

КУЛЬТУРА ТА ВІЙНА

УДК 791.43(430+470):32.019.5+316.75]:355.01(470:477)
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1\(16\).03](https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).03)

Ганна БЕЖНАР, канд. філос. наук, доц.
ORCID ID: 0000-0002-4516-352X
e-mail: anna.beznar@knu.ua

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ПРОПАГАНДИСТСЬКІ НАСТАНОВИ В НАЦИСТСЬКОМУ ТА РОСІЙСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Вступ. Актуальність дослідження зумовлена тією роллю, яку відіграють візуальні медіа у формуванні культурної картини світу в масовій свідомості, що особливо помітно в умовах російської агресії проти України. Статтю присвячено аналізу ключових пропагандистських настанов, властивих нацистському та сучасному російському кінематографу. Такий підхід дає змогу виявити принципи ідеологічного впливу на масову свідомість і простежити спадкоємність ідеологічних засад пропаганди від нацистської візуальної риторики до сучасних російських медіапрактик. Мета дослідження полягає у виявленні пропагандистських стратегій, що використовуються в нацистських і сучасних російських фільмах для легітимації насильства, глорифікації війни, формування образу ворога та культу лідера.

Методи. У дослідженні застосовано аналітичний, компаративний метод та метод узагальнення. Аналіз здійснено на основі фільмів, візуальних наративів із урахуванням історико-культурного контексту та політичної функції кінематографу.

Результати. Установлено, що поняття "пропаганда" пройшло трансформацію від первісного місіонерського значення до ефективного інструмента політичного впливу на масову свідомість, який активно використовували тоталітарні режими у XX столітті. Кінематограф від самого початку свого виникнення пов'язаний з пропагандою, оскільки виявився ефективним засобом поширення ідеологічних настанов через візуальні образи та звернення до емоцій.

Доведено, що особливо виразно пропагандистська функція кінематографу постає в нацистській Німеччині. У фокусі уваги дослідження фільми Лені Ріфеншталь як приклади естетизації влади, формування культу лідера та сакралізації політичної ідеології. У статті також проаналізовано створення образу ворога як одного з ключових механізмів нацистської пропаганди. Репрезентація євреїв як загрози суспільству, моральному порядку та державності слугувала інструментом легітимації репресій і геноциду. З'ясовано, як глорифікацію війни використовували для формування колективної свідомості, у якій насильство вважали необхідним та виправданим. Відзначено, що кінематограф у Третьому Рейху не лише документував події, а й формував емоційно забарелену візуальну риторику, що підпорядковувалася завданню політичного піднесення режиму.

У результаті аналізу російського кінематографу виявлено, що останній успадкував пропагандистські моделі радянської доби. У сучасних фільмах сакралізується образ Другої світової війни, героїзуються радянські солдати, а війна репрезентується як шляхетна і морально виправдана справа. Такі ідеологічні наративи сприяють формуванню неоімперського світогляду, у межах якого насильство постає виправданим засобом захисту "вищих" національних ідеалів. Особливу увагу приділено антиукраїнській риториці в російському кінематографі, яка виявляється в дегуманізації українців, формуванні образу "ворога" та легітимації агресії. Відзначено, що такі пропагандистські настанови відіграли важливу роль у підготовці суспільної думки до збройного вторгнення держави-агресора в Україну.

Висновки. Дослідження засвідчує наявність концептуального зв'язку між нацистською та сучасною російською пропагандою у сфері кіномистецтва. Принципи формування образу ворога, естетизації влади, культивування образу лідера та глорифікації війни залишаються актуальними інструментами маніпуляції суспільною свідомістю. Пропаганда таких настанов за допомогою візуального мистецтва поширює та вкорінює ідеологічні меседжі в масовій уяві, сприяючи таким чином суспільній підтримці агресивної політики.

Ключові слова: пропаганда, кіно, війна, легітимація насилля, культ лідера, дегуманізація, естетизація влади.

Вступ

Від самого початку розвитку кінематографу однією з його головних функцій стала пропагандистська. У той час як художнє кіно впливало на свідомість масового глядача опосередковано, через емоційне залучення та символічне моделювання реальності, уже перші документальні фільми (наприклад створені в часи становлення радянської влади) мали виразно агітаційний характер і спрямовували глядача на засвоєння певних політичних меседжів.

Актуальність дослідження кінопропаганди зумовлена тим, що, попри зміну історичного контексту та суттєвий прогрес технологічних засобів, кінематограф і сьогодні зберігає здатність істотно впливати на громадську думку. Особливо важливим це видається в контексті російсько-української війни, адже сучасна російська кіноіндустрія виконує не лише розважальну чи культурну функцію, а й активно використовує візуальні медіа як інструмент інформаційної війни, спрямований на виправдання дій держави-агресора.

Такі основні ідеологічні засади пропаганди як створення образу ворога (зовнішньої та внутрішньої загрози), естетизація влади, героїзація насильства, глорифікація війни та культ лідера залишаються незмінними, адаптуючись до нових реалій інформаційної війни. Саме тому критичний підхід до змісту продуктів кіноіндустрії та аналіз маніпуляцій є необхідними, щоб посилити інформаційну й культурну безпеку українського суспільства. Порівняння нацистського та сучасного російського пропагандистського кіно дозволяє виявити ідеологічні паралелі, а також сприяє усвідомленню небезпеки повторення історичних сценаріїв через візуальні засоби впливу.

Огляд літератури. Серед класичних теоретичних підходів до вивчення пропаганди, що заклали фундамент для розуміння цього явища, потрібно відзначити дослідження Г. Д. Лассуелла, зокрема роботу "The Theory of Political Propaganda", у якій міститься визначення пропаганди як цілеспрямованої діяльності, зорієнтованої на формування переконань і

© Бежнар Ганна, 2025

поведінки мас, та працю "Propaganda Technique in the World War", у якій автор аналізує такі методи впливу, як створення образу ворога, маніпуляцію емоціями, використання національних міфів тощо (Lasswell, 1927; Lasswell, 1971). Значний внесок у розуміння функціонування пропаганди зробив Жак Еллюль. У теоретичному дослідженні "Propaganda: The Formation of Men's Attitudes" він наголосив, що пропаганда в сучасному світі є не лише інструментом тоталітарних режимів, а й складником демократичних суспільств, та підкреслив її здатність впливати не стільки на думки, скільки на саме мислення (Ellul, 1973).

