

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТУСА

ПАРТІЙ ІЛЛЯ ВІКТОРОВИЧ

Допускається до захисту:
в.о.завідувача кафедри
політології та державного
управління д.політ.н., проф.
_____ Олена ЧАЛЬЦЕВА
«____» _____ 2024 р.

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ПОЛІТИЧНИХ РЕЖИМІВ У КІНОТЕКСТАХ

Спеціальність 052 Політологія

Бакалаврська робота

Науковий керівник:
Мацишина І.В., проф. кафедри
політології та державного управління,
д. політ., н., професор

Оцінка: ____ / ____ / ____
(бали/за шкалою ЕКТС/за національною шкалою)

Голова ЕК: _____
(підпис)

Вінниця 2024

АНОТАЦІЯ

Партій І.В. Візуалізація політичних режимів у кінотекстах

У роботі досліджується проблема візуалізації політичних режимів у кінотекстах. Метою є визначення того, як кінотексти політичних режимів впливають на репрезентацію цих режимів у візуальній культурі. Застосовано методи бінарного (пряме, за принципом несхожості систем), темпорального (асинхронного) та лонгітюдного порівняння, а також методологічний підхід структурного функціоналізму. На прикладі одного сюжету (роман Льва Толстого «Війна та Мир»), екранізованого в різних країнах у різний час, проаналізовано, як політичний режим впливає на кіно, та які цінності просуває кіно у відповідності до політичного режиму та ідеології. Основні результати дослідження показують, що політичні режими впливають на кінематограф з метою підвищення рівня легітимації влади. Через кінотексти вони впливають на світоглядні орієнтації громадян, використовуючи тригерні патерни, та закладають суспільству певні стереотипи і шаблони мислення.

Ключові слова: вплив, кінематограф, кінотексти, наратив, політичний режим, просування цінностей, тригерні патерни.

Partii I.V. Visualization of political regimes in film contexts

The work investigates the issue of visualizing political regimes in film contexts. The aim is to determine how film contexts of political regimes influence the representation of these regimes in visual culture. Binary (direct, based on the principle of dissimilarity of systems), temporal (asynchronous), and longitudinal comparison methods are applied, along with the methodological approach of structural functionalism. Using the example of one plot (Leo Tolstoy's novel "War and Peace"), adapted into films in different countries and times, the impact of political regimes on cinema is analyzed, as well as the values promoted by cinema in accordance with the political regime and ideology. The main research findings indicate that political regimes influence cinema to enhance the legitimacy of power. Through film contexts, they influence the worldview orientations of citizens, employing trigger patterns, and embed certain stereotypes and thinking templates within society.

Key words: political regime, film contexts, narrative, influence, cinematography, promotion of values, trigger patterns.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. КІНЕМАТОГРАФ ЯК ІНСТРУМЕНТ МОДЕЛЮВАННЯ МАСОВОЇ СВІДОМОСТІ	
1.1. Кінематограф як інструмент політичних режимів - в науковій дослідницькій літературі	7
1.2. Наочні кейси з минулого та сучасності	18
РОЗДІЛ 2. МІСЦЕ ТА РОЛЬ КІНЕМАТОГРАФУ У СУЧАСНОМУ ГЕОПОЛІТИЧНОМУ ПРОТИСТОЯННІ	
2.1. Кіно як горизонтальна пропаганда	31
2.2 Роль кінематографу в світоглядній архітектурі сучасної особистості.....	42
РОЗДІЛ 3. ДОСЛІДЖЕННЯ НА ПРИКЛАДІ ПОРІВНЯННЯ ЕКРАНІЗАЦІЙ «ВІЙНА ТА МИР» Л.ТОЛСТОГО	
3.1. Екранізації 1956 та 1967 років.....	50
3.2. Екранізації 2007 та 2016 років.....	59
ВИСНОВКИ	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	72

ВСТУП

У даній роботі порушується тема кінематографу як інструменту в руках політичних режимів, для моделювання свідомості суспільства. Ця технологія хоч і схожа на НЛП, але більш дієва, як в тактичному плані, так і в стратегічному, при чому в останньому більш ефективніша. За допомогою кінематографу зараз є можливим підмінити або переписати національну пам'ять, нав'язати певні стереотипи, змусити мислити певними категоріями. Це пов'язано як з архітектурою персонажів, так і з аудіо-візуальними техніками (і ні, це не про 25 кадр). Вся справа в тому, як формується людська особистість і яку роль у цьому відіграє кіно в плані того, що ми знаємо про світ, в якому живемо і чому ми думаємо так як ми думаємо.

Стан наукової роботи. Вплив кінематографу на суспільство активно вивчався такими вченими, як Умберто Еко, який досліджував семіотику та роль мас-медіа, Маршалл МакЛюен, відомий своєю теорією "медіа є повідомленням" [36], а також П'єр Бурдьє, який аналізував вплив культурних продуктів на формування суспільних уявлень. Їхні праці допомагають зрозуміти, як кінематограф може слугувати інструментом культурної експансії, формувати національну ідентичність та впливати на громадську думку. Також питання пропаганди через кінематограф вивчали Сергій Ейзенштейн, який розробив теорію монтажу і показав, як кіно може впливати на емоції та свідомість глядача, Лаура Малві, яка досліджувала гендерні аспекти ідеології в кіно, а також Ноам Чомскі, який аналізував роль медіа у формуванні суспільної думки, а також безперечно Жак Елюль який започаткував класифікацію того типу пропаганди до якого відноситься кінематограф.

Мета роботи полягає в дослідженні кінематографу як засобу горизонтальної пропаганди в реаліях сучасного світу. Проаналізувати його роль в геополітичних протистояннях, а також визначити як кінотексти політичних режимів впливають на репрезентацію політичних режимів у

візуальній культурі.

Об’єктом дослідження у цій роботі виступає кінематограф як засіб конструювання колективної свідомості через репрезентацію паттернів політичних режимів.

Предметом дослідження є кінотексти політичних режимів.

Так в ході проведення дослідження було сформовано **низку завдань**:

- дослідити кінематограф як інструмент політичних режимів - в науковій дослідницькій літературі;
- знайти минулі, а також проаналізувати наявні сучасні приклади застосування кінематографу як інструменту конструювання світоглядних орієнтацій;
- дослідити концепцію Ж.Елюля про «вертикальну та горизонтальну пропаганду» в контексті місця та ролі кінематографу у сучасному геополітичному протистоянні;
- дослідити роль кінематографу в світоглядній архітектурі сучасної людини;
- на прикладі одного сюжету (роман Льва Толстого «Війна та Мир»), екранізованого в різних країнах у різний час проаналізувати з одного боку, як політичний режим впливає на кіно. З іншого боку, які цінності просуває кіно у відповідності до політичного режиму та ідеології.

Матеріалом дослідження стали фільми, наукові статті та книги стосовно кінематографу у політичному дискурсі, статистика відеохостингів, серія екранізацій «Війна та мир», зокрема: екранізація Кінга Відора (США 1956 р.), екранізація Сергія Бондарчука (СРСР 1967 р.), екранізація Роберта Дорнхельма (РФ, міжн. 2007 р.), та екранізація Тома Харпера (Великобританія 2016 р.). **Висувається гіпотеза**, що візуальні тексти у кінофільмах можуть як просувати цінності політичного режиму, так і бути протестними по відношенню до нього.

Методи дослідження. Під час виконання дослідження використані сучасні методи наукового пізнання, зокрема: бінарне (пряме, за принципом

несхожості систем), темпоральне (асинхронне), лонгітюдне порівняння. Методологічний підхід: структурний функціоналізм.

Структура та обсяг роботи. Робота складається із вступної частини, трьох розділів, висновку та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 76 сторінок, з них 70 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1.

КІНЕМАТОГРАФ ЯК ІНСТРУМЕНТ МОДЕЛЮВАННЯ МАСОВОЇ СВІДОМОСТІ

1.1. Кінематограф як інструмент політичних режимів - в науковій дослідницькій літературі

З самого початку свого існування, кінематограф став потужним інструментом впливу на світогляд суспільства. Великою проблемою є сучасний хибний підхід до сприйняття кінематографу виключно як культурно-комерційного продукту. Проте, розуміння що через кіно може відбуватися маніпулятивний вплив на глядача, прийшло до людей ще на початку XX століття. У проміжку 1910-1930 років, такі режисери як Сергій Ейзенштейн та Дзіга Вертов, експериментували з кіноформою та монтажем, використовуючи їх для впливу на емоції та переконання радянських глядачів. А поява кіно відбулася всього за 15 років до цього. 28 грудня 1895 року, в підвалі «Гранд кафе» на бульварі Капуцинок у Парижі, відбувся перший публічний платний сеанс «сінематографа», винайденого братами Люм'єр. Тоді піонери світового кіновиробництва та кінорежисури брати Луї та Огюст Люм'єри представили глядачам декілька своїх короткометражних фільмів. Пройде кілька десятків років як їх винахід стане чи не самим потужним із засобів впливу на людську свідомість.

Проте, за два роки до цього, в Одесі вже демонстрували короткі фільми, які викликали захоплення у глядачів. Винахідник Йосип Тимченко через переривчатий рух та проекцію на екран зміг перевести статистичні кадри у динамічні. А Томас Едісон вже запатентував кіноплівку. Що свідчить про те, що людство постало перед новим випробуванням – випробуванням кіновпливу.

Кінематограф як потужний інструмент формування стереотипів та впливу на глядачів, використовує знання як політичної психології так й

колективного несвідомого, для досягнення своїх цілей. Основними способами, якими кінематограф програмує світогляд, насамперед є архітектура персонажів, символи, маніпуляція емоціями, структура сюжету, а також використання мови та образів. Зокрема використовуючи психологічні аспекти персонажі створюються такими, з якими глядачі можуть ідентифікуватися чи відчувати емоційний зв'язок. Відповідно обрані риси персонажів можуть впливати на глядачів, формуючи їхні погляди на певні суспільні питання чи ідеї. Використовуючи ж символи та метафори для вираження складних політичних ідей, кінематограф сприяє створенню асоціацій та впливає на колективне несвідоме, формуючи певні стереотипи. Він також викликає певні емоції у глядачів, і це використовується для створення сприйнятливості до окремих політичних ідей чи поглядів. Під впливом емоцій отримані враження позначаються на усвідомленні певних суспільних проблем та формують відношення до них. Використовуючи ж специфічну структуру сюжету, кіно підсилює певні політичні повідомлення. Відповідно обрані сюжетні лінії можуть відображати певні аспекти суспільно-політичної проблематики суспільства. І наостанок, використання мови, образів та символіки кінематограф використовує для сприйняття аудиторією на підсвідомому рівні певних асоціацій чи визначення термінів у специфічному ключі, що в свою чергу впливає на утворення думок та переконань.

Коли ми говоримо про те що кінематограф впливає на суспільство, необхідно виокремити вплив через кінотексти та вплив через знаки. Тут варто зупинитися відзначивши що знаки (або сигнали) вивчає така наука як семіотика. Знаки можуть бути словами, образами, звуками, жестами тощо. У семіотиці, знак - це щось, що представляє інше. Знак складається з двох компонентів: матеріального (конкретна частина знака - наприклад, слово, звук, образ), та ментального (частина знака, яка вказує на конкретний об'єкт або ідею). Існує відгалуження семіотики, що займається вивченням знаків кіномистецтва. Ще в 20-тих рр. XX століття, піонер в галузі кінокритики

Річчотто Канудо, висловив думку про схожість мови і кінематографа. Ірина Мацишина підкреслює що «розглядаючи кіно як знакову систему, потрібно відразу зробити застереження, що кіносеміотика неоднорідна. За класифікації Ч.Пірса, знаки поділяються на ікони, індекси та символи» [21,с.306]. Тому досліджуючи вплив кінематографу, слід брати до уваги як аналіз кінотексту на предмет репрезентації цінностей, так й аналіз візуальних символів.

Варто зазначити як кіно увійшло до арсеналу озброєнь держав у їх геополітичному протистоянні між собою. Як зазначає І. Кромф, «сучасна реальність інформаційного суспільства змінює всю структуру суспільних відносин, зокрема й те, що стосується війн. Тепер війна має так званий гібридний характер та ведеться не лише в безпосередній зоні бойових дій. Противники воюють у всіх сферах діяльності: економіці, медіа, культурі, туризмі, спорті» [18]. І дійсно сучасне протистояння намагається охопити усі сфери людського буття, зокрема сферу культурну. Якщо стосовно медіа все більш очевидно, то культура, вона начебто поза політикою і захисні механізми людської психології менш залучені до критичного сприйняття.

Середньостатистичний реципієнт як правило коли натрапляє на канал з новинами, намагається його швидше переключити. Також коли він бачить рекламу продукту, чи виступ політика, то вже підсвідомо критично сприйматиме такий контент. Але кіно людина сприймає як інший світ, як певний відпочинок, під час якого вона планує отримати духовне, ментальне задоволення. Тобто підсвідомо реципієнт вважає що контент має за мету лише сподобатись глядачу щоб отримати хороші касові збори. Тим самим глядач, вважаючи що інших функцій та завдань кіно не несе, вимикає свої захисні механізми та фільтри, та повністю доступний для маніпулювання.

Умберто Еко, італійський письменник і семіотик, писав багато про масову культуру та її вплив на суспільство. Зокрема у своїй книзі «Подорожі в гіперреальності» (1986р.) він висловлював думку стосовно впливу кінематографу на суспільство та його здатність ефективно передавати ідеї та формувати думки глядачів. Він писав «Кіно є найкращим інструментом для

пропаганди. Воно захоплює увагу більше, ніж будь-яке інше медіа. Добре зроблений фільм може викликати емоції та змінювати думки ефективніше, ніж книги або газети» [34]. Цей підхід Еко до аналізу кіно як потужного засобу впливу підкреслює важливість аудіовізуальних медіа в сучасному світі. Кінематограф має унікальну здатність впливати на масову свідомість, використовуючи візуальні образи, звук і наратив, які можуть бути набагато більш емоційно насиченими та запам'ятовуваними, ніж надруковані слова. Умберто Еко зазначав, що такий вплив робить кіно надзвичайно ефективним інструментом для поширення ідей і формування суспільної думки, що особливо важливо в контексті пропаганди. Окрім нього такої ж думки були ще ряд науковців, зокрема Маршалл МакЛюен, який пишучи про медіа, (включаючи кінематограф) казав що ті формують суспільство самою своєю природою: «Суспільство завжди формувалося більше природою засобів масової інформації, за допомогою яких люди комунікують, ніж змістом самої комунікації» [36]. МакЛюен переконував, що кожен новий медійний формат створює нову культурну динаміку, змінюючи спосіб, яким ми сприймаємо інформацію та взаємодіємо один з одним. Він вважав, що кіно, як і будь-яке інше медіа, не лише відображає культурні та соціальні цінності, але і активно сприяє їх формуванню. Тут також варто відзначити значний внесок в дослідження впливу кінематографу на людську особистість, який привнесла Л.Мулві. Лаура Мулві стала відомою у феміністичній критиці як теоретик, який у середині 70-х років ініціював плідну співпрацю між психоаналізом, теорією кіно та фемінізмом. Вона написала статтю «Візуальне задоволення та наративний кінематограф» у котрій аналізує, як кіно використовує візуальні техніки, щоб підсилювати чоловічий погляд, де жінки представлені як об'єкти для візуального задоволення чоловіків. Її робота заклала основу для феміністичної кінокритики, підкреслюючи необхідність зміни репрезентації жінок у кіно. Зокрема у цій статті вона критикуючи Голівуд пише: «Кінематограф змінився останні десятиліття. Це не монолітна система, заснована на великих капіталовкладеннях, найкращим прикладом якої був

Голлівуд 30-х, 40-х і 50-х років. Технологічні досягнення (16-міліметрова плівка тощо) змінили економічні умови кіновиробництва, яке нині може бути як капіталістичним, так і ремісничим. Усе це сприяло розвитку альтернативного кінематографу. Тим не менш, рефлексивному та іронічному Голлівуду вдалося вижити, він завжди обмежував себе формальною постановкою, що відображає домінуючу ідеологічну концепцію кіно» [38]. Лаура наголошує що «Магія голлівудського стилю в його найкращих зразках (як і взагалі всього кіно, що відчуває власну значущість) є результатом, перш за все, його чудової здатності маніпулювати візуальною насолодою» [38]. Ця здатність до маніпуляції візуальними образами дозволяє фільмам створювати переконливі та захоплюючі наративи, які формують уявлення глядачів про реальність.

Ірина Мацишина у своїй праці про медіаграмотність згадує експерименти канадського психолога Аллана Пайвію, який зазначав «що пізнання обслуговується двома підсистемами які дозволяють опрацьовувати інформацію: образ і мова. Функція подвійного кодування як візуально, так і вербально розвиває інтерпретацію як спосіб розуміння світу. Проводячи експерименти з розпізнаванням об'єктів, А. Пайвію представив різноманітні пари предметів у формі слів, малюнків і «слово-малюнок». Реципієнтам потрібно було швидко визначити, що кругліше. Виявилося, що витрачено найбільше часу на виявлення форми в парі «слово-слово» і найменше в парі «картинка-картинка». Вчений дійшов висновку, що розпізнавання спрощується, і не спотворюється якщо інформація надається у формі слова і зображення» [20, с.32]. І тут ми приходимо до того, чому ж кіно одне з найефективніших каналів для сприйняття людиною. І Мацишина продовжує думку посилаючись на У. Еко і П. Пазоліні які «вказали на щільність кінематографічного коду, що містить у собі не подвійну структуру кодування, а потрійну — тобто, коли двовимірний персонаж (здатний говорити і бачити) опиняється в третьому вимірі. Кіно долає подвійне кодування, оскільки є аналогом реальності [20, с.32]. Внаслідок цього, кіно

впливає на глядача, передаючи складні ідеї, формуючи соціальні наративи і навіть змінюючи суспільні уявлення. І.В.Мацишина вказує, що саме ця здатність кіно до мультисенсорного кодування перетворює останнє на платформу, що інтегрує глядача в свій світ де пропонує йому своє розуміння.

Ноам Чомскі ж не розглядає кінематограф окремо, а вивчає його вплив комплексі із іншими медіа. Чомскі зокрема звертає увагу на те, як медіа можуть відволікати громадськість від важливих питань і використовувати розважальні засоби для підтримки статус-кво. Він також вказує на те, що культурна продукція, включаючи кіно, використовується для зміцнення соціальних норм і цінностей, які вигідні правлячому класу. Перераховуючи механізми самозахисту медіасистеