – палкою промовою, а часом і тим, і іншим. Тоді з'являються стрічки, що скидають героїчну маску з держави чи великих особистостей та показують нам президентів, які брешуть маніпулюють або просто байдикують, поки планета згорає. Саме через ці два полюси можна простежити особливості американської політичної культури. У цьому контексті важливим аналіз того, як фільми впливають на політичну свідомість громадян: які емоційні реакції вони формують, які політичні уявлення закріплюють та як позначаються на довірі до суспільних інституцій.

Після розпаду Радянського Союзу Сполучені Штати опинилися у статусі єдиної глобальної наддержави. Це була епоха геополітичного тріумфу та культурної гегемонії, проте на рівні політичної свідомості ситуація була неоднозначною: попри зовнішню могутність держави, американське суспільство все ще носило в собі непропрацьовані травми минулого (зокрема «в'єтнамський синдром») та відчувало зростаючу тривогу через внутрішні політичні скандали і розмиття традиційних моральних орієнтирів. У цих умовах голлівудський кінематограф почав виконувати подвійну функцію, з одного боку, він натуралізував офіційний міф про американську непереможність, а з іншого – став інструментом афективного впливу, компенсуючи внутрішню суспільну невпевненість образами гіперболізованих, ідеальних лідерів.

Яскравим прикладом конструювання зовнішнього тріумфалізму є блокбастер «День незалежності» 1996 р., який став лідером світового прокату і

зрештою зібрав понад 800 мільйонів доларів у всьому світі [77]. У фільмі прибульці вторгаються на Землю і людство об'єднується під американським керівництвом. Президент Томас Вітмор (Білл Пулман) – колишній пілот-винищувач, що став політиком мимоволі. Він особисто очолює контратаку на літаку. У промові перед польотом серед натовпу військових, що готуються до, можливо, останнього бою людства, він говорить: «...Ми боремося за наше право на життя. На існування. І якщо ми переможемо, 4 липня більше не буде відоме як американське свято, а як день, коли світ одним голосом проголосив: «Ми не підемо тихо в ніч!» Ми не зникнемо без бою! Ми будемо жити далі! Ми виживемо! Сьогодні ми святкуємо наш День незалежності!» [76].

Свято 4 липня у фільмі перестає бути суто локальним і масштабується до порятунку всього людства. Ці слова надовго закарбувалися для американської поп-культури, ставши промовою «до Дня Святого Крістіана» для тодішнього покоління [132]. Час виходу фільму, як зазначалося раніше, мав символічне значення. Само собою це День незалежності, який входить до «громадянської релігії». Як йдеться у стрічці: «Такі свята та дати виконують кожен з трьох цілей винайденої традиції: допомагають встановлювати та символізувати соціальну згуртованість; допомагають легітимізувати відносини між громадянами та урядом; а також прищеплюють певні «переконання, системи цінностей і конвенції поведінки», – пише політолог Тревор МакКріскен [92, с. 6-7].

Проте також фільм вийшов після 5 років розпаду Радянського Союзу і ще до того, як сталося 11 вересня та війна в Іраку. Це Америка на піку тріумфальності після Холодної війни і непохитності американського війська та культурної гегемонії. З точки зору впливу на політичну свідомість, фільм виконує стабілізуючу функцію. На афективному рівні він генерує глибоке почуття національної гордості та єдності. На когнітивному рівні стрічка натуралізує думку, що військова могутність та американське лідерство є єдиними передумовами для виживання світу [130]. Фільм пропонує глядачу ідеальну модель держави: архетип персоналістської влади (президент, готовий померти в перших рядах) зливається з ідеалізованою міццю військових

інституцій. Прибульці відіграють роль ідеального зовнішнього ворога, який не потребує раціонального осмислення, дозволяючи політичній свідомості глядача повністю виправдати будь-яке застосування сили заради виживання.

Однак навіть у період тріумфалізму Голлівуд створював продукти, що працювали на деконструкцію державних міфів. Яскравим контрастом до ідеалізму «Дня незалежності» є сатирична стрічка Баррі Левінсона «Хвіст крутить собакою» [45, 120] 1997 р. Якщо перший фільм об'єднує людство проти реальної зовнішньої загрози, то другий – показує, як держава штучно конструює фіктивну війну через медіа, щоб відволікти увагу виборців від сексуального скандалу президента. Там, де стрічка «День незалежності» показує президента за штурвалом винищувача, «Хвіст крутить собакою» показує його як пусте місце, навколо якого політтехнологи вибудовують масштабну брехню. Там, де «День незалежності» об'єднує людство проти зовнішньої загрози, «Хвіст крутить собакою» говорить про неї у рамках медійної фальсифікації. Як зазначає політолог Майкл Рогін у своїй праці про Рональда Рейгана, що «той, хто бореться з підривною діяльністю, потребує монстрів, щоб надати форми своїм тривогам і дозволити собі потурати своїм забороненим бажанням» [108, с. хііі]. І якщо фільм «День незалежності» дає глядачу монстра для легітимації влади, то «Хвіст крутить собакою» викриває самих «творців монстрів» – політтехнологів та спіндокторів. Фільм впливає на політичну свідомість, критикуючи державу за те, що замість реального вирішення проблем чи чесного інформування громадян, влада вдається до створення гіперреальності. Картина транслює ідею, що в епоху мас-медіа автентичність стає неможливою, оскільки весь політичний процес перетворюється на ретельно зрежисовану ілюзію.

Успіх стрічки та її здатність впливати на політичну свідомість призвели до того, що фільм став об'єктом наукових досліджень, наприклад, у 2024 році було проведено квазіекспериментальне дослідження, де в учасників (студентів) вимірювали показники до перегляду фільму «Хвіст крутить собакою», а потім – після нього [45]. Після сеансу студенти-політологи ще більше закріпили своє ставлення до політичної активності. Вони чітко усвідомили, що дії еліт та їхнє

висвітлення в медіа спрямовані виключно на досягнення конкретних (корисливих) цілей та створення іміджу.

Що цікаво, то фільм вийшов у прокат лише за кілька тижнів до того, як розгорівся реальний сексуальний скандал за участю президента Білла Клінтона та Моніки Левінські. А у момент найбільшої політичної загрози через розслідування Клінтон віддав наказ про нанесення ракетних ударів по Судану та Афганістану. Паралель із вигаданим сюжетом фільму стала настільки очевидною, що журналісти назвали це «одним із найвдаліших збігів у історії кінематографа» [120, с. 77-78]. Ажіотаж у ЗМІ навколо картини змусив значну кількість телеглядачів кинути до відеопрокатів за копією стрічки, щоб простежити паралелі, які репортери та аналітики проводили між реальними подіями та вигаданим сюжетом [120, с. 77-78].

Проте, навіть на тлі зародження медійної недовіри, який артикулювала стрічка «Хвіст крутить собакою», політична свідомість американців у 1990-х рр. усе ще відчувала гостру потребу в сильних, ідеалізованих лідерах. Голлівуд запропонував своєрідну психологічну противагу політичним скандалам реальності, повернувши на екрани формулу президента-героя. Яскравим прикладом цього наративу став політичний бойовик «Літак президента» 1997 р. [35]. Сюжет стрічки розгортається навколо захоплення «Борту номер один» російськими терористами, проте головний акцент робиться на постаті самого президента Джеймса Маршалла (Гаррісон Форд). Лідер держави не ховається у безпечному бункері, а власноруч вступає у фізичний бій із терористами.

Персоналістський архетип влади доводиться до абсолюту: президент уособлює державу, він один, приймає рішення про життя і смерть у реальному часі, відповідаючи лише перед своєю моральністю. Щоб зрозуміти, як цей образ впливає на політичну свідомість, варто звернутися до концепції американської дослідниці масової культури та гендерних студій Сьюзен Джеффордс. Суть її ідей зводиться до того, що коли нація відчуває приниження чи страх контролю в реальному політичному житті, поп-культура (і Голлівуд зокрема) створює гіперболізованих, непереможних героїв, щоб задовольнити

психологічну потребу суспільства у силі та перемозі. У 1980-х американське суспільство відчувало себе слабким. С. Джеффордс приводить аргументи, що травмами, які потребували компенсації, стали поразка у В'єтнамі [79. с. 30, с. 118] та президентство Джиммі Картера (1977-1981) [79. с. 25-26, с. 32]. І також вона пояснює, як фільми лікують ці травми. Наприклад, аудиторія може отримувати задоволення при асоціації з маскулічним героєм, який перемагає ворогів: «Кінематографічний наратив пропонує два шляхи до відчуття «оволодіння/домінування»: на рівні сюжету, де герой із «міцним тілом» підпорядковує собі оточення... і на рівні національного сюжету, де той самий герой перемагає національних ворогів... Глядачі можуть відчути особисту та національну владу через ідентифікацію...» [79. с. 27-28]

Цікаво, що «Літак президента» вийшов у прокат під час другого терміну Білла Клінтона, важко не побачити в ультрамаскулінному, особисто схильному до насильства президенті, компенсацію за тривоги щодо минулого Клінтона, який нібито уникав призову під час В'єтнамської війни [55]. Кінематограф буквально дав виборцям того безкомпромісного лідера, якого їм бракувало в реальній політиці. Як і у стрічці «День незалежності», президент у цьому фільмі виходить далеко за межі своїх конституційних повноважень. Президенту Вітмору не потрібне схвалення Конгресу, щоб летіти в бій, а президенту Маршаллу не потрібні радники, щоб вбивати терористів. На рівні політичної свідомості обидва фільми формують привабливу, але небезпечну установку: вони вчать цінувати рішучу дію вище за демократичне обговорення. Екранна криза натуралізує обхід інституційних обмежень, переконуючи глядача, що «криза надає лідеру унікальну можливість діяти сміливо та цілеспрямовано. Для аудиторії це стає проявом харизми та утворенням якоїсь довіри з готовністю йти за лідером» [50].

Цей механізм конструювання ідеального політичного образу виявився настільки потужним, що персонаж Гаррісона Форда посів перше місце у масштабному проєкті видання The Wall Street Journal 2016 р., яке визначало найкращих вигаданих президентів в історії кіно [33]. У тому ж році в політичній

комунікації Дональда Трампа можна помітити певні паралелі з попкультурними образами президентської сили. Зокрема його перший публічний вихід на чолі президента супроводжувався музикою з цього ж фільму [60]. Таким чином реальний політик свідомо намагався перенести на себе закріплену в політичній свідомості кінематографічний образ сильного лідера-рятівника.

На противагу маскулінному образу головного героя у фільмі «Літак президента», де влада легітиміується через фізичну силу, стрічка «Американський президент» 1995 р. [121] пропонує для політичної свідомості інший варіант – ідеалізацію моральної доброчесності. У центрі сюжету перебуває президент Ендрю Шепард, який постає перед складним вибором: піти на зручний компроміс із політичними опонентами чи ризикнути власною кар'єрою заради принципів (зокрема, ухвалення жорсткого екологічного та антизбройного законодавства).

Фільм відмовляється від демонстрації складних і брудних бюрократичних реалій. У кульмінаційній сцені лідер замість кулаків використовує іншу зброю – публічну пресконференцію. Завдяки емоційній та раціональній аргументації він розбиває критиків і безкомпромісно відстоює свої реформи. З точки зору впливу на політичну свідомість, цей наратив виконує стабілізуючу функцію, діючи одразу на кількох рівнях.

По-перше, стрічка конструює когнітивний міф про всемогутність правди в демократії, вона переконує глядача, що щирість і моральна правота лідера здатні легко подолати будь-який інституційний опір чи лобізм, повертаючи суспільству афективну довіру до раціонального політичного діалогу.

По-друге, через промову президента фільм ефективно перепрограмує ставлення американського суспільства до державної монополії на примус. Відстоюючи законопроект про заборону штурмової зброї, кінематографічний наратив апелює до базової потреби в безпеці. Він формує у свідомості виборця чітку установку: легітимна демократична держава має бути настільки дієвою та справедливою, щоб повністю усунути потребу громадян захищати себе самостійно зі зброєю в руках. Таким чином, цей екранний образ вчить громадян

цінувати правовий апарат вище за індивідуальний збройний самозахист, закріплюючи образ держави у ролі гаранта суспільної безпеки та моральності.

Якщо у 1990-х рр. американський кінематограф працював із суспільством, яке, попри внутрішні психологічні тривоги, спиралося на реальний геополітичний тріумф та зберігало віру у власну винятковість, то у 2020-х рр. політична свідомість американців зіткнулася з кризою. Згідно з даними Pew Research Center, у період 2020-2023 рр. довіра до федерального уряду впала до історичних мінімумів (від 27% на початку пандемії до 16% у 2023 році) [104]. Ця криза охопила всі базові інституції: рівень довіри до медіа знизився до 34% [43], а довіра до армії, яка традиційно була опорою американського патріотизму, після виведення військ з Афганістану у 2021 р. впала до найнижчого за два десятиліття показника – 60% [56]. У політичній свідомості суспільства сформувався гострий стан афективної зневіри: громадяни тотально розчарувалися у здатності державних інституцій вирішувати кризи. Саме як відповідь на цей запит розчарованого суспільства з'являється блокбастер «Топ Ган: Меверік» 2022р., зібравши у світовому прокаті 1,5 млрд дол. [126], фільм інструментом суспільного консенсусу в умовах гострої політичної поляризації.

Щоб зрозуміти механізм цього впливу, варто порівняти стрічку з оригіналом 1986 р. Перший фільм «Топ Ган» був класичним продуктом епохи Холодної війни: він прямо мобілізував суспільство, внаслідок чого кількість бажаючих вступити до військово-морської авіації зросла на 500%, а флот ставив вербувальні намети безпосередньо в кінотеатрах [106, с. 182]. Сиквел 2022 р. діє у значно складнішому середовищі. Наратив фільму свідомо ігнорує політику: країна-ворог не називається і сама військова місія (знищення об'єкта зі збагачення урану на чужій території) технічно є незаконним актом агресії, що порушує міжнародне право. Проте фільм взагалі усуває ці питання з дискурсу.

Для політичної свідомості глядача стрічка пропонує специфічну форму когнітивної компенсації. Фільм замінює складні політичні дебати на чисту технічну компетенцію. Глядачу пропонується фантазія: якщо реальні інституції (уряд, генералітет) корумповані або неефективні, то врятувати націю можуть

професіонали-одинаки, які просто добре роблять свою справу, не ставлячи під сумнів моральну необхідність наказів. Ностальгія, яка пронизує фільм (від музики до візуальних цитат), повертає глядача у стан комфорту 1980-х рр., коли світ здавався зрозумілим, а вороги – очевидними.

Стрічка «Топ Ган: Меверік» виступає потужним інструментом афективного впливу для американського суспільства, фільм не відновлює довіру до державних структур чи процедур. Навпаки, він підтверджує зневіру глядача щодо бюрократії, але пропонує йому розраду через персоналістський архетип влади (харизматичного рятівника). Цей наратив формує у політичній свідомості ілюзію, що американська винятковість та «справжній дух» нації все ще існують і здатні подолати будь-яку кризу зсередини системи. Таким чином, замість того, щоб стимулювати суспільство до вимог реальних інституційних реформ, кінематограф задовольняє цей запит віртуально, даючи виборцям тимчасове психологічне полегшення від реальних політичних поразок.

Проте, якщо «Топ Ган: Меверік» пропонував суспільству полегшення на афективному рівні та ілюзію порятунку, то інший хіт цієї ж епохи – сатирична стрічка «Не дивіться вгору» 2021 р. [58] – діяв абсолютно протилежно, ставлячи безжальний діагноз системі. Зібравши рекордну аудиторію на платформі Netflix [59], цей фільм відобразив інший полюс політичної свідомості 2020-х рр.: тотальна зневіра в демократичні інституції.

Наратив стрічки відкидає будь-яку можливість класичного голлівудського хепі-енду. Сюжет навколо наближення смертоносної комети слугує лише фоном для деконструкції сучасної американської держави. Фільм свідомо висміює та дискредитує кожен елемент політичної системи: президентку турбують лише рейтинги напередодні проміжних виборів, медіа перетворюють апокаліпсис на розважальний контент, а корпоративні еліти готові ризикувати планетою заради видобутку рідкісних мінералів.

Що цей фільм робить з політичною свідомістю глядача? Він формує стійку когнітивну установку: сучасна демократія структурно нездатна реагувати на довгострокові екзистенційні загрози, оскільки її інституції зациклені на

короткострокових прибутках та політичних маніпуляціях. На афективному рівні стрічка викликає гострий політичний цинізм. Якщо у фільмі «День незалежності» 1996 р. загроза з космосу об'єднувала націю під керівництвом сильної держави, то тут загроза лише прискорює розпад суспільства. Фільм демонструє катастрофічні наслідки ситуації, коли наукові факти підміняються дезінформацією, а громадяни вірять лише в те, що підтверджує їхні політичні упередження.

Той факт, що обидві стрічки – «Топ Ган: Меверік» і «Не дивіться вгору» – мали комерційний успіх майже одночасно, є вкрай показовим. Це свідчить про глибокий когнітивний дисонанс американського суспільства у 2020-х рр. З одного боку, громадяни відчували гострий запит на міф про «американську винятковість» та сильних рятівників (що забезпечив Меверік). З іншого боку, вони артикулювали свою абсолютну недовіру до реальних інституцій, рефлексуючи над їхньою некомпетентністю на екрані (що легітимізував фільм «Не дивіться вгору»).

Отже, американська політична культура через кінематограф демонструє здатність до саморефлексії та управління суспільними настроями. Обидва наративні полюси ідеалізація (яка домінувала у 1990-х рр. та повернулася у вигляді ностальгії у 2020-х рр.) та радикальна критика – слугують механізмом стабілізації політичної свідомості. Ідеалістичні фільми забезпечують суспільство нормативними орієнтирами, задовольняючи потребу в національній гордості та безпеці. Натомість критичні стрічки виконують роль своєрідного «запобіжного клапана», дозволяючи громадянам безпечно виплеснути свою зневіру. Цікаво, що навіть висміюючи державу, голлівудський наратив не закликає до руйнування самої системи: він формує у політичній свідомості запит на повернення до компетентного, морального лідерства, яке, згідно з американським міфом, здатне привести все до норми.

3.2. Кінематограф в авторитарній політичній системі: механізми залучення і легітимації.

На відміну від демократичних держав, де кінематограф нерідко виступає майданчиком для суспільної рефлексії та критики інституцій, авторитарні режими використовують кіноіндустрію для цілеспрямованого формування політичної свідомості. Головна мета такого кінематографа полягає у формуванні «правильного» типу громадянина – суб'єкта, чия лояльність до держави та світоглядні установки конструюються через державне культурне споживання. Російська Федерація є яскравим прикладом того, як авторитарна система систематично монополізує кіно для легітимації власного курсу та конструювання колективної ідентичності. Зокрема ця тенденція простежується у спортивному кінематографі. Якщо американське кіно з 1990-х рр. переважно відійшло від формату прямого політичного протистояння у спорті, то сучасна Росія свідомо реанімує пропагандистські шаблони Холодної війни. Держава активно фінансувала та просуvalа свої касові хіти «Легенда №17» 2013 р. [16] та «Рух вгору» 2017 р. [8], які зосереджені виключно на перемогах над Заходом.

У цих стрічках спорт перетворюється на алегорію геополітичної війни, наприклад, у фільмі «Легенда №17» (про хокейний матч СРСР та Канади 1972 р.) західні спортсмени зображені максимально карикатурно: це агресивні, безпринципні чужинці, що постійно порушують правила. З точки зору впливу на політичну свідомість, такий візуальний поділ на «своїх» і «чужих» генерує у російського глядача потужний афективний стан. Глядачу транслюється когнітивна установка, що Захід – нечесний та жорстокий, перемогти якого можна лише завдяки авторитарному лідерству (образ тренера Тарасова) та тотальній самопожертві індивіда заради колективу. Про фільм висловлювався у свій час навіть Путін: «Я впевнений, що коли картина вийде на екран, вона знайде свого глядача і серед любителів хокею, і серед любителів спорту, і просто серед тих, хто пишається досягненнями нашої країни. А Харламов був одним із тих, хто демонстрував успіхи нашої країни та її велич» [6].

Ще більш агресивні механізми конструювання «правильно» політичної свідомості застосовуються у фільмі «Рух вгору» 2017 р., який розповідає про перемогу радянської збірної з баскетболу над США. Фільм свідомо спотворює історичну реальність, щоб стерти національну ідентичність неросійських гравців (литовців, грузинів, українців, казахів), підганяючи їх під стереотипні, образливі образи, та стверджуючи, що їхні перемоги – виключно «російський» тріумф. Отож, російське кіно свідомо відмовляється від об'єктивності, щоб перетворювати минуле на історичну казку. Такі фільми успішно експлуатують запит суспільства на позитивну ідентичність і конструюють колективні спогади, необхідні для державної політики.

Аналізуючи ці кейси крізь призму особливостей формування політичної свідомості, можна виділити кілька ключових функцій кіно в авторитарній політичній системі: 1) відбувається когнітивне привласнення історії, де держава свідомо відмовляється від об'єктивності, перетворюючи минуле на зручну казку, яка виправдовує сучасну гегемонію РФ; 2) ці фільми активно використовують психологічний запит політичної свідомості на компенсацію комплексу меншовартості після розпаду СРСР, надаючи глядачу гіперболізовані образи перемог над Америкою, держава конвертує соціальне невдоволення у русло агресивного патріотизму та шовінізму.

Окрім спортивного кіно, Російська Федерація майстерно використовує комедії для досягнення складніших цілей – зокрема, для нормалізації авторитаризму та реабілітації тиранії. Показовим прикладом є стрічка «Іван Васильович змінює професію» 1973 р. [12], яка, на перший погляд, є абсолютно аполітичною комедією про подорож у часі. Проте наратив фільму форматує образ одного з найжорстокіших автократів російської історії (Івана Грозного) у роль кумедного, незграбного і навіть симпатичного персонажа, що потребує допомоги в радянській Москві.

З точки зору впливу на політичну свідомість, комедійний жанр радикально знижує критичний бар'єр глядача. На афективному рівні природний страх та історична пам'ять про масовий державний терор підміняються сміхом і

теплотою. Як зазначає дослідниця Деніз Янгблад, ще в 1930-ті рр. влада почала відроджувати образи російських героїв, щоб легітимізувати систему та утвердити лідера як прямого спадкоємця царів [138, с. 281]. Фільм продовжує цю імперську традицію, але робить її непомітною, він привчає політичну свідомість громадян толерувати історичне насильство, якщо воно подається у привабливій формі. Глядач несвідомо засвоює установку, що жорстокий правитель може бути цілком нормальним і навіть рідним елементом національного міфу.

Ця реабілітація імперського минулого та образу «сильної руки» мала далекосяжні політичні наслідки, коли політична свідомість російських громадян була підготовлена до сприйняття імперії як важливої ціннісної частини їхньої історії, а будь-якого автократа в образі легітимного «збирача земель». Державний кінематограф здійснив наступний логічний крок – спрямував свій фокус на демонізацію тих, хто цій імперії протистоїть. Саме на цьому підґрунті імперського шовінізму почалося системне конструювання образу ворога, що найяскравіше проявилось у формуванні агресивних антиукраїнських екранних наративів.

Формування антиукраїнських наративів у російському кінематографі є класичним прикладом довготривалої та системної радикалізації політичної свідомості. Можна сміливо стверджувати – російська пропаганда готувала суспільство до сприйняття війни не ситуативно, а через багаторічну когнітивну обробку, поступово трансформуючи екранний образ українця.

Початковий етап цієї трансформації базувався на стереотипізації та формуванні відчуття імперської зверхності, наприклад, ще у радянській комедії «Весілля в Малинівці» 1967 р. українці поставали в образі кумедних, незрілих персонажів без твердих переконань, що легко піддаються зовнішньому впливу [2]. Згодом ця поблажливість трансформувалася у відкриту ворожість і підготовку до територіальних претензій. У культових кримінальних стрічках «Брат» 1997 р. та «Брат-2» 2000 р. українці вже зображені в образі представників ворожого кримінального світу з карикатурним акцентом. Саме у фільмі «Брат-2» артикулюється знакова фраза «Ти мені ще за Севастополь відповіси», яка

стала потужним афективним тригером у політичній свідомості, легітимізуючи майбутню окупацію Криму на рівні поп-культури.

Найбільш агресивні механізми впливу на свідомість почали застосовуватися через використання тематики Другої світової війни. Так у фільмах «Ми із майбутнього-2» 2010 р. та «Матч» 2012 р. мова та ідентичність використовуються для позначення політичної лояльності. У стрічці «Матч» (що стала першою спробою поєднати тему спорту та Другої світової війни) російські творці пішли на відверте історичне спотворення: головними лиходіями та поплічниками нацистів, які жорстоко вбивають пацієнтів у Бабиному Яру, виступають україномовні поліцаї [18]. У цих фільмах прослідковується чіткий когнітивний шаблон: екранне «прозріння» чи позитивна трансформація героя завжди супроводжується його переходом на російську мову. Таким чином політичну свідомість глядача наводять на думку, що відмова від української ідентичності є єдиним шляхом до морального порятунку.

Паралельно з демонізацією застосовується стратегія повного заперечення української ідентичності та асиміляції. Зокрема, в екранізації «Тарас Бульба» 2009 р. запорозькі козаки представлені в образі «російських патріотів», що гинуть за «російську душу» та православну віру [137]. Цей мілітарно-релігійний міф досягає свого піку у стрічці «Сталінград» 2013 р. Дослідниця культурної пам'яті Лора Руп зазначає, що легітимація державної політики тут відбувається через православний містицизм [109]. Головна героїня Катя наділяється рисами Діви Марії і символізує саму Росію, а любов і самопожертва п'ятерох солдатів до неї – це метафора безумовної любові до держави. Всупереч історичним фактам про багатонаціональний склад оборонців Сталінграда, у фільмі всі вони є етнічними росіянами. Цей наратив когнітивно закріплює у політичній свідомості ідею «богообраності» російської нації, виправдовує авторитаризм, що спирається на православні цінності, і нормалізує думку, що смерть за державу є найвищим духовним досягненням.

Фінальною стадією цієї інформаційної підготовки стали сучасні пропагандистські стрічки, такі як «Ополченочка» 2019 р. та «Солнцепьок» 2021

р. Вони були створені для прямої нормалізації збройного вторгнення. У цих наративах через архетип ворога українці безпідставно зображуються в образі нацистів та карателів, а сама територія України – ворожий простір, що потребує негайного «звільнення» через військове втручання Росії.

Отже, екранний образ українця пройшов шлях від комічного і меншовартісного персонажа до загрози («нациста»), що супроводжувалося паралельною сакралізацією самої Росії у ролі святої держави-мучениці. Цей багаторічний наратив виконав головну функцію авторитарної пропаганди: він «вимкнув» суспільну емпатію та критичне мислення. У політичній свідомості російського глядача було сформовано когнітивну установку, яка наділяє акт тотального насильства статусом священної, оборонної місії.

Окрім масового кінопрокату, російська авторитарна система використовує ще один інструмент формування політичної свідомості – інституціоналізацію кінематографа в освітньому процесі. Йдеться про пряме державне втручання у ранню політичну соціалізацію громадян. У 2012-2013 рр. Міністерство культури РФ ініціювало створення списку «100 фільмів», рекомендованих для вивчення у школах [19]. Показовою є аргументація тодішнього міністра В. Медінського, який заявив, що ці фільми «повинні бути у підкірці» [31]. Тобто це означає свідомий намір держави формувати афективний рівень політичної свідомості до того, як у дитини сформуються навички раціонального аналізу. Сьогодні ці списки активно інтегруються в обов'язкові формати патріотичного виховання, зокрема в програму «Розмови про важливе».

Фокус авторитарної держави на шкільній аудиторії (11-15 років) зумовлений специфікою розвитку політичної свідомості, оскільки у цьому віці політична картина світу індивіда лише конструюється, а критичні когнітивні бар'єри є вразливими [27]. Підлітки схильні сприймати екранний наратив за істину і держава експлуатує цей психологічний механізм: через ідентифікацію з кіногероями вона пропонує молоді готові патерни політичної лояльності та соціальної поведінки, повністю виключаючи альтернативні рольові моделі.

Цей механізм має глибоке історичне коріння, зокрема, ще радянська влада успішно використовувала кіно для мобілізації юнацтва. Прикладом слугує фільм «Молода гвардія» 1948 р., який подивилися понад 42 мільйони глядачів [138, с. 93]. Його головна мета – вплинути на конативний рівень політичної свідомості післявоєнного покоління. Екранні підлітки, які з посмішкою йшли на страту, співаючи революційні пісні, заклали в політичну свідомість жорстку політичну установку: будь-які індивідуальні сумніви чи страх – це слабкість та зрада, а смерть заради держави є найвищою формою громадянської самореалізації.

Включаючи подібні стрічки до сучасних освітніх програм, російська держава здійснює цілеспрямоване конструювання політичної свідомості майбутнього суспільства. Вона штучно формує у молоді політичну свідомість, де готовність до самопожертви, знецінення власного життя та абсолютна лояльність до влади стають базовими. У такому форматі кінематограф перетворюється на інструмент політичної індоктринації, що гарантує авторитарному режиму відтворення лояльного електорату та мобілізаційного ресурсу для майбутніх війн.

Офіційний перелік зі ста фільмів, рекомендованих Міністерством культури РФ для шкіл, слугує матеріалом для аналізу державної політики пам'яті Показово, що список репрезентує виключно спадщину радянського та раннього пострадянського кінематографа і свідомо ігнорує будь-які сучасні стрічки XXI століття. Така цензура створює штучну когнітивну ізоляцію, бо держава навмисно відрізає молодь від сучасного кінематографа, оскільки він часто транслює ліберальні цінності або романтизує конфлікт вільної особистості з репресивною державою. Список формує закриту екосистему, мета якої використання перевіреної мілітарної та імперської класики для виховання абсолютно лояльного покоління, готового до війни.

Особливо цинічно ця стратегія «форматування» свідомості застосовується до населення окупованих територій України. За відвертим визнанням російської режисерки та акторки Наталії Бондарчук, такі фільми є необхідними для впливу на громадян з України, «оскільки поки що вони нулі» [32]. Ця теза ідеально

ілюструє авторитарний підхід: політична свідомість підкорених людей сприймається за чистий аркуш, який необхідно агресивно заповнити державними наративами через примусове культурне споживання.

Аналіз контенту цього списку демонструє системну роботу з усіма рівнями політичної свідомості. Значна частина історичних епопей (про Петра I, Івана Грозного, Олександра Невського) працює на когнітивному рівні, легітимізуючи модель безжальної автократії. Школярам транслиують, що державні інтереси завжди і за будь-яких обставин виправдовують жорсткість та терор управління. Відсутність у списку кіно періоду після 1994 р. також запускає механізм «постпам'яті». Він конструює у свідомості молодого покоління міф про ідеальну радянську імперію, яка була зруйнована зовнішніми ворогами. Це ефективно блокує будь-який суспільний запит на сучасні демократичні та інституційні реформи, адже «золотий вік» нації позиціонується у тоталітарному минулому.

Домінування військових драм у списку спрямоване на афективний рівень свідомості. Вони систематично експлуатують психологію травми, так дітям намагаються донести ідею про те, що навколишній світ – це вороже середовище, а єдиним гарантом фізичного виживання є згуртування навколо держави. При цьому на конативному рівні відбувається відверта підготовка молоді до мобілізаційної моделі суспільства. У більшості рекомендованих стрічок найвищою громадянською чеснотою проголошується готовність померти за Батьківщину. Наратив сакральної, героїчної смерті повністю переважає над наративом цінності людського життя.

Конструювання гендерних ролей у цих фільмах також виконує чітку політичну функцію. У багатьох казках та історичних стрічках жіночі персонажі є пасивними – вони чекають на порятунок від сильного героя чоловічої статі. Навіть там, де жінки виступають активними суб'єктами (як у фільмі «А зорі тут тихі»), їхня громадянська суб'єктність та героїзм розкриваються виключно через інтеграцію у військову машину. Держава ніби повідомляє майбутньому виборцю: індивід набуває значущості лише тоді, коли бере до рук зброю і діє в інтересах системи.

Проте індоктринація молоді через освітні програми – це інвестиція режиму в майбутнє покоління. Для збереження політичної стабільності тут і зараз авторитарній системі необхідно контролювати свідомість дорослого населення. Оскільки дорослих громадян неможливо змусити споживати пропаганду в класах, держава вибудувала інший, більш масштабний механізм: абсолютну фінансову монополію та законодавчу цензуру.

Як зазначає дослідник російського кіно та пропаганди С. Бондарєв, після початку повномасштабного вторгнення масове кіно перетворилося на ключовий інструмент національної безпеки РФ [51]. Держава сама фінансує і вирішує, що побачить глядач. Ця монополія тримається на трьох головних публічних каналах (Фонд кіно, Міністерство культури та Інститут розвитку інтернету), які щорічно виділяють близько 39,7 млрд руб на виробництво потрібного контенту. Окремо діє закритий Фонд підтримки військово-патріотичного кіно при Міноборони РФ. Щоб у політичну свідомість громадян не потрапив жоден альтернативний наратив, ця фінансова гегемонія доповнюється певними фільтрами. З 1 березня 2026 р. набув чинності Федеральний закон № 324-ФЗ, який дозволяє відкликати прокатні посвідчення у стрічок за дискредитацію «традиційних цінностей», що де-факто легалізує тотальну політичну цензуру [51].

Маючи такий контроль, РФ починає маніпулювати політичною свідомістю, де найдієвішим інструментом залучення дорослої аудиторії під час війни стали казки та сімейне фентезі. Російське суспільство, виснажене соціальною тривогою, шукає в кіно психологічного розвантаження. Держава ж упаковує свої наративи у знайомі комедійні сюжети, наприклад, у найкасовішому російському фільмі «Чебурашка» 2022 р. класичного персонажа перетворено на залежну, одомашнену істоту. На рівні політичної свідомості такі казки пропонують глядачу емоційну втечу від травматичної реальності війни, водночас м'яко привчаючи глядача до думки, що абсолютна слухняність та підпорядкування авторитету – це норма.

Водночас, поки казки виконують функцію заспокоєння, інші жанри працюють на нормалізацію державного насильства. Це чітко простежується у

високобюджетних історичних серіалах, зокрема про Катерину II [102]. Якщо радянське кіно легітимізувало систему через епічні подвиги всього народу, то сучасні путінські серіали виправдовують владу виключно через діяльність спецслужб. На екрані таємна канцелярія (історичний аналог сучасних каральних органів) постає в образі єдиного інституту, здатного втримати імперію від розпаду. Головними інструментами управління стають таємні агенти та маніпуляції.

Цей наратив здійснює вплив на когнітивні установки глядача, бо політичну свідомість програмується на толерування сучасних репресій: тортури та позасудові розправи – це виправданий «священний обов'язок» правителя заради цілісності країни. Раціонально-правові методи управління відкидаються на користь містичної харизми диктатора. Таким чином, для внутрішньої аудиторії ці телевізійні проекти слугують інструментом прямої легітимації сучасного державного терору, переконуючи суспільство, що жорсткий авторитаризм є єдиним можливим шляхом збереження Росії.

Проведений нами аналіз показує, що кінематограф у Російській Федерації виконує системну політичну функцію і в умовах авторитарного режиму він втрачає функцію незалежної суспільної рефлексії, перетворюючись на інституціоналізований інструмент управління політичною свідомістю. Кіноіндустрія РФ легітимує сучасний курс держави та створює механізми залученості через відбір правильних історичних сюжетів, конструювання образів своїх і чужих, стереотипізацію, шовінізм, ностальгію, патріотизм та символізм віри. Особливу роль відіграє інтеграція кіно в освітнє середовище, що дозволяє державі впливати на процес політичної соціалізації молоді без прямого примусу.

Державна монополія на кіновиробництво виконує два паралельні завдання, з одного боку, через спортивні драми та військові епопеї відбувається конструювання агресивної зовнішньої ідентичності і системна демонізація Заходу та України перетворює внутрішнє суспільне невдоволення у русло імперського шовінізму. З іншого боку, кінематограф є механізмом внутрішньої стабілізації режиму, зокрема комедії та казки здійснюють вплив на політичну

свідомість, пропонуючи дорослому населенню емоційну втечу та привчаючи його до абсолютної покірності. Отже, кінематограф в авторитарній політичній системі функціонує у вигляді замкненої екосистеми. Її головна мета – вплинути на політичну свідомість, щоб паралізувати здатність громадян до раціонального аналізу та забезпечити безперебійне відтворення лояльного суспільства, готового до тотальної самопожертви заради збереження існуючої влади.

3.3. Постколоніальна реконструкція національної ідентичності в українському кіно.

Революція Гідності стала поворотним етапом в історії сучасної України та у подальшій глибинній трансформації політичної свідомості громадян. Для розуміння впливу кінематографа на ці процеси необхідно чітко окреслити зв'язок між національною ідентичністю та політичною свідомістю. Національна ідентичність виступає ядром політичної свідомості: якщо суспільство не має чіткої відповіді на питання «хто ми?» та «чим ми відрізняємося від інших?», воно не здатне сформулювати спільні політичні інтереси чи об'єднатися перед обличчям ворога. Ідентичність визначає самі межі політичної спільноти.

Відповідно, постколоніальна реконструкція української ідентичності на екрані – це комплексна трансформація всіх трьох рівнів політичної свідомості громадян: когнітивного – кінематограф деконструє російські імперські наративи та формує у глядача нове, раціональне розуміння власної історичної пам'яті та причин сучасної війни; афективного – екранні образи генерують почуття національної гідності та глибоку емпатію до співгромадян, долаючи постколоніальний комплекс меншовартості; конативного – кіно конвертує емоції у пряму готовність до дій, трансформуючи пасивного споживача контенту на активного громадянина, який готовий до волонтерства чи політичної участі.

Після 2014 р. перед українським кінематографом постало складне завдання: відповісти глядачеві на цинічне питання, чому українці мають не просто хотіти, щоб Україна існувала, а особисто жертвувати собою заради її захисту. Російська пропаганда, спираючись на імперську спадщину, пропонувала готові агресивні

міфи. Українському ж суспільству, яке на той момент мало глибоко розколоту історичну пам'ять, потрібні були нові, консолідуючі контрнаративи.

Держава усвідомила цей виклик і після Майдану відбулося реформування Державного агентства України з питань кіно (Держкіно). Зокрема, бюджет відомства зріс із 63 млн грн у 2014 р. до 1,6 млрд грн у 2022 р. У 2018 р. було запущено масштабну програму фінансування патріотичних фільмів. Кіноіндустрія була офіційно визнана інструментом національної безпеки, який, за словами тодішнього очільника Держкіно Пилипа Ілленка, «бореться за розуми» [100]. Також після Революції Гідності та початку війни на Донбасі було впроваджено заборону на демонстрацію російського контенту в кінотеатрах і на телебаченні. Тим самим ринок став вільним для українських митців. У 2017 р. був ухвалений ключовий закон «Про державну підтримку кінематографії», який запровадив відкриті пітчінги Держкіно і суттєво збільшив фінансування галузі [13]. Завдяки цьому українські фільми, наприклад, «Плем'я» Мирослава Слабошпицького та «Поводир» Олеся Саніна, почали успішно підкорювати міжнародні кінофестивалі та навіть висуватися на премію «Оскар».

Проте процес формування нових наративів не був однорідним. Специфічним прикладом роботи з політичною свідомістю став художній фільм режисера Сергія Лозниці «Донбас» 2018 р. [10]. Побудована на основі реальних пропагандистських роликів з YouTube, ця стрічка фокусується виключно на гротескному зображенні бойовиків та прихильників «руського міра». Орієнтуючись переважно на європейського глядача, щоб продемонструвати моральне падіння окупантів, на внутрішньому ринку фільм спричинив неоднозначний вплив, бо цілковите ігнорування реального українського опору на окупованих територіях згенерувало у неспідготовленого вітчизняного глядача стан когнітивного дисонансу та відчуження. Наратив стрічки мимоволі закріплював хибну установку, що Донбас є абсолютно чужим, безнадійно маргіналізованим простором, у якому не залишилося нічого українського. Замість мобілізації, такий екранний образ радше стимулював політичну апатію та бажання дистанціюватися від регіону [29].

Абсолютно протилежний вплив на політичну свідомість здійснив фільм режисера Ахтема Сеїтаблаєва «Кіборги» 2017 р. [14], який став першою масштабною спробою створити сучасну героїчну воєнну міфологію. У цій стрічці відбулося конструювання нового екранного образу українського громадянина. Особливої уваги заслуговує свідомою робота режисера з мовним питанням, яке традиційно використовувалося для політичної поляризації українського суспільства. Герої фільму репрезентують різні лінгвістичні та соціальні групи: від командира Серпня, для якого українська мова є усвідомленим інструментом антиколоніального спротиву, до кадрового офіцера Суботи, який розмовляє російською, але віддано воює за Україну.

Вплив «Кіборгів» на політичну свідомість полягає в тому, що фільм переводить розуміння війни з абстрактного рівня на рівень глибокого морального вибору індивіда. Стрічка формує нову когнітивну установку: сучасна українська ідентичність на усвідомленому політичному виборі та готовності захищати суверенітет. Це згуртовує глядачів у єдину політичну націю. Ефективність такого кінематографа підтверджується емпіричними дослідженнями, зокрема за даними опитування молоді (віком 17-21 рік), проведеного дослідниками з культурології Ларисою та Даниїлом Єпиками, саме фільми про сучасну війну викликають найсильніший афективний резонанс, стимулюючи студентів до волонтерства та рефлексії [11]. Важливою знахідкою дослідження є ефект формування історичної тяглості, поєднання переглядів сучасних стрічок із фільмами про минуле («Крути 1918», «Поводир») долає фрагментарність української історичної пам'яті. У політичній свідомості молоді вибудовується єдиний, логічний наратив: паралелі між студентами під Крутами та захисниками Донецького аеропорту конструюють сприйняття сучасної війни у рамках тривалої антиколоніальної боротьби. Таким чином, сучасна держава отримує додаткову легітимність через тяглість поколінь.

Паралельно з реконструкцією національної ідентичності через наративи героїзації був запущений ще один процес, який намагався створити нову громадянську ідентичність. У період між президентськими виборами 2014 та

2019 рр. українське суспільство пережило політико-психологічну кризу. Емоційне піднесення після Революції Гідності зіткнулося з травматичною реальністю затяжної війни, економічними труднощами та непопулярними політичними компромісами (зокрема, Мінськими угодами). У політичній свідомості громадян сформувалася «втома» від складних геополітичних реалій, тому виник афективний запит на повний перезапуск системи. За даними соціологів, у цей період понад 60% громадян ждали появи абсолютно «нових облич» у політиці [5].

Саме ця криза довіри та емоційне виснаження суспільства стали ідеальним ґрунтом для появи телесеріалу «Слуга народу» [28]. Цей медіапродукт переформатував саму природу політичної свідомості українського виборця. На когнітивному рівні серіал здійснив спрощення політичної реальності. Складні процеси державного управління були зведені до формату яскравого телевізійного видовища. Замість аналізу системних криз, глядачу пропонувалася зручна ілюзія: розкол країни є наслідками виключно жадібності старих еліт, а єдиним рішенням є прихід «простої, чесної людини».

На конативному рівні серіал трансформував електоральний процес – перевів вибір громадянина з раціональної площини (оцінка політичних програм, інституційного досвіду,) у площину пасивного споживання емоційного образу. Більше того, телешоу запустило в маси дискурс «Зеленський – президент», який згодом перетворився на об'єктивну реальність. За даними соціологів, 54% виборців Володимира Зеленського голосували за нього через те, що він відповідав запиту на «нові обличчя» [101]. Серіал вплинув на глядацьке сприйняття політики, конвертуючи симпатію аудиторії у громадянську активність і демонструючи, що в умовах медіатизації екранні образи можуть істотно впливати на уявлення про політичні інститути.

Головним інструментом цієї трансформації став валентний популізм – політтехнологія, що фокусується виключно на проблемах, які однозначно засуджуються або підтримуються всім суспільством (наприклад, викорінення корупції), і свідомо ігнорує складні теми, що викликають поляризацію [136]. На

афективному рівні серіал запропонував суспільству емоційний спокій та втечу: на екрані відбувався триумф справедливості, де корумповані еліти отримували по заслугах. Емоційне задоволення від перегляду змушувало глядача відключати раціональне критичне мислення. Саме тому в сюжеті реальна війна повністю маргіналізується, а Росія згадується виключно в сатиричному чи побутовому контексті. Серіал когнітивно переконував виборця: справжня причина кризи – це виключно жадібність українських еліт. Державне управління та різні суспільні конфлікти подавалися у вигляді перепон, вигаданих олігархами, а єдиною необхідною чеснотою політика проголошувалася його особиста «щирість».

Завдяки цьому наративу автори проєкту здійснили масштабну підміну архетипу ворога у політичній свідомості. Зокрема, фокус суспільної тривоги було свідомо зміщено із зовнішньої загрози на внутрішню боротьбу з олігархатом та міжнародними інституціями (які зображувалися у вигляді маніпуляторів, що прагнуть загнати Україну в боргову яму).

Окремим і дуже дієвим інструментом впливу на політичну свідомість стало мовне кодування. Так у серіалі російська мова – це мова щирості та «здорового глузду» середнього класу, тоді як українською найчастіше розмовляли корумповані чиновники-лицеміри або маргінальні персонажі. Ця маніпуляція мала чітку мету: знизити рівень суспільної напруги та залучити поміркований, втомлений від мовної поляризації електорат, запропонувавши йому комфортну, деполітизовану модель ідентичності.

У підсумку, найбільша зміна політичної свідомості полягала у створенні концепту національної казки з обов'язковим щасливим кінцем. Коли Володимир Зеленський вийшов у реальну політику, люди голосували не стільки за його реальну програму, скільки за можливість довести цю телевізійну казку до щасливого фіналу в реальному житті [82]. Ця концепція заміни політичних інститутів на моральні категорії яскраво виражена у фінальній промові екранного президента Василя Голобородька: «Геній, розум, дух нації – проявляється у її вчинках. Нам не дано обирати ні країну, ні мову, ні час народження. У нас один вибір – бути людьми» [28].

Аналізуючи цю цитату крізь призму політичної свідомості можна стверджувати, що вона пропонує суспільству відмовитися від складних і конфліктних національних, мовних чи інституційних ідентичностей на користь універсальної, емоційно привабливої, але політично порожньої категорії «простої людини». Цей наратив ідеально спрацював на виборах 2019 р., об'єднавши розколоту країну навколо емоційного міфу, але водночас залишив суспільство когнітивно беззахисним перед викликами реальної повномасштабної війни, яка розпочалася згодом.

Повномасштабне вторгнення 24 лютого 2022 р. стало моментом зламу, який остаточно зруйнував ілюзію деполітизованої «громадянської ідентичності» та валентного популізму. Екзистенційна загроза змусила політичне керівництво та суспільство повернутися до жорсткої національної консолідації та фіксації травматичного досвіду. У цей період політична свідомість українців зазнала стрімкої трансформації. На когнітивному та конативному рівнях відбувся остаточний розрив із російським культурним та політичним простором: за даними соціологів, 75% опитаних підтримують рішення про повне розірвання всіх відносин з Росією після нашої перемоги, аж до цілковитої заборони в'їзду росіянам в Україну [17]. Водночас мовне питання, яке раніше використовувалося для політичних маніпуляцій, набуло нового значення: близько третини російськомовних українців свідомо перейшли на українську мову [3]. Мова перестала бути просто засобом комунікації і остаточно перетворилася на маркер ідентичності та фізичної безпеки.

У відповідь на ці зміни український кінематограф перелаштував свою базову функцію. До художньої міфотворчості додалася документалістика, яка стала інструментом фіксації національної травми та протидії ворожій пропаганді. Документальне кіно почало виконувати функцію абсолютної доказової бази для світової та внутрішньої політичної свідомості. Найвиразнішим прикладом став оскароносний фільм «20 днів у Маріуполі» [9]. З точки зору впливу на політичну свідомість, ця стрічка стала найпотужнішим когнітивним руйнівником російської дезінформації. На міжнародній арені вона

створила афективний резонанс (шок та емпатію), легітимізуючи запит України на військову підтримку, а всередині країни – закріпила образ Росії у якості держави-терориста.

Також у цей період за Україною на міжнародній арені закріпилася ніша «кінематографа травми» (схожа тенденція спостерігалася у країнах колишньої Югославії). Фокус екранних наративів змістився на екзистенційні історії звичайних громадян у надзвичайних обставинах: волонтерів, медиків, військових та дітей. Водночас художнє кіно почало працювати з глибокими психологічними наслідками війни для суспільства, наприклад, стрічка «Бачення метелика» про жінку-військовослужбовицю, що стикається з наслідками російського полону [30]. Такі фільми формують нові когнітивні установки щодо реінтеграції ветеранів та роботи з ПТСР, навчаючи суспільство новим нормам емпатії.

Усвідомлюючи, що в умовах гібридної війни кіноіндустрія перетворилася на критичну інфраструктуру національної пам'яті, держава здійснила певні кроки для її інституційного становлення. Ухвалення нового законодавства про державну підтримку кінематографії (впровадження системи кеш-рібейтів, цифровізація процесів через портал «Дія» для мінімізації корупції та фінансування студентських робіт) [4] стало рішенням, яке засвідчує, що виробництво власного кінематографічного наративу та безперервний вплив на політичну свідомість визнано стратегічним пріоритетом, необхідним для фізичного виживання держави та збереження її ідентичності.

Отже, український кінопроцес у період з 2014 по 2025 рр. показує, що він активно займається конструюванням наративів для побудови спільної національної ідентичності. До 2022 р. суспільство перебувало на перехресті двох паралельних наративів. З одного боку, реконструювалася національна ідентичність на основі патріотичних фільмів про війну та чіткого антиколоніального розриву з Росією. З іншого боку, конструювалася громадянська ідентичність на основі валентного популізму, що уникав питань війни заради консолідації суспільства навколо запиту на політичну

справедливість. Цей наратив успішно експлуатував когнітивну втому суспільства від війни та криз, пропонуючи емоційну втечу, що у підсумку дозволило йому тимчасово домінувати у політичній свідомості виборців. Проте після 2022 р. ситуація змінилася, і суспільний запит повернувся до національної міфотворчості та травматичній фіксації досвіду. І станом на зараз український кінематограф продовжує вести постколоніальну боротьбу, впливаючи на конативний рівень українського суспільства задля збереження державності.

ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі наведено теоретичне узагальнення та вирішення наукової проблеми, що виходить з комплексного політологічного осмислення художнього кінематографа як інструменту формування та трансформації політичної свідомості. Результати проведеного дослідження дають підстави зробити такі висновки:

1. Розкрито теоретичні підходи до концептуалізації політичної свідомості як тривимірної структури, що охоплює когнітивний (знання, міфи), афективний (емоції, тривоги) і конативний (готовність до дії) рівні. Доведено, що її формування є наслідком системного конструювання: держава та політичні еліти використовують широкий спектр механізмів та інструментів для формування необхідних установок громадян. Завдяки цьому владні інтереси непомітно трансформуються у повсякденну соціальну «норму», яку суспільство сприймає як природну даність.

Ключовим теоретичним висновком є те, що чинником виживання політичної системи виступає дифузна підтримка – підсвідома лояльність громадян до держави. Вкорінена в афективному вимірі, вона практично не піддається корекції мовою раціональних фактів. У цій площині розкривається роль кінематографа, який впливає на глядача через емоційне залучення.

На відміну від прямої пропаганди, художнє кіно долає критичні бар'єри індивіда завдяки механізмам естетичного задоволення та інтерпеляції. Діючи у вигляді «невидимого транслятора», кінематограф пропонує громадянам готові політичні ролі (патріота, захисника, бунтаря), які людина добровільно інтегрує у власну ідентичність. Зрештою, екранний наратив перетворює зовнішню культурну гегемонію на щирий внутрішній вибір виборця.

2. Аналіз ролі держави виявив відмінності у механізмах генерування наративів залежно від типу політичної системи. Зокрема, в авторитарних системах (РФ, КНР) держава діє через монополію та прямий тиск, її мета – тотальний вплив на свідомість шляхом експлуатації «постпам'яті». Відповідно влада РФ конструює образ ворога для легітимації агресії (як у створеному за

втручання влади фільмі «Ми із майбутнього-2»). Тоді як політична система Китаю еволюціонувала: Пекін адаптувався до глобального ринку і перетворив доступ до свого прокату на фінансовий інструмент примусу іноземних студій до самоцензури.

У ліберальних демократіях (США) контроль є прихованим і здійснюється через ресурсну співпрацю. Спецслужби та Пентагон впливають на наративи, надаючи студіям доступ до інфраструктури в обмін на редагування сценаріїв («Три дні Кондора», «Тридцять хвилин по півночі»). Метою є нормалізація: держава навіть може дозволяти зображувати свої інституції жорстокими, але закладаючи когнітивну установку про те, що дії цих структур є безальтернативною умовою збереження безпеки.

У транзитивних демократіях (Україна) роль держави формується в умовах інституційної невизначеності та розколотої історичної пам'яті, влада початково не здатна нав'язати єдиний міф, тому екран стає полем жорсткої конкуренції. Проте, зіткнувшись з екзистенційною загрозою, держава застосовує протекціонізм і законодавчі фільтри для стимулювання антиколоніальної боротьби, перетворюючи кіно на інструмент конструювання єдиної національної ідентичності.

3. Дослідження довело, що художня вигадка, у процесі формування політичної свідомості, нерідко діє ефективніше за інституційну реальність, оскільки оминає раціональне мислення. Впливаючи на афективний вимір через парасоціальну взаємодію чи сатиру, кінематограф долає критичні фільтри глядача. Підтвердженням такого висновку слугують проаналізовані кейси: «JFK» посилив конспірологічні настрої; «Уся президентська рать» спростила Вотергейт до міфу про репортерів; «Доктор Стрейнджлав» нейтралізував страх ядерної війни, а «Вілл і Грейс» розширив межі соціальної норми. Відповідно емоційне залучення змусило громадян сприймати екранну ілюзію за політичну норму.

На конативному (поведінковому) рівні ця взаємодія має два наслідки. По-перше, кіно діє як каталізатор легітимації – кейси «Вілл і Грейс» та «JFK»

доводять, що наратив не замінює еволюцію правових інститутів та років боротьби, але ефективно артикулює суспільні очікування, роблячи певні кроки влади (розсекречення архівів, зміну соціальних стандартів) логічними та електорально прийнятними.

По-друге, кіно функціонує як інструмент артикуляції політичної зневіри, через серіальну культивуацію («Картковий будинок») екран візуалізує втому виборців. Зображуючи владу суцільно корумпованою, серіал знижує довіру до конкретних політиків (специфічну підтримку), але зберігає віру в демократичний ідеал (дифузну підтримку). Кінематограф надає суспільству візуальну мову для осмислення криз, пропонуючи безпечну емоційну втечу в умовах політичної зневіри.

4. Виявлено, що політичні архетипи у кіно функціонують як когнітивні ярлики, які дозволяють глядачу миттєво класифікувати політичні явища та наділяти їх моральними оцінками. Політологічна цінність цього механізму розкривається через синергію концепцій М. Вебера та К. Шмітта. У кіно архетипи влади та ворога практично ніколи не діють окремо: вони утворюють взаємозалежну структуру «проблема-рішення», яка програмує політичну поведінку громадянина.

Конструювання цієї структури має кілька сценаріїв – актуалізація архетипу зовнішнього чи внутрішнього ворога («проблеми») штучно формує запит на персоналістський архетип влади («рішення»), легітимізуючи міф про «сильну руку». Натомість інституціоналістський архетип розриває цю маніпулятивну зв'язку: він деконструє ілюзію про лідера-рятівника і повертає суспільний запит до верховенства права та процедур.

Специфічним інструментом впливу виступає архетип амбівалентного ворога, де стирається межа між діями держави та терористів. Такий підхід завдає найтяжчого удару по дифузній підтримці: він руйнує ціннісні орієнтири, занурюючи суспільство у стан невизначеності, внаслідок чого політична свідомість деморалізується, а громадянська участь здається позбавленою сенсу.

5. Порівняльний аналіз показав, що трансформація політичної свідомості громадян США, РФ та України відбувається за різними траєкторіями. У США кінематограф циклічно коливається між двома полюсами. Зокрема у кризові моменти він пропонує психологічну компенсацію через ідеалізацію сильних лідерів («День незалежності», «Топ Ган: Меверік»). Натомість гостра сатира («Хвіст крутить собакою», «Не дивіться вгору») стає «запобіжним клапаном» для виплескування суспільної зневіри. Головна особливість цієї моделі полягає у тому, що навіть гостра екранна критика постійно генерує у суспільстві нормативний запит на повернення до морального лідерства.

У РФ трансформація політичної свідомості громадян має лінійно-деструктивний характер: кінематографічні наративи використовуються для системного впливу на суспільну емпатію та критичне мислення. Одним з інструментів є спортивні драми («Легенда №17»), в яких культивується міф власної величності. Паралельно радикалізується образ українця: від імперської зверхності («Брат-2») до демонізації («Матч») і прямого виправдання агресії («Солнцепьок»). Водночас казки («Чебурашка») та високобюджетні історичні серіали привчають населення до пасивності, нормалізуючи державний терор та абсолютну покірність владі. Наслідком є формування політичної свідомості, повністю готової до підтримки чинної влади, легітимації насильства та збройних вторгнень.

В Україні трансформація політичної свідомості громадян визначається процесом постколоніальної реконструкції ідентичності. До 2022 р. екранний простір був полем битви: патріотичне кіно («Кіборги») закладало фундамент спротиву, тоді як валентний популізм («Слуга народу») експлуатував утому суспільства ілюзією швидких рішень. Екзистенційна загроза повномасштабної війни зруйнувала ці міфи та розірвала зв'язок із російським простором. Сучасний вітчизняний кінематограф зосередився на захисті: фіксуючи національну травму («20 днів у Маріуполі», «Бачення метелика»), він став ключовим інструментом деколонізації та протидії дезінформації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бебик В. М. Політологія для політика і громадянина : монографія / Міжрегіон. акад. упр. персоналом. Київ : МАУП, 2004. 424 с. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0001177 (дата звернення: 10.04.2026).
2. Бежнар Г. Пропагандистські настанови в нацистському та російському кінематографі. Українські культурологічні студії. 2025. № 1(16). URL: <https://ucs.knu.ua/uk/article/view/3817> (дата звернення: 10.04.2026).
3. Венгер О., Постол О. Формування політичної свідомості в умовах повномасштабної російсько-української війни. Humanities Studies. 2023. Вип. 16(93). URL: <https://humstudies.com.ua/article/view/288988> (дата звернення: 10.04.2026).
4. Верховна Рада України прийняла Закон щодо державної підтримки кінематографії в Україні. Верховна Рада України. URL: <https://www.rada.gov.ua/news/razom/269209.html> (дата звернення: 10.04.2026).
5. Виборчі рейтинги: травень-2018. Фонд «Демократичні ініціативи» ім. Ілька Кучеріва. URL: <https://dif.org.ua/article/viborchi-reytingi-traven-2018408346> (дата звернення: 10.04.2026).
6. Волкова Е. Владимир Путин одобрил «Легенду №17». Русский мир. URL: <https://ruskiymir.ru/news/49542/> (дата звернення: 10.04.2026).
7. Головатий М. Ф. Політична психологія: підруч. для студ. вищ. навч. закл. Київ : МАУП, 2006. 400 с. URL: <https://library.nusta.edu.ua/depositary/%D0%9E%D1%86%D0%B8%D1%84%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D1%96%20%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0%20%D0%BF%D1%81%D0%B8%D1%85%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%8F.%20%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%B9%20%D0%9C.%D0%A4..pdf> (дата звернення: 10.04.2026).
8. Движение вверх / реж. А. Мегердичев. Россия : Студия ТРИТЭ, 2017. URL: <https://www.imdb.com/title/tt5987402/> (дата звернення: 10.04.2026).
9. Десятерик Д. Від «Оскара» до кінця Росії: чим жив український кінематограф у 2024-му. Детектор медіа. URL: <https://detector.media/infospace/article/236474/2024-12-28-vid-oskara-do-kintsya-rosii-chym-zhyv-ukrainsky-kinematograf-u-2024-mu/> (дата звернення: 10.04.2026).

10. Донбас / реж. С. Лозниця. Україна, Німеччина, Франція, Нідерланди, Румунія : Артхаус Трафік, 2018. URL: <https://www.imdb.com/title/tt8282042/> (дата звернення: 10.04.2026).
11. Єпик Л., Єпик Д. Сучасне українське кіно як фактор формування національної свідомості. Knowledge, Education, Law, Management. 2020. № 3(31), vol. 2. URL: <https://kelmczasopisma.com/viewpdf/1135> (дата звернення: 10.04.2026).
12. Иван Васильевич меняет профессию / реж. Л. Гайдай. СССР : Мосфильм, 1973. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0070233/> (дата звернення: 10.04.2026).
13. Калантай С. Г. Трансформація українського кінематографа в умовах сучасних суспільно-політичних викликів. Культурологічний альманах. 2024. Вип. 4(12). URL: <https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/518> (дата звернення: 10.04.2026).
14. Кіборги. Герої не вмирають / реж. А. Сеїтаблаєв. Україна : Ідас Фіلم, 2017. URL: <https://www.imdb.com/title/tt7691572/> (дата звернення: 10.04.2026).
15. Левиафан / реж. А. Звягинцев. Россия : Non-Stop Production, 2014. URL: <https://www.imdb.com/title/tt2802154/> (дата звернення: 10.04.2026).
16. Легенда №17 / реж. Н. Лебедев. Россия : Студия ТРИТЭ, 2013. URL: <https://www.imdb.com/title/tt2182001/> (дата звернення: 10.04.2026).
17. Литвиненко О. М. Як війна змінила суспільну свідомість українців: соціологічні дослідження. Національний інститут стратегічних досліджень. URL: <https://niss.gov.ua/news/komentari-ekspertiv/yak-viyna-zminyla-suspilnu-svidomist-ukrayintsiv-sotsiologichni> (дата звернення: 10.04.2026).
18. Матч / реж. А. Малюков. Россия : Рекун-синема, 2012. URL: <https://www.imdb.com/title/tt2210809/> (дата звернення: 10.04.2026).
19. Михалков и Мединский хотят ввести в школах предмет «100 лучших фильмов». Интерфакс. URL: <https://www.interfax.ru/culture/253208> (дата звернення: 10.04.2026).
20. Мы из будущего-2: патриотическое кино или антиукраинская агитка? Сайт «Комсомольской правды». URL: <https://www.kp.ru/daily/24432.4/600265> (дата звернення: 10.04.2026).
21. Мы из будущего-2: фільм замовили люди, «яким не відмовляють». Історична правда. URL: <https://www.istpravda.com.ua/digest/2010/10/28/1533/> (дата звернення: 10.04.2026).
22. Очень «важное» кино. Как делают деньги на ура-патриотических картинах. The New Times. URL: <https://newtimes.ru/articles/detail/16748/> (дата звернення: 10.04.2026).
23. Підкуймуха Л. М. Мовностилістичні особливості фільму «Кіборги» А. Сеїтаблаєва. Українська мова. 2019. № 3. С. 108-116. URL: <http://jnas.nbu.gov.ua/uk/article/UJRN-0001069502> (дата звернення: 10.04.2026).

24. Підшибякін С., Полтавець Ю. Мінські угоди в українському суспільно-політичному дискурсі. Літопис Волині. 2021. Чис. 24. URL: <https://litopys.volyn.ua/index.php/litopys/article/view/236> (дата звернення: 10.04.2026).
25. Предко В., Кордубан К., Предко Д. Вплив кінематографа на емоційну сферу особистості підлітка. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Психологія». 2022. № 2(16). С. 39-43. URL: <https://bpsy.knu.ua/index.php/psychology/article/view/328> (дата звернення: 10.04.2026).
26. Результати голосування по Україні. Вибори Президента України 2019. Центральна виборча комісія. URL: <https://www.cvk.gov.ua/pls/vp2019/wp300pt001f01=719.html> (дата звернення: 10.04.2026).
27. Русскін В. В. Політична соціалізація особистості (аналіз парадигм). Наукові праці. Політичні науки. 2005. Т. 44, вип. 31. С. 89-95. URL: <https://lib.chmnu.edu.ua/pdf/naukpraci/politics/2005/44-31-17.pdf> (дата звернення: 10.04.2026).
28. Слуга народу / реж. О. Кирющенко. Україна : Студія «Квартал 95», 2015-2019. URL: <https://www.imdb.com/title/tt6235122/> (дата звернення: 10.04.2026).
29. Стуканов С. 9 тез про фільм «Донбас» Сергія Лозниці. Українська правда. Життя. URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2018/10/24/233777/> (дата звернення: 10.04.2026).
30. Шилова А. Українське кіно останнього десятиліття: переможці, улюбленці глядачів і перший «Оскар». Суспільне Культура. URL: <https://suspilne.media/culture/1090374-ukrainske-kino-ostannogo-desatilitta-peremozci-ulublenci-gladaciv-i-persij-oskar/> (дата звернення: 10.04.2026).
31. Эксперты Минкультуры оценят список «100 фильмов для школьников», чтобы туда не попал «Человек-паук». Интерфакс. URL: <https://www.interfax.ru/russia/269735> (дата звернення: 10.04.2026).
32. Ячменникова П. В список патриотических фильмов для школьников попали ленты с рейтингом 18+. Коммерсантъ. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/7180708> (дата звернення: 10.04.2026).
33. 44 Fake Presidents. The Wall Street Journal. URL: <https://web.archive.org/web/20230425041102/http://graphics.wsj.com/image-grid/44-fake-presidents/> (дата звернення: 10.04.2026).
34. ABC News/Washington Post Poll: JFK, 50 Years Later. 2013. URL: <https://abcnews.com/blogs/politics/2013/11/fifty-years-later-many-still-see-broader-jfk-plot-cover-up> (дата звернення: 10.04.2026).

35. Air Force One / dir. W. Petersen. USA : Columbia Pictures, 1997. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0118571/> (дата звернення: 10.04.2026).
36. Alford M. Reel Power : Hollywood Cinema and American Supremacy / foreword by Michael Parenti. London ; New York : Pluto Press, 2010. 218 p. URL: https://www.amazon.co.uk/Reel-Power-Hollywood-American-Supremacy-ebook/dp/B00R6JU1HA/ref=tmm_kin_swatch_0 (дата звернення: 10.04.2026).
37. Alford M., Secker T. National Security Cinema : The Shocking New Evidence of Government Control in Hollywood. [S. l.] : Drum Roll Books, 2017. 306 p. URL: <https://www.amazon.com/-/he/Matthew-Alford-ebook/dp/B0731C6G23> (дата звернення: 10.04.2026).
38. All the President's Men / dir. A. J. Pakula. USA : Warner Bros., 1976. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0074119/> (дата звернення: 10.04.2026).
39. Allsop J. Muddying media myths about Watergate, fifty years on. Columbia Journalism Review. URL: https://www.cjr.org/the_media_today/watergate_50_anniversary_woodward_bernstein_media.php (дата звернення: 10.04.2026).
40. Almond G. A., Verba S. The Civic Culture : Political Attitudes and Democracy in Five Nations. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1963. 562 p. URL: <https://press.princeton.edu/books/ebook/9781400874569/the-civic-culture-pdf> (дата звернення: 10.04.2026).
41. Althusser L. Lenin and Philosophy and Other Essays / trans. from French by Ben Brewster. New York ; London : Monthly Review Press, 1971. 243 p. URL: <https://monthlyreview.org/9781583670392/> (дата звернення: 10.04.2026).
42. American Sniper / dir. C. Eastwood. USA : Warner Bros., 2014. URL: <https://www.imdb.com/title/tt2179136/> (дата звернення: 10.04.2026).
43. Americans Trust in Media Remains Near Record Low. Gallup. URL: <https://news.gallup.com/poll/403166/americans-trust-media-remains-near-record-low.aspx> (дата звернення: 10.04.2026).
44. Assessing the propellant effect: Was Watergate a powerful stimulant to journalism? Media Myth Alert. URL: <https://mediamythalert.com/2012/03/10/assessing-the-propellant-effect-was-watergate-a-powerful-stimulant-to-journalism/> (дата звернення: 10.04.2026).
45. Assidiq A. Z., Darwin R. L. An Experimental Study on Political Science Students: Impact of the Film Wag the Dog on Political Psychology. Al-ijtima'i: International Journal of Government and Social Science. 2024. Vol. 10, no. 1. URL: https://www.researchgate.net/publication/396375875_An_Experimental_Study_on_Political

[Science Students Impact of the Film Wag the Dog on Political Psychology](#) (дата звернення: 10.04.2026).

46. Bandura A. Social Learning Theory. Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice-Hall, 1977. 247 р. URL: <https://archive.org/details/sociallearningth0000band/page/n9/mode/2up> (дата звернення: 10.04.2026).
47. Barthes R. Image Music Text / selected and translated by S. Heath. London : Fontana Press, 1977. 220 р. URL: https://monoskop.org/images/0/0a/Barthes_Roland_Image-Music-Text.pdf (дата звернення: 10.04.2026).
48. Barthes R. Mythologies / selected and translated from the French by Annette Lavers. New York : The Noonday Press ; Farrar, Straus & Giroux, 1972. 159 р. URL: <https://dn790007.ca.archive.org/0/items/KleinhansFilmTheory/5DOC-roland-barthes-mythologies.pdf> (дата звернення: 10.04.2026).
49. Ben Bradlee Remembers Watergate on MTP. NBC News. URL: <https://www.nbcnews.com/video/ben-bradlee-remembers-watergate-on-mtp-346383939580> (дата звернення: 10.04.2026).
50. Bligh M. C., Kohles J. C., Meindl J. R. Charisma under Crisis: Presidential Leadership, Rhetoric, and Media Responses before and after the September 11th Terrorist Attacks. The Leadership Quarterly. 2004. Vol. 15. P. 211-239. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1048984304000141?via%3Dihub> (дата звернення: 10.04.2026).
51. Bondarev S. The Russian Screen as Evidence After 24 February 2022: Cinema and Wartime Policy Analysis. Working paper. Version 1.0. March 2026. URL: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=6377179 (дата звернення: 10.04.2026).
52. Butler L. D., Koopman C., Zimbardo P. G. The Psychological Impact of Viewing the Film «JFK»: Emotions, Beliefs, and Political Behavioral Intentions. Political Psychology. 1995. Vol. 16, no. 2. P. 237–257. URL: <https://www.jstor.org/stable/3791831> (дата звернення: 10.04.2026).
53. Campbell W. J. Watergate backstory: Tracing the Origin of the Heroic-Journalist Myth. International Journal of Media & Cultural Politics. 2026. Vol. 20, no. 3. P. 297-307. URL: https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/macp_00103_1 (дата звернення: 10.04.2026).
54. Chu Yiu-Wai. Main Melody Films : Hong Kong Directors in Mainland China. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2022. 280 р. URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/china-quarterly/article/abs/main-melody-films-hong-kong-directors-in-mainland-china-yiuwai-chu-edinburgh-edinburgh-university-press->

- [2022-viii-280-pp-1999-pbk-isbn-9781474493871/D89C5F765CACC3F015E3141F94E20242](#) (дата звернення: 10.04.2026).
55. Clinton accused of dodging draft during Vietnam War. Daily Kent Stater. URL: <https://dks.library.kent.edu/?a=d&d=dks19920207-01.2.23&e=-----en-20--1--txt-txIN-----> (дата звернення: 10.04.2026).
56. Confidence in U.S. Military Lowest in Two Decades. Gallup. URL: <https://news.gallup.com/poll/509189/confidence-military-lowest-two-decades.aspx> (дата звернення: 10.04.2026).
57. Cull N. J. Public Diplomacy : Foundations for Global Engagement in the Digital Age. Cambridge ; Medford, MA : Polity Press, 2019. 217 p. URL: https://www.politybooks.com/bookdetail?book_slug=public-diplomacy-foundations-for-global-engagement-in-the-digital-age--9780745691190 (дата звернення: 10.04.2026).
58. Don't Look Up / dir. A. McKay. USA : Hyperobject Industries, Netflix, 2021. URL: <https://www.imdb.com/title/tt11286314/> (дата звернення: 10.04.2026).
59. Don't Look Up 1-Week Opening = Boffo \$44.22 Million in Global Box Office. Next TV. URL: <https://www.nexttv.com/news/dont-look-up-1-week-opening-boffo-dollar4422-million-in-global-box-office-netflix-global-top-10> (дата звернення: 10.04.2026).
60. Donald Trump introduced for the first time as President-elect [Відеозапис]. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DSIWZpZXeOU> (дата звернення: 10.04.2026).
61. Easton D. A Systems Analysis of Political Life. New York ; London ; Sydney : John Wiley & Sons, 1965. 507 p. URL: <https://archive.org/details/systemsanalysiso00east/page/n5/mode/2up> (дата звернення: 10.04.2026).
62. Editors T. Ben Bradlee and Watergate. Columbia Journalism Review. URL: https://www.cjr.org/behind_the_news/ben_bradlee_and_watergate_exce.php (дата звернення: 10.04.2026).
63. El laberinto del fauno / dir. G. del Toro. Spain, Mexico : Estudios Picasso, 2006. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0457430/> (дата звернення: 10.04.2026).
64. Elliott W. R., Kelly J. D., Byrd J. T. Synthetic History and Subjective Reality: The Impact of Oliver Stone's «JFK» : paper presented at the Annual Meeting of the Association for Education in Journalism and Mass Communication, Montreal, Canada, August 5–8, 1992. Carbondale : Southern Illinois University, 1992. 43 p. URL: <https://eric.ed.gov/?id=ED352682> (дата звернення: 10.04.2026).
65. Entman R. M. Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm. Journal of Communication. 1993. Vol. 43, no. 4. P. 51-58. URL:

- <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1460-2466.1993.tb01304.x?msocid=0b119d451394694a156f8ecc12e1684d> (дата звернення: 10.04.2026).
66. Fairclough N. Discourse and Social Change. Cambridge : Polity Press, 1992. 259 p. URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/language-in-society/article/abs/norman-fairclough-discourse-and-social-change-cambridge-polity-1992-pp-vii-259/F603F3842426EFF10228310B55BA12D8> (дата звернення: 10.04.2026).
67. Fromm. E. Escape from Freedom. New York : Avon Books, 1965. 257 p. URL: https://www.amazon.com/Escape-Freedom-Erich-Fromm-ebook/dp/B00BPJOC7W/ref=tmm_kin_swatch_0 (дата звернення: 10.04.2026).
68. Gillon S. M. Why the Public Stopped Believing the Government about JFK's Murder. HISTORY. URL: <https://www.history.com/articles/why-the-public-stopped-believing-the-government-about-jfks-murder> (дата звернення: 10.04.2026).
69. Gioia T. Is Old Music Killing New Music? The Atlantic. URL: <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2022/01/old-music-killing-new-music/621339/> (дата звернення: 10.04.2026).
70. Goffman E. Frame Analysis : An Essay on the Organization of Experience. Boston : Northeastern University Press, 1986. 586 p. URL: https://archive.org/details/frameanalysisess00goff_1/page/n9/mode/2up (дата звернення: 10.04.2026).
71. Gramsci A. Selections from the Prison Notebooks / ed. and trans. by Quintin Hoare, Geoffrey Nowell Smith. New York : International Publishers, 1971. 483 p. URL: <https://ia600506.us.archive.org/19/items/AntonioGramsciSelectionsFromThePrisonNotebooks/Antonio-Gramsci-Selections-from-the-Prison-Notebooks.pdf> (дата звернення: 10.04.2026).
72. Hall S. Encoding/decoding. Culture, Media, Language : Working Papers in Cultural Studies, 1972-79 / ed. by Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis. London ; New York : Routledge, 1980. P. 117-127. URL: https://www.academia.edu/11328854/Culture_Media_Language_Stuart_Hall (дата звернення: 10.04.2026).
73. Hirsch M. The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York : Columbia University Press, 2012. 305 p. URL: <https://cup.columbia.edu/book/the-generation-of-postmemory/9780231156523/> (дата звернення: 10.04.2026).

74. House of Cards / creator B. Willimon. USA : Netflix, 2013–2018. URL: <https://www.imdb.com/title/tt1856010/> (дата звернення: 10.04.2026).
75. How Will & Grace proved the contact hypothesis of psychological theory. The State of SIE Report. URL: <https://thestateofsie.com/edward-schiappa-will-grace-contact-hypothesis-psychological-theory/> (дата звернення: 10.04.2026).
76. Independence Day / dir. R. Emmerich. USA : Twentieth Century Fox, 1996. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0116629/> (дата звернення: 10.04.2026).
77. Independence Day Still Holds A Big Will Smith Box Office Record That May Never Be Broken. Screen Rant. URL: <https://screenrant.com/independence-day-box-office-will-smith-highest-grossing/> (дата звернення: 10.04.2026).
78. Iyengar S., Kinder D. R. News That Matters. Chicago ; London : The University of Chicago Press, 1987. 187 p. URL: <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/N/bo10579884.html> (дата звернення: 10.04.2026).
79. Jeffords S. Hard Bodies : Hollywood Masculinity in the Reagan Era. New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 1994. 212 p. URL: <https://archive.org/details/hardbodieshollyw00jeff/page/n9/mode/2up> (дата звернення: 10.04.2026).
80. JFK / dir. O. Stone. USA : Warner Bros., 1991. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0102138/> (дата звернення: 10.04.2026).
81. Joyce J. Gay Characters in Conventional Spaces: Will and Grace and the Situation Comedy Genre. Critical Studies in Media Communication. 2002. Vol. 19, no. 1. P. 87-105. URL: https://www.researchgate.net/publication/252407615_Gay_characters_in_conventional_spaces_Will_and_Grace_and_the_situation_comedy_genre (дата звернення: 10.04.2026).
82. Kaminskij K. Joker as the Servant of the People: Volodymyr Zelensky, Russophone Entertainment and the Performative Turn in World Politics. Russian Literature. 2022. Vol. 127. P. 151-175. URL: https://www.researchgate.net/publication/355572237_Joker_As_the_Servant_of_the_People_Volodymyr_Zelensky_Russophone_Entertainment_and_the_Performative_Turn_in_World_Politics (дата звернення: 10.04.2026).
83. Kucherenko O. That'll Teach'em to Love Their Motherland!: Russian Youth Revisit the Battles of World War II. The Journal of Power Institutions in Post-Soviet Societies. 2011. No. 12. URL: <https://journals.openedition.org/pipss/3866> (дата звернення: 10.04.2026).
84. Lane R. E. Political Ideology : Why the American Common Man Believes What He Does. New York ; London : The Free Press of Glencoe ; Macmillan, 1962. 509 p. URL:

- <https://archive.org/details/politicalideolog0000lane/page/n9/mode/2up> (дата звернення: 10.04.2026).
85. Lasswell H. D. *Psychopathology and Politics*. Chicago : The University of Chicago Press, 1930. 285 p. URL: <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/P/bo27832683.html> (дата звернення: 10.04.2026).
 86. Maland C. Dr. Strangelove (1964): Nightmare Comedy and the Ideology of Liberal Consensus. *American Quarterly*. 1979. Vol. 31, no. 5. P. 697-717. URL: <https://www.jstor.org/stable/2712432?origin=crossref> (дата звернення: 10.04.2026).
 87. Mannheim K. *Ideology and Utopia : An Introduction to the Sociology of Knowledge / with a preface by Louis Wirth*. New York : Harcourt, Brace & Co., 1954. 318 p. URL: <https://dn721908.ca.archive.org/0/items/ideologyutopiain00mann/ideologyutopiain00mann.pdf> (дата звернення: 10.04.2026).
 88. Manoliu A. Watching House of Cards: Connecting Perceived Realism and Cynicism. *Atlantic Journal of Communication*. 2019. Vol. 27, no. 5. P. 324-338. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/15456870.2019.1655026> (дата звернення: 10.04.2026).
 89. Manoliu A., Bastien F. Does My Favourite Political Television Series Make Me Cynical? *Canadian Journal of Communication*. 2018. Vol. 43. P. 547-566. URL: <https://cjc.utppublishing.com/doi/10.22230/cjc.2018v43n4a3274> (дата звернення: 10.04.2026).
 90. March J. G., Olsen J. P. The New Institutionalism: Organizational Factors in Political Life. *The American Political Science Review*. 1984. Vol. 78, no. 3. P. 734-749. URL: <https://www.jstor.org/stable/1961840> (дата звернення: 10.04.2026).
 91. McCombs M. E., Shaw D. L. The Agenda-Setting Function of Mass Media. *Public Opinion Quarterly*. 1972. Vol. 36, no. 2. P. 176-187. URL: <https://academic.oup.com/poq/article-abstract/36/2/176/1853310?redirectedFrom=fulltext&login=false> (дата звернення: 10.04.2026).
 92. McCrisken T. B. *American Exceptionalism and the Legacy of Vietnam : US Foreign Policy since 1974*. Houndmills ; New York : Palgrave Macmillan, 2003. 237 p. URL: <https://link.springer.com/book/10.1057/9781403948175> (дата звернення: 10.04.2026).
 93. Megadeath: Cold statistics and realities during a Cold War. Oscar-Zero. URL: <https://oscarzero.wordpress.com/2022/01/27/megadeath-cold-statistics-and-realities-during-a-cold-war/> (дата звернення: 10.04.2026).
 94. *Miracle* / dir. G. O'Connor. USA : Walt Disney Pictures, 2004. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0349825/> (дата звернення: 10.04.2026).

95. Mosharafa E. All you Need to Know About: The Cultivation Theory. Global Journal of Human-Social Science: Arts & Humanities – Psychology. 2015. Vol. 15, no. 8. URL: https://www.researchgate.net/publication/337077784_All_you_Need_to_Know_About_The_Cultivation_Theory (дата звернення: 10.04.2026).
96. Munich / dir. S. Spielberg. USA ; Canada ; France : Universal Pictures, 2005. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0408306/> (дата звернення: 10.04.2026).
97. Norris S. M. Blockbuster History in the New Russia : Movies, Memory, and Patriotism. Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 2012. 385 p. URL: <https://iupress.org/9780253006806/blockbuster-history-in-the-new-russia/> (дата звернення: 10.04.2026).
98. Nye J. S. Soft Power : The Means to Success in World Politics. New York : PublicAffairs, 2004. 191 p. URL: <https://www.hachettebookgroup.com/titles/none/soft-power/9780786738960/?lens=publicaffairs> (дата звернення: 10.04.2026).
99. Olympus Has Fallen / dir. A. Fuqua. USA : Millennium Films, 2013. URL: <https://www.imdb.com/title/tt2302755/> (дата звернення: 10.04.2026).
100. Olzacka E. The Ideological Role of Post-Maidan Ukrainian Cinema. Jordan Russia Center. URL: <https://jordanrussiacenter.org/blog/the-ideological-role-of-post-maidan-ukrainian-cinema> (дата звернення: 10.04.2026).
101. Pavlova O. Y. Political Party as a Derivative of the TV Show in Contemporary Ukraine: Cultural Technology of Image versus Ideology. Українські культурологічні студії. 2022. № 1(10). P. 61-66. URL: https://www.researchgate.net/publication/363470689_POLITICAL_PARTY_AS_A_DERIVATIVE_OF_THE_TV_SHOW_IN_CONTEMPORARY_UKRAINE_CULTURAL_TECHNOLOGY_OF_IMAGE_VERSUS_IDEOLOGY (дата звернення: 10.04.2026).
102. Prokhorova E, Prokhorov A. Putin-Era Television Productions about Catherine the Great: Active Measures as Period Drama. In: Russian TV Series in the Era of Transition. 2021. URL: https://www.researchgate.net/publication/357041987_Putin-Era_Television_Productions_about_Catherine_the_Great_Active_Measures_as_Period_Drama (дата звернення: 10.04.2026).
103. Propp V. Morphology of the Folktale / translated by Laurence Scott ; introduction by Svatava Pirkova-Jakobson ; revised and edited by Louis A. Wagner ; new introduction by Alan Dundes. Austin : University of Texas Press, 1968. 158 p. URL: https://monoskop.org/images/f/f3/Propp_Vladimir_Morphology_of_the_Folktale_2nd_ed.pdf (дата звернення: 10.04.2026).

104. Public Trust in Government: 1958-2025. Pew Research Center. URL: <https://www.pewresearch.org/politics/2025/12/04/public-trust-in-government-1958-2025/> (дата звернення: 10.04.2026).
105. Reeves N. The Power of Film Propaganda : Myth or Reality? London ; New York : Continuum, 1999. 262 p. URL: <https://archive.org/details/poweroffilmpropa0000reev> (дата звернення: 10.04.2026).
106. Robb D. L. Operation Hollywood : How the Pentagon Shapes and Censors the Movies. Amherst, New York : Prometheus Books, 2004. 384 p. URL: https://www.amazon.com/Operation-Hollywood-Pentagon-Shapes-Censors-ebook/dp/B004L62FJS/ref=tmm_kin_swatch_0 (дата звернення: 10.04.2026).
107. Rocky IV / dir. S. Stallone. USA : United Artists, 1985. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0089927/> (дата звернення: 10.04.2026).
108. Rogin M. P. Ronald Reagan, the Movie and Other Episodes in Political Demonology. Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 1987. 366 p. URL: <https://archive.org/details/ronaldreaganmovi0000rogi> (дата звернення: 10.04.2026).
109. Roop L. The Use of Cultural Memory in Reinforcing Contemporary Russian Patriotism: A Case Study of the Film «Stalingrad» (2013) : master's thesis. Morgantown : West Virginia University, 2015. URL: https://www.academia.edu/95961929/The_use_of_cultural_memory_in_reinforcing_contemporary_Russian_patriotism_A_case_study_of_the_film_Stalingrad_2013 (дата звернення: 10.04.2026).
110. Sartori G. Homo videns : La sociedad teledirigida. Madrid : Taurus, 1998. 159 p. URL: <https://archive.org/details/sartori-giovanni.-homo-videns.-la-sociedad-teledirigida-ocr-1998> (дата звернення: 10.04.2026).
111. Sartori G. The Theory of Democracy Revisited. Chatham : Chatham House Publishers, 1987. Vol. 1. 253 p. URL: <https://archive.org/details/theoryofdemocrac00sart> (дата звернення: 10.04.2026).
112. Schiappa E., Gregg P. B., Hewes D. E. Can One TV Show Make a Difference? Will & Grace and the Parasocial Contact Hypothesis. Journal of Homosexuality. URL: https://www.researchgate.net/publication/6663846_Can_One_TV_Show_Make_a_Difference_Will_Grace_and_the_Parasocial_Contact_Hypothesis (дата звернення: 10.04.2026).
113. Schmitt C. The concept of the political. Expanded ed. Chicago ; London : The University of Chicago Press, 2007. 115 p. URL: <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/C/bo5458073.html> (дата звернення: 10.04.2026).

114. Shrum L. J. Cultivation Theory: Effects and Underlying Processes. The International Encyclopedia of Media Effects. Hoboken : John Wiley & Sons, 2017. URL: https://www.researchgate.net/publication/314395025_Cultivation_Theory_Effects_and_Underlying_Processes (дата звернення: 10.04.2026).
115. Sicario / dir. D. Villeneuve. USA : Lionsgate, 2015. URL: <https://www.imdb.com/title/tt3397884/> (дата звернення: 10.04.2026).
116. Spotlight / dir. T. McCarthy. USA : Open Road Films, 2015. URL: <https://www.imdb.com/title/tt1895587/> (дата звернення: 10.04.2026).
117. Sullivan M. Trump and the Watergate effect. Columbia Journalism Review. URL: https://www.cjr.org/special_report/trump-watergate-russia-washington-post.php/ (дата звернення: 10.04.2026).
118. Sutton K. «JFK»: Oliver Stone's Emotionally Accurate and Masterfully Crafted Trip Down the Rabbit Hole. Cinephilia & Beyond. URL: <https://cinephiliabeyond.org/jfk/> (дата звернення: 10.04.2026).
119. Taylor R. Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany. 2nd rev. ed. London : I.B. Tauris ; Bloomsbury, 1979. 266 p. URL: <https://www.bloomsbury.com/us/film-propaganda-9781860641671/> (дата звернення: 10.04.2026).
120. Thanouli E. Wag the Dog: A Study on Film and Reality in the Digital Age. New York ; London : Bloomsbury Academic, 2013. 168 p. URL: <https://archive.org/details/oapen-20.500.12657-29691/page/27/mode/2up?q=%22forrest+murray%22> (дата звернення: 10.04.2026).
121. The American President / dir. R. Reiner. USA : Universal Pictures, 1995. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0112346/> (дата звернення: 10.04.2026).
122. The Film Industry in the Federation of Russia : A Report for the European Audiovisual Observatory. Strasbourg : European Audiovisual Observatory, 2009. 169 p. URL: https://www.kinoglaz.fr/a_divers/russianfilmindustry_nevafilm2009.pdf (дата звернення: 10.04.2026).
123. The Founding of a Republic / dir. H. Sanping, H. Jianxin. China : China Film Group, 2009. URL: <https://www.imdb.com/title/tt1438461/> (дата звернення: 10.04.2026).
124. The Kubrick Site: Kubrick's Interview by Joseph Gelmis. URL: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0069.html> (дата звернення: 10.04.2026).
125. The West Wing / creator A. Sorkin. USA : NBC, 1999-2006. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0200276/> (дата звернення: 10.04.2026).
126. Top Gun: Maverick / dir. J. Kosinski. USA : Paramount Pictures, 2022. URL: <https://www.imdb.com/title/tt1745960/> (дата звернення: 10.04.2026).

127. Trade: Films for Theatrical Release : Memorandum of Understanding Between the United States of America and China, signed at Geneva April 25, 2012, with annex. Washington : Department of State, 2012. URL: <https://2021-2025.state.gov/12-425/> (дата звернення: 10.04.2026).
128. V for Vendetta / dir. J. McTeigue. USA, UK, Germany : Warner Bros., 2005. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0434409/> (дата звернення: 10.04.2026).
129. Van Dijk T. A. Ideology : A Multidisciplinary Approach. London ; Thousand Oaks ; New Delhi : SAGE Publications, 1998. 374 p. URL: <https://discourses.org/wp-content/uploads/2022/06/Teun-A.-van-Dijk-1998-Ideology.-A-Multidisciplinary-Approach.pdf> (дата звернення: 10.04.2026).
130. Vernallis C. Militarism, Misanthropy and the Body Politic: Independence Day and «America's New War». EnterText. Vol. 6, no. 2. URL: <https://www.brunel.ac.uk/creative-writing/research/entertext/documents/entertext062/ET62VernallisED.pdf> (дата звернення: 10.04.2026).
131. Weber M. Economy and society. Vol. 1 : A new translation / ed. and trans. by Keith Tribe. Cambridge, Massachusetts ; London, England : Harvard University Press, 2019. 509 p. URL: https://www.amazon.com/Economy-Society-Translation-Max-Weber-ebook/dp/B07N31W1YY/ref=tmm_kin_swatch_0# (дата звернення: 10.04.2026).
132. What's So Special About Independence Day? Overthinking It. URL: <https://www.overthinkingit.com/2016/06/24/whats-special-independence-day/> (дата звернення: 10.04.2026).
133. Will & Grace / creators D. Kohan, M. Mutchnick. USA : NBC, 1998-2020. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0157246/> (дата звернення: 10.04.2026).
134. Williams M. US vice-president Joe Biden «absolutely comfortable» with same-sex marriage. The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/world/2012/may/06/joe-biden-supports-gay-marriage> (дата звернення: 10.04.2026).
135. Wolf Warrior 2 / dir. W. Jing. China : Beijing Culture, 2017. URL: <https://www.imdb.com/title/tt7131870/> (дата звернення: 10.04.2026).
136. Yanchenko K., Zulianello M. «Not Fighting Corruption, but Defeating It»: The Populism of Zelensky's Servant of the People in Comparative Perspective. European Societies. 2024. Vol. 26, no. 2. P. 253-278. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14616696.2023.2203214> (дата звернення: 10.04.2026).
137. Yekelchik S. Memory Wars on the Silver Screen: Ukraine and Russia Look Back at the Second World War. Australian and New Zealand Journal of European Studies. 2013. Vol.

- 5, no. 2. URL: <https://www.esaanz.org.au/wp-content/uploads/2018/01/03.-Memory-Wars-on-the-Silver-Screen-YEKELCHYK.pdf> (дата звернення: 10.04.2026).
138. Youngblood D J. Russian War Films : On the Cinema Front, 1914-2005. Lawrence : University Press of Kansas, 2007. 319 p. URL: <https://kansaspress.ku.edu/9780700628926/> (дата звернення: 10.04.2026).
139. Zero Dark Thirty / dir. K. Bigelow. USA : Columbia Pictures, 2012. URL: <https://www.imdb.com/title/tt1790885/> (дата звернення: 10.04.2026).