У сучасному українському гуманітарному дискурсі проблематика взаємодії мистецтва, зокрема кінематографу, з політичними процесами та пропагандистськими стратегіями віддзеркалена в працях А. Авраменко, М. Кацуби, Л. Брюховецької, Ю. Каганова. Тема взаємозв'язку кінематографу та пропаганди ґрунтовно представлена в навчальному посібнику О. Ю. Висоцького та О. В. Халапсіса "Кіно і політична пропаганда", що вийшов у 2024 році (Висоцький, Халапсіс, 2024). Вагомий внесок у дослідження кінематографу Третього Рейху як цілеспрямованої системи символічної комунікації зробили українські науковиці О. В. Прасюк та Ю. О. Пастух (Прасюк, Пастух, 2016).

Анексія Криму у 2014 році та повномасштабне вторгнення Російської Федерації в Україну у 2022 році актуалізували інтерес наукової спільноти до аналізу російського кінематографу як інструмента політичної пропаганди. Особливостям російської пропаганди як елемента підготовки до війни проти України присвячено наукову розвідку В. Ільницького, В. Старки та М. Галіва (Ільницький, Старка, Галів, 2022). Публікуються статті, присвячені цій проблематиці, серед яких стаття В. Левицького (автор здійснив стислий огляд ключових пропагандистських прийомів, що використовуються в російських художніх фільмах останніх років), А. Семенія (розглянуто антиукраїнські наративи в російському кінематографі), О. Семенової, В. Антонова, а також низки інших українських дослідників, що засвідчує зростання наукового інтересу до цієї проблематики в контексті сучасних подій та геополітичних трансформацій (Левицький, 2017; Семеній, 2022).

Мета дослідження – виявити пропагандистські настанови в нацистському та російському кінематографі.

Методи

Під час дослідження використано загальнонаукові методи: аналітичний, компаративний та метод узагальнення.

Результати

Латинське слово "propaganda", як свідчать документи католицької церкви (у 1622 році Папа Римський офіційно заснував "Загальну конгрегацію поширення віри" (*Congregatio de Propaganda Fide*)), означало "поширення" й не мало негативних конотацій. "Propaganda", тобто поширення католицькою церквою віри, мала здебільшого місіонерський характер і не зводилася тільки до інформаційного впливу чи контролю за суспільною думкою. Проте саме ці аспекти поступово набули ключового значення в суспільному розумінні поняття "пропаганда", і остання сприймається широким загалом переважно як "обробка" масової свідомості (Мустафін, 2019).

Активне використання культури для впливу на масову свідомість вже на початку XX століття супроводжувалося поступовою політизацією змісту поняття "пропаганда". Саме в цей час воно експлікується не тільки як "поширення" тих чи тих ідей, а

й як свідомо маніпуляція масовою свідомістю. Одним з перших цю думку висловив у низці робіт американський дослідник масової комунікації Г. Лассвелл. У цьому контексті особливу увагу привертає праця "Теорія політичної пропаганди" (1927), у якій він виявив та проаналізував здатність пропаганди впливати на суспільну думку та змінювати її. Саме явище пропаганди дослідник визначив як "управління колективного поведінкою за допомогою маніпуляції значущими символами" (Lasswell, 1927, p. 627).

Такий цілеспрямований вплив на суспільну свідомість за певних умов може мати негативні наслідки для індивідуальної свободи і навіть демократії. Вони, на думку Г. Лассвелла, яскраво виявляються в тоталітарних та авторитарних суспільствах, де влада активно послуговується засобами медіа для маніпуляції суспільною думкою. Утім, ці приклади не мають призводити до демонізації пропаганди, яка, наприклад, у демократичних суспільствах, особливо в умовах війни, може слугувати ефективним засобом збереження суспільного порядку (Lasswell, 1971).

Набуття терміном "пропаганда" політизованого змісту та асоціація його, особливо у XX столітті, з маніпулюванням громадською свідомістю, пов'язані з діяльністю тоталітарних режимів. Наприклад, радянська ідеологічна система легітимізувала та активно послуговувалася словом "пропаганда" для поширення комуністичних ідей, у тому числі й засобами культури. У цьому контексті можна згадати агітаційні плакати, які нерідко мали прихований зміст.

Оригінальну теорію пропаганди запропонував французький філософ Ж. Еллюль у праці "Пропаганда: формування настанов людини" (1965). Як видно вже з назви роботи, центральною темою цього дослідження стає пропаганда як універсальне явище, яким послуговуються не тільки тоталітарні режими, а й демократичні суспільства. Еллюль підкреслює, що в сучасних соціально-політичних реаліях демократії потребують пропаганди для досягнення консенсусу, мобілізації громадян та підтримки соціального порядку. Без неї демократичні інститути можуть втратити ефективність (Ellul, 1973, p. 232–237). Водночас перетворення пропаганди на невід'ємний складник життя суспільства та засіб впливу, який влада за допомогою медіа та технологій використовує для формування суспільної думки й настроїв, на думку Ж. Еллюля, явище доволі тривожне. Апеляція до емоцій знижує рівень критичного мислення людини, що в перспективі не тільки може сприяти обмеженню автономії індивіда, а й призвести до втрати ним суб'єктності та моральної відповідальності, у тому числі й за різного роду злочини. Попри те, що праця Еллюля є фундаментальною в осмисленні сутності пропаганди, її механізмів та технологій, безпосереднього визначення цього поняття в ній немає. Д. Павлов зазначає, що пізніше, у статті для "Великої енциклопедії" 1975 року, Жак Еллюль дає чітке визначення пропаганди, розуміючи її як "засоби або досягнення влади завдяки підтримці груп та мас, що забезпечується завдяки психологічній маніпуляції ними, або використання цієї влади при підтримці цих мас" (Павлов, 2015, с. 201).

Стосовно кінематографу варто зазначити, що від початку свого виникнення він мав доволі потужний вплив на суспільну свідомість. Його використовували для трансляції певних ідей, способів поведінки чи переконань, водночас вивчаючи емоційний вплив

образу на глядачів. Цікаво, що ця тенденція почала виявлятися на зорі становлення кінематографа, одразу після показу братами Люм'єрами німого короткометражного фільму "Прибуття потяга на вокзал Ла-Сьота". Попри невивагливий характер сюжету, перші презентації кінострічки викликали паніку в публіки, яка виявилася зовсім не готовою до сприйняття рухомого зображення на екрані.

Особливістю кінематографа як виду мистецтва є його синкретична природа, що полягає в поєднанні візуального образу, слова, музики, елементів живопису та фотографії. Як зазначає український культуролог Вадим Скуратівський, кінематограф постає як поновлення давнього феномену первісного синкретизму, поєднуючи всі рецептивні засоби людини для створення цілісної просторово-часової картини світу. Він підкреслює, що "рухоме зображення", винайдене інженерами Едісоном і Люм'єрами, відтворює семіотичну суму первісного синкретизму на новій технологічній основі (Скуратівський, 2020, с. 45). Отже, така інтегративна природа забезпечує здатність кіномистецтва впливати як на раціональний, так і на емоційний рівень сприйняття глядачів, що особливо важливо для пропаганди, оскільки остання звертається до емоцій, страхів та колективної уяви.

Очевидно, що виявлена на зорі становлення здатність кінематографа впливати на суспільну думку не могла залишатися поза увагою тогочасних провладних сил, й передусім тоталітарних режимів. Усі радянські режисери 1920-х років, зазначають автори навчального посібника "Кіно і політична пропаганда", були під сильним впливом американського режисера Девіда Льюеліна Ворка Гріффіта та "вважали себе пропагандистами, а також митцями" (Висоцький, Халапсіс, 2024, с. 76). Постать Д. В. Гріффіта є ключовою в історії кінематографа, адже він продемонстрував потенціал цього виду мистецтва як інструмента потужного політичного й емоційного впливу на широку аудиторію. Фільм Гріффіта "Народження нації" (1915) став проривом у технічному та комерційному аспектах та встановив рекорди касових зборів, проте водночас викликав значний суспільний резонанс через расистські стереотипи в зображенні афроамериканців та апологію діяльності Ку-клукс-клану (Висоцький, Халапсіс, 2024, с. 77).

Отже, прагнучи віднайти інструменти для поширення свого впливу на масову свідомість, режисери починають активно послуговуватися т. зв. "квазірелігійними" методами. У цьому контексті показовим прикладом може стати як радянська влада, так і нацистське правління в Німеччині, які взяли на озброєння інструменти кінопропаганди. Під впливом соціокультурної ситуації середини ХХ століття, передусім Другої світової війни, мистецтво та засоби масової інформації перетворюються на ефективні, емоційно забарвлені інструменти нацистського пропагандистського впливу, що сприяють закріпленню ідеологічних настанов у свідомості глядачів. На наш погляд, така ситуація була цілком закономірною в Німеччині. На початку 1930-х років ця країна переживала глибоку соціально-економічну та моральну кризу. Поразка у Першій світовій війні, гіперінфляція, масове безробіття та зниження життєвого рівня населення створили сприятливі умови для радикалізації політичного дискурсу й зростання популярності націонал-соціалістичної ідеології. Пропагандистський апарат Третього Рейху обіцяв не

лише економічне оновлення, а й відновлення німецької національної гордості, піднесення традиційних культурних цінностей та повернення країні статусу провідної держави у світі.

Особливе піднесення нацистської пропаганди відбулося після призначення у 1933 році міністром народної освіти та пропаганди Третього Рейху Й. Геббельса. Він зумів усвідомити пропагандистський потенціал масмедіа і тим самим вивести пропаганду Третього Рейху на якісно новий рівень. Прагнучи поширити ідеали нацизму в суспільній свідомості, він та підпорядковане йому міністерство активно використовували радіо, телебачення, пресу тощо, не забуваючи водночас про культуру. Музика, архітектура, скульптура – все мало бути підпорядковане владі і формувати образ незламного і мужнього "аріяця".

Попри загальне підпорядкування культури нацистській ідеології, особливу роль, як нам видається, відігравало в ній кіно. За кілька десятиліть стало зрозуміло, що завдяки своїй здатності поєднувати візуальні, звукові та наративні елементи саме кінематограф є одним з потужніших інструментів впливу на масову свідомість. Це й не дивно, адже на відміну від музики чи театру, саме кінематограф здатен охоплювати широку аудиторію й формувати вкрай реалістичні, емоційно насичені образи, які сприяють закріпленню в суспільній свідомості заданих переконань та ідей. Крім того, на відміну від інших форм мистецтва, кіно має вкрай різні формати, кожен з яких має свою специфіку та вплив на аудиторію. У цьому контексті можна загадати документальні фільми, які використовують реальні події як основу для розповіді, що дозволяє підвищити довіру до поданої інформації й створити враження об'єктивності. Не менший емоційний вплив справляють і художні фільми. Вони пропонують глядачеві сюжети, що алегорично або прямо відображають ідеологічні меседжі, впливаючи на сприйняття реальності через художнє осмислення. Усе це в поєднанні з різними кінематографічними прийомами (спеціальні техніки зйомки, освітлення, музичний супровід, швидкий або уповільнений монтаж, використання певних кадрів у певному порядку) забезпечує неймовірний емоційний вплив та дозволяє спрямовувати увагу глядача на певні наперед задані аспекти.

Непересічний інформаційний вплив кінематографа на суспільну свідомість став однією з головних причин поступового підпорядкування цього виду мистецтва інтересам Третього Рейху. Особливо чітко, як стверджують українські дослідниці О. Прасюк та Ю. Пастух, ця тенденція виявилася в 1934–1935 роках, тобто одразу після Міжнародного кінофестивалю, який відбувся 25 квітня 1935 року. На заході, що зібрав понад дві тисячі делегатів із сорока країн світу, відбулася офіційна прем'єра пропагандистського фільму "Тріумф волі" (1935), режисером якого стала Л. Ріфеншталь. Згодом режисерка презентувала суспільству масштабну стрічку "Олімпія" (1938), яка була присвячена літнім Олімпійським іграм 1936 року, що відбулися в нацистському Берліні. До 1937 року, як підкреслюють авторки, кінематографічна галузь у Третьому Рейху була фактично повністю націоналізована (Прасюк, Пастух, 2016, с. 162).

Як не прикро визнавати, але обидві стрічки вражали глядачів надзвичайно високим рівнем художньої майстерності. За допомогою таких кінематографічних засобів, як монтаж, специфічні ракурси зйомки та масштабні масові сцени, режисерка візуалізувала ідею

"сили та величі Третього Рейху", тим самим емоційно заряджаючи глядачів, формуючи в них почуття гордості за свою державу, владу та націю. Інакше кажучи, за допомогою засобів художньої виразності кінематографа, Л. Ріфеншталь намагалася сформувати фізично і духовно досконалий ідеалізований образ арійця, представника "вищої раси", що втілює суспільні ідеали нацизму.

Означені ідеї надзвичайно виразні в кінострічці "Олімпія". Цей фільм був присвячений спортивним змаганням, а відтак нібито не повинен був нести пропагандистське чи ідеологічне навантаження. Утім, режисерка прославляє й естетизує тілесну досконалість, дисципліну, гармонію та силу, й тим самим звеличує національну свідомість німців. Не менш яскраво ідеали нацистської Німеччини були втілені й у "Тріумфі волі". У цих фільмах влада репрезентована як вища естетична категорія, яка викликає в глядача не лише емоційне захоплення, а й психологічне підпорядкування та ототожнення. Завдяки естетизації, здійсненій режисеркою, кожен німець стає втіленням арійця, а з ним і влади, яка в основі своїй сакральна, майже божественна. У цьому контексті доцільно навести міркування Вальтера Беньяміна, який у праці "Мистецтво в добу технічної відтворюваності" (1936) зазначив, що фашизм, зокрема в нацистському варіанті, "послідовно переростає у естетизацію політичного життя" з метою маскування насильницької природи влади (Беньямін, 2002, с. 79).

Звернемо увагу, що естетизація влади у фільмах Л. Ріфеншталь стала важливим стратегічним елементом побудови ідеологічної системи Третього Рейху. З одного боку, її фільми документували історичні події, а з іншого – сприяли сакралізації влади та образу Адольфа Гітлера. Дуже показовим, відповідно до зазначеного, став згаданий фільм "Тріумф волі". У цьому фільмі режисерка не тільки нагадує глядачам події з'їзду Націонал-соціалістичної партії в Нюрнберзі 1934 року, а й ідеалізує образ Адольфа Гітлера. Для цього вона виносить фігуру фюрера в центр оповіді в композиційному та смисловому вимірах. Із перших кадрів глядач спостерігає за "сходженням" лідера з небес – літак, у якому прилітає Гітлер, зафільмовано відповідно до символіки "божественного пришестя". Така репрезентація лідера цілком і повністю відповідала уявленню німецького народу про нього як про "месію", покликаного об'єднати німецьку націю та втілити її "історичну місію". Саме тому у фільмі він постає не просто як політик, а й як єдине джерело сили, правди та натхнення, що викликає масове захоплення і безумовну віру.

Однією з ключових особливостей кінематографа як виду мистецтва, що забезпечує ефективність пропагандистських впливів, є використання маніпулятивного потенціалу монтажу. Такі засоби монтажу як уповільнення, повторення, гнітюча музика, паралельний монтаж тощо, є потужними інструментами впливу на сприйняття глядача, на формування певних емоційних реакцій і створення бажаного ефекту на аудиторію. У цьому контексті доречно звернутися до концепції "режисованого сприйняття", яку сформулював французький філософ і культуролог Гі Дебор у праці "Суспільство спектаклю". На початку першого розділу своєї роботи Дебор стверджує, що "у суспільствах, де панують сучасні умови виробництва, все життя постає як величезне нагромодження спектаклів. Усе, що колись безпосередньо переживалося, віддалилося у уявлення" (Debord, 2012, р. 12). Це означає, що реальні

події замінюються їхніми зображеннями, що реальність усе більше визначається візуально опосередкованими формами, зокрема через кіно. Монтажні техніки в кіно сприяють цьому процесу, створюючи ілюзію реальності.

Ілюстративним прикладом такого підходу є згадані вище фільми Лені Ріфеншталь, яка, прагнучи зреалізувати поставлені партією завдання та показати харизму й непогрішність лідера і створити водночас відчуття монументальності та величі, застосовує абсолютно новаторські операторські прийоми. Тут можна згадати й про "незвичні на той час ракурси камери, різкі склейки, фотозбільшення, а також розміщення рейок для зйомок поміж трибун – елементи, які досі підкреслюють поціновувачі творчості режисери" (Шилова, 2022).

Не менш важливим за естетизацію влади чи сакралізацію лідера інструментом нацистської кінопропаганди постає формування образу ворога. Його концептуалізація нерозривно пов'язана з загальною антисемітською риторикою, яка була невіддільною складовою частиною ідеології Третього Рейху. Поширення останньої в масах відбувалося засобами кінематографа, який наприкінці 1930-х – початку 1940-х років системно і свідомо демонізував євреїв, експлікуючи їх як "внутрішніх ворогів", що загрожують німецькому суспільству, моралі та державності. Показовою в цьому контексті є кінострічка "Євреї Зюсс" (1940). А в знятому за підтримки міністерства пропаганди на чолі з Й. Геббельсом псевдодокументальному фільмі "Вічний єврей" (1940) німецька пропаганда вдається до відвертої маніпуляції, поєднуючи документальні кадри з образами щурів, тим самим закладаючи підвалини для інтуїтивної асоціації євреїв із паразитами, яких людина сприймає з певною огидою.

Створювали в нацистській Німеччині й чимало стрічок, з-посеред яких особливу увагу привертають "Ротшильд у Ватерлоо" (1940) та "Хто єврей?" (1940), де євреї репрезентовані як підступні змовники, що діють за кулісами історичних процесів, маніпулюють фінансами, культурою і масами. Таке редукаціоністське бачення сприяло легітимації політики сегрегації, репресій і, зрештою, геноциду, оскільки кінематограф створював потужну візуальну аргументацію для виправдання системної дискримінації.

Формуючи відразу до євреїв і водночас посилюючи велич німецької нації та її лідера, нацистська пропаганда тим самим закладала підвалини для глорифікації війни, яка репрезентувалася як єдино можливий засіб "відновлення справедливості". Завдяки цьому в німецькому суспільному світогляді війна переставала асоціюватися з тратами, болем чи розрухою, а поставала т. зв. "природним станом" (Т. Гоббс), який дозволяв очиститися від внутрішніх і зовнішніх ворогів та повернути німців до їхньої "істинної" сили та величі. Саме з огляду на це, режисери намагалися показати війну як містерію, що має глибокий духовний зміст та забезпечує "перетворення" суспільства.

Не менш активно пропагандистський потенціал масової культури загалом та кінематографа зокрема використовували й демократичні країни, особливо після Другої світової війни. У цьому контексті, показовим прикладом може стати ціла серія документальних фільмів американського режисера Френка Капри "Чому ми боремося" (1942–1945). З їхньою допомогою американська влада намагалася пояснити суспільству

причини вступу США у війну, яка, на перший погляд, була дуже далеко, а тому їх зовсім не стосувалася. Не менш активно пропагандистський потенціал будуть використовувати американські режисери під час Холодної війни та після 11 вересня 2001 року. У цьому зв'язку згадаємо кінострічку Кетрін Біґелоу "Тридцять хвилин по півночі" (2012), у якій розповідається про десятилітнє полювання американських спецслужб на терориста номер один у світі Осаму бен Ладена після його нападу на Всесвітній торговий центр у Нью-Йорку. У цьому фільмі, так само як і в багатьох інших американських стрічках, відбувається не тільки своєрідне виправдання "насильства" задля протидії злу, а й експлікація США як осередку свободи, цінностей та справедливості.

Попри відверто пропагандистський характер американського кінематографа, все ж мусимо визнати, що здебільшого він спрямований піднести цивілізаційне значення США, представити цю країну як осередок демократії, справедливості, а з ними миру та процвітання, які забезпечує "американська мрія". Зовсім інші завдання ставить перед собою російський кінематограф. Від часів Другої світової війни і до нашого часу він прагне підкреслити історичну місію, а подекуди навіть особливий шлях розвитку російського суспільства. Це яскраво проглядається вже в характерній для нього міфологізації Другої світової війни, представленій в її радянській інтерпретації як "Велика Вітчизняна війна". Завдяки російському кінематографу в російській масовій свідомості вона постає як подія сакрального характеру, що не підлягає жодній критиці. Українські дослідники В. Ільницький, В. Старка та М. Галів зауважують з цього приводу, що ще в радянські часи було сформовано низку наративів, покликаних показати нікчемність ворога та звеличити "велич подвигу" радянського народу, що, за офіційною ідеологією, переміг завдяки героїзму мас і "мудрому керівництву" комуністичних вождів (Ільницький, Старка, Галів, 2022, с. 49).

Характерною особливістю кінематографа є його масовість та доступність. Завдяки розвитку і кінотеатрів, і цифрових технологій та онлайн-платформ кінопродукція в сучасних реаліях здатна охоплювати мільйонну аудиторію. Кіно стає частиною масової культури і виступає не лише як форма розваги, а й як потужний носій ідеологічних повідомлень. Російський кінематограф активно продукує наративи, зокрема про Другу світову війну, та репрезентує їх у публічному комунікаційному полі, що забезпечує високу ефективність пропагандистських настанов. Показовим прикладом у цьому контексті може стати кінострічка "28 панфіловців" (2016), у якій розповідається про подвиг радянських, а якщо бути абсолютно точними, то російських солдатів, які зупинили десятки німецьких танків під Москвою у 1941 році. Цей фільм, не вдаючись до грубої пропаганди, романтизує радянських солдатів, експлікуючи їх як непереможних воїнів, готових на самопожертву заради батьківщини.

Не менш яскраво ці ідеї представлені у фільмі "Сталінград" (2013). Попри те, що сюжет розгортається на фоні однієї з найважчих битв Другої світової війни, увага глядача зосереджена не стільки на трагічних подіях битви за Сталінград, як на героїзмі головних героїв, що представлені як носії добра і справедливості і які борються за святу справу незалежно від обставин. Те саме смислове навантаження несе в собі й кінострічка "Битва за Севастополь" (2015), у якій

розповідається про снайперку Людмилу Павличенко. Незважаючи на те, що фільм заснований на реальних подіях, головна героїня романтизується, що дає змогу режисеру показати війну як справу цілком шляхетну, що об'єднує різних людей заради служіння батьківщині.

Згадані нами вище та багато інших російських кінострічок дають підстави стверджувати, що образ війни як у радянському, так і пізніше в російському культурному дискурсі набув сакрального характеру. Завдяки цьому вона не може мати жодних, крім офіційно встановлених інтерпретацій. Будь-які відступи від них сприймаються владою та суспільством як святотатство, яке оскверняє "подвиг дідів". Піднесення російським кінематографом образу війни як справи священної заклало фундамент для утвердження російського неоімперського світогляду. Згідно з ним, росіяни – це свого роду обраний народ, який має право нав'язувати свою волю іншим народам, у тому числі й використовуючи насилля, особливо у випадках, коли вони "захищають" свої ідеали й переконання (Ільницький, Старка, Галів, 2022, с. 50).

Розкриваючи пропагандистський потенціал російського кінематографа, не можна оминати увагою його спрямованість на створення образу зовнішньої загрози, якою для росіян постає "колективний Захід" з його ліберальними цінностями. У цьому контексті показовим прикладом може стати кінострічка "Крим. Повернення додому" (2015). У фільмі анексія Криму росіянами представлена як боротьба проти "хаосу", який в українське суспільство приніс Майдан, що репрезентується як результат політичних маніпуляцій Заходу. Натомість українці представлені як "брати менші", а відтак нерозумні, отже, як такі, що потребують захисту та опіки. Паралельно у фільмі відбувається й процес демонізації українців, які постають перед російським глядачем неадекватними екстремістами та фанатиками, не здатними до критичного мислення та розуміння "високих ідей".

На системний процес дегуманізації українців не тільки в межах кінопропаганди, а й у широкому соціально-політичному контексті вказують В. Ільницький, В. Старка та М. Галів, розглядаючи цей процес як один із ключових інструментів підготовки російського суспільства до повномасштабного вторгнення. Створення стереотипного, ворожого образу українців, зазначають дослідники, особливо посилюлося під час Революції гідності і виявлялося, зокрема, у використанні таких ярликів, як "нацики", "нашисти", "укрناцики" тощо (Ільницький, Старка, Галів, 2022, с. 53).

Незважаючи на те, що дегуманізація українців в російському культурному дискурсі істотно посилюлася під час та після Революції Гідності, уперше вона виявилася значно раніше. У цьому зв'язку доцільно згадати літературу, і особливо літературознавство початку XIX століття, де, як показав свого часу Г. Грабович, Україна, українці та українська література розглядаються як щось провінційне, відстале, а подекуди навіть кумедне (Грабович, 1997). Дещо згодом інтенція на приниження українців з'явилася в радянському кінематографі. У рамках розглядаваної проблематики можна згадати радянську музичну комедію "Весілля в Малинівці" (1967), у якій національно свідомі українці зображені вкрай карикатурно і дуже шаблонно. Головні герої постають людьми пересічними, без твердих переконань, а тому легко піддаються зовнішньому впливові з боку влади.

Століттями сформована зверхність росіян щодо інших народів повною мірою виявилася в російському

кінематографі, свідченням чого можуть стати культові на всьому пострадянському просторі кінострічки "Брат" (1997) та "Брат-2" (2000). У цих фільмах, як показав український культурний активіст та просвітник В. Гордієнко, доволі чітко демонстровано право на зверхне ставлення росіян до інших народів, тим самим формується чітке розмежування на "своїх" і "чужих" (Гордієнко, 2022). Особливо яскраво це простежується у звеличенні головного героя Данили Багрова, який представлений глядачеві як взірець моральних чеснот, адже він герой, що брав участь у війні з Чечнею, а тому не має жодних сумнівів щодо правомірності застосування насильства. Натомість представники інших етнічних груп, поміж яких українці, народи Кавказу, євреї, зображені як маргінальні та ненадійні, адже належать до числа зрадників та ворожих суспільству елементів. Здебільшого це кримінальні авторитети й представники мафії, які розмовляють карикатурним акцентом, а тому не заслуговують нічого, крім зневаги. Дуже симптоматично, зазначає В. Гордієнко, що саме в кінематографі, у фільмі "Брат-2", уперше звучить фраза "Ти мені ще за Севастополь відповиси", яка закладає підвалини для легітимації територіальних претензій країни-агресора на Крим (Гордієнко, 2022).

Чітко виражені антиукраїнські наративи простежуються й у фільмі "9 рота" (2005). За сюжетом кінострічки, радянські солдати перед відправкою до Афганістану проходять військову підготовку в навчальній частині, що розташована в Україні. У фільмі Україна представлена як периферія, глибинка, заселена провінційним, невимогливим людом, що розмовляє карикатурною українською мовою. Зберігається ця тенденція на приниження українців й у фільмі "Кандагар" (2009), одна з ліній якого досить виразно протиставляє мужніх та високomorальних російських пілотів боягузливому непрофесійному українцю (Гордієнко, 2022).

Антиукраїнські інтенції помітні й у відомій російській кінострічці "Адмірал" (2008). Попри те, що цей історико-мелодраматичний твір спрямований показати життєвий шлях російського адмірала Олександра Колчака, тут є місце й антиукраїнській пропаганді. Згідно із сюжетом фільму, на одному із засідань уряду Колчака стає відомо про зраду українців і перехід їх на бік більшовиків. Очевидно, зазначає А. Семеній, що "пересічний глядач підсвідомо пов'яже невдачу білих з діяльністю українських зрадників" (Семеній, 2022, с. 84). Отже, ця невиваженість за змістом сцена закладає підвалини упередженого ставлення до українців, які начебто стали однією з причин втрати колишньої "великої" імперської держави з її високими ідеалами та цінностями.

Аналізуючи фільм "Русский характер" (2014), В. Левицький акцентує увагу на виразно пропагандистській спрямованості стрічки, яка виконує функцію виправдання загарбницької зовнішньої політики. На його думку, кінопродукт являє собою конгломерат клішованих наративів, ідеологічних стереотипів, сумнівних силіогізмів та логічних хиб. Як зауважує дослідник, єдина історична паралель, яка напрошується в цьому контексті, – нацистський пропагандистський фільм "Вічний жид" Фріца Хіпплера (1940) (Левицький, 2017, с. 31).

Яскравим прикладом кінопродукції, яка виправдовує військову агресію проти України, став російський серіал "Ополченочка" (2020). Події у цьому фільмі розгортаються на території самопроголошеної "ЛНР", де українські військові показані як невимовно жорстокі "карателі". Сама ж Україна в серіалі представлена як

ворожий простір, який потребує "втручання", "захисту" або "визволення". Схожі інтенції простежуються й у фільмі "Солнцепёк" (2021), репрезентованому росіянами як створеному на основі реальних подій у Луганську. У цій стрічці українці показані як жорсткі "нацисти", що безжально знущуються з мирного населення, позбавленого надійного захисту.

Отже, у згаданих нами вище та багатьох інших кінострічках, образ "сильного та справедливого старшого брата" українців свідомо та цілеспрямовано нав'язувався російським кінематографом. Легітимізуючи своє право на втручання у внутрішні та зовнішні політичні й культурні процеси України, російська пропаганда всіма можливими засобами намагалася дегуманізувати ворога (тобто українців) "шляхом невизнання права на розбудову власної держави, заперечення самодостатності української культури, ототожнення наших військових і громадсько-політичних діячів із 'нацистами'" (Ільницький, Старка, Галів, 2022, с. 53–54).

Ще одною характерною рисою російської кіноіндустрії є культ особи лідера. Українські науковці відзначають, що в рамках так званого "нового історичного" або "документально-художнього" кінематографу можна простежити, як режисери залучали до своїх фільмів фрагменти радянських фільмів, формуючи тим самим у глядача відчуття спорідненості з возвеличеним минулим. Особливо показово, що "як і в мистецтві сталінського періоду, відбувалося формування культу 'лідера нації', без якого країна і народ загинуть у боротьбі з ворогами" (Ільницький, Старка, Галів, 2022, с. 49).

У російському кінематографі, так само як і у фільмах періоду нацистської Німеччини ("Тріумф волі" (1935) або "День свободи: Наші збройні сили" (1935)), російський очільник репрезентований як месія, всесильний лідер та гарант стабільності, що реалізує "історичну місію" російського народу. Саме ця ідея червоною ниткою пронизує документальні кінострічки "Путін" (2015) та "Президент" (2015), у яких президент російської держави постає стратегом та реформатором, без якого припиниться існування держави й народу.

Дискусія і висновки

Пропаганда є складним інструментом впливу на масову свідомість, який поєднує в собі вербальні, візуальні та емоційні компоненти з метою формування певних ідеологічних настанов. У цьому процесі кінематограф виступає особливо ефективним засобом, оскільки за допомогою специфічних прийомів має здатність не лише віддзеркалювати реальність, а й створювати її в уяві глядача, упродовжуючи різноманітні наративи. Синкретичність кіномистецтва дозволяє йому бути потужним інструментом впливу на глядача, формуючи не лише естетичні смаки, а й світоглядні переконання.

Ефективність кінематографу як засобу пропаганди зумовлена не тільки його естетичним потенціалом, а й специфікою його репрезентації в соціальному полі. Завдяки візуальній компоненті, емоційній виразності і здатності до масового охоплення кіно створює певні моделі ідентичності, може закріплювати політичні наративи. Будучи елементом ширшої системи масової комунікації, кіномистецтво здатне продукувати символічні порядки та легітимізувати погляди домінантного дискурсу.

У нацистській Німеччині кіно розглядалося як ключовий канал формування суспільної думки й мобілізації населення навколо тоталітарної ідеології. Кінострічки цього періоду демонструють естетизацію

влади та перетворення політичного послання в емоційно насичене видовище дійство. У таких фільмах війна та насильство репрезентовані як засоби досягнення національного відродження й необхідні механізми встановлення "історичної справедливості". Подібні ідеологічні настанови помітні й у сучасному російському кінематографі, де влада позиціонується як носій вищої справедливості, а військові представлені як взірці доблесті, при цьому насильство й військові злочини подають як морально виправдані.

Одним із ключових інструментів кінопропаганди як у нацистській Німеччині, так і в сучасному російському кінематографі є формування образу ворога. Дегуманізація супротивника здійснюється, зокрема, через репрезентацію його не як конкретної особи, а як узагальненого втілення загрозливого, позбавленого індивідуальних рис "чужого". Якщо нацистська кіноіндустрія цілеспрямовано та маніпулятивно формувала в глядачів відчуття огиди до євреїв за допомогою візуальних та символічних засобів, то в російських кінострічках спостерігаємо системне приниження та висміювання українців, представлення їх як примітивних і недолугих персонажів.

Ще однією важливою пропагандистською настановою, спільною для обох розглянутих контекстів, є культ лідера. Образ Гітлера в нацистських фільмах виконував роль сакралізованого провідника нації, а в сучасному російському кінематографі роль очільника країни-агресора подається як утілення державної волі, історичної місії та стабільності. Така репрезентація покликана сприяти укріпленню авторитарного управління та сакралізації образу лідера за допомогою візуально-комунікативних засобів кінематографу.

Отже, німецькі нацистські фільми та сучасні російські кінострічки демонструють спадкоємність у глибинних ідеологічних засадах пропаганди (естетизація влади, культ лідера, створення образу зовнішньої загрози та дегуманізація противника, глорифікація та міфологізація війни). Кінематограф у цьому контексті не лише постає віддзеркаленням політичної доктрини, а й виявляється дієвим засобом її утвердження в суспільній уяві.

Список використаних джерел

- Беньямін, В. (2002). *Вибране*. Літопис.
 Висоцький, О. Ю., & Халапсіс, О. В. (2024). *Кіно і політична пропаганда*. Дніпровський державний університет внутрішніх справ.
 Гордієнко, В. (2022, 30 березня). *Україна! Історія промивання мізків народу* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=evkr6wG3BY0&t=489s>
 Грабович, Г. (1997). Українсько-російські літературні взаємини в ХІХ ст.: постановка проблеми. УГ. Грабович, *До історії української літератури (Дослідження, есеї, полеміка)* (с. 196–237). Основи.
 Ільницький, В., Старка, В., & Галів, М. (2022). Російська пропаганда як елемент підготовки до збройної агресії проти України. *Український історичний журнал*, 5, 43–55.
 Левицький, В. (2017). Пропаганда у сучасному російському кінематографі. *Наукові записки НаУКМА*, 191, 29–32.
 Мустафін, О. (2019, 3 липня). *Народження пропаганди. Інформаційна війна п'ятсотрічної давнини*. <https://www.istpravda.com.ua/articles/2019/06/3/155758/>

Павлов, Д. (2015). Теорія пропаганди Жака Еллюля. *Науковий вісник Одеського національного економічного університету*, 10, 198–212.

Прасюк, О. В., & Пастух, Ю. О. (2016). Кіно як засіб політичної пропаганди в нацистській Німеччині: комунікативний та семіотичний аспекти. *Global world: науковий альманах*, 2(II), 160–169.

Семеній, А. (2022). Антиукраїнська пропаганда у сучасному російському історичному кінематографі. *Вісник студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса*, 1(14), 83–86.

Скуратівський, В. (2020). Синкретизм давній і синкретизм новітній. *Культурологічна думка: збірник наукових праць*, 17(1), 45–53.

Шилова, А. (2022, 31 травня). *Улюблена режисерка Гітлера: як Лені Ріфеншталь естетизувала нацистську пропаганду*. <https://moviegram.com.ua/leni-rifenshtal/>

Debord, G. (1995). *The society of the spectacle* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Zone Books. (Original work published 1967)

Ellul, J. (1973). *Propaganda: The formation of men's attitudes*. Vintage Books. (Original work published 1962)

Lasswell, H. D. (1927). The theory of political propaganda. *The American Political Science Review*, 21(3), 627–631. <https://doi.org/10.2307/1945515>

Lasswell, H. D. (1971). *Propaganda technique in World War I*. Peter Smith. (Original work published 1927)

References

- Benjamin, W. (2002). *Selected works*. Litopys. [in Ukrainian]
 Debord, G. (1995). *The society of the spectacle* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Zone Books. (Original work published 1967)
 Ellul, J. (1973). *Propaganda: The formation of men's attitudes*. Vintage Books. (Original work published 1962)
 Hordienko, V. (2022, March 30). *Ukraine! The history of brainwashing the people* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=evkr6wG3BY0&t=489s>
 Hrabovych, H. (1997). *Ukrainian-Russian literary relations in the 19th century: Formulating the problem*. In H. Hrabovych, *Towards a history of Ukrainian literature: Studies, essays, polemics* (pp. 196–237). Osnovy. [in Ukrainian]
 Ilytskyi, V., Starka, V., & Haliv, M. (2022). *Russian propaganda as an element of preparation for armed aggression against Ukraine*. *Ukrainian Historical Journal*, 5, 43–55. [in Ukrainian]
 Lasswell, H. D. (1927). The theory of political propaganda. *The American Political Science Review*, 21(3), 627–631. <https://doi.org/10.2307/1945515>
 Lasswell, H. D. (1971). *Propaganda technique in the World War*. Peter Smith. (Original work published 1927)
 Levytskyi, V. (2017). *Propaganda in modern Russian cinema*. *Scientific Notes of NaUKMA*, 191, 29–32. [in Ukrainian]
 Mustafin, O. (2019, July 3). *The birth of propaganda. An information war five centuries old*. <https://www.istpravda.com.ua/articles/2019/06/3/155758/> [in Ukrainian]
 Pavlov, D. (2015). *Jacques Ellul's theory of propaganda*. *Scientific Bulletin of Odesa National Economic University*, 10, 198–212. [in Ukrainian]
 Prasiuk, O. V., & Pastukh, Yu. O. (2016). *Cinema as a means of political propaganda in Nazi Germany: Communicative and semiotic aspects*. *Global World: Academic Almanac*, 2(II), 160–169. [in Ukrainian]
 Semenii, A. (2022). *Anti-Ukrainian propaganda in contemporary Russian historical cinema*. *Bulletin of the Student Scientific Society of Vasyl Stus Donetsk National University*, 1(14), 83–86. [in Ukrainian]
 Shilova, A. (2022, May 31). *Hitler's favorite director: How Leni Riefenstahl aestheticized Nazi propaganda*. <https://moviegram.com.ua/leni-rifenshtal/> [in Ukrainian]
 Skurativskiy, V. (2020). *Ancient and modern syncretism*. *Cultural Thought: Academic Journal*, 17(1), 45–53. [in Ukrainian]
 Vysotskiy, O. Yu., & Khalapsis, O. V. (2024). *Cinema and political propaganda*. Dnipro State University of Internal Affairs. [in Ukrainian]

Отримано редакцією журналу / Received: 25.04.25

Прорецензовано / Revised: 10.05.25

Схвалено до друку / Accepted: 09.06.25

Ganna BEZHAR, PhD (Philos.), Assoc. Prof.
ORCID ID: 0000-0002-4516-352X
e-mail: anna.bezhnar@knu.ua
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

PROPAGANDA STRATEGIES IN NAZI AND RUSSIAN CINEMATOGRAPHY

Background. *Despite the necessity of removing Russian imperialist culture from everyday life, its critical academic analysis from a Ukrainian perspective has never been more important than during the ongoing full-scale invasion. The article focuses on contemporary Russian cinematography as a representative component of the invader's media practices.*

The goal of the article is to identify the propagandistic frameworks employed in both Nazi and contemporary Russian cinematography.

Methods. *The study employs general scientific methods, including analytical, comparative, and generalization techniques.*

Results. *The concept of "propaganda" today refers to an effective instrument of political influence on mass consciousness, actively employed by totalitarian regimes in the 20th century. Cinematography has been closely connected with propaganda due to its ability to convey ideological messages through visual imagery and emotional appeal.*

The propagandistic function of film is especially evident in Nazi Germany. This study focuses on Leni Riefenstahl's films as examples of the aestheticization of power, the construction of a leader cult, and the sacralization of political ideology. The article also examines the creation of the enemy image as a key propaganda strategy. The article reveals how the glorification of war served as a mechanism for shaping collective consciousness to perceive violence as both necessary and justified. It is noted that cinema in the Third Reich not only documented events but also constructed emotionally charged visual rhetoric aimed at elevating the regime.

A significant part of the research is dedicated to the analysis of Russian cinematography, which inherits the propaganda models of the Soviet era. In contemporary films, the image of the Second World War is sacralized, Soviet soldiers are heroized, and war is portrayed as a noble and morally justified act. Special attention is paid to anti-Ukrainian rhetoric in Russian films.

Conclusions. *There is a conceptual continuity between the propagandistic strategies of Nazi Germany's cinematography and those employed by the contemporary Russian film industry. These strategies – enemy image construction, aestheticization of power, leader cult promotion, and glorification of war – remain effective tools of ideological influence on both mass consciousness and political discourse.*

Keywords: *propaganda, cinema, war, legitimization of violence, leader cult, dehumanization, aestheticization of power.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; у рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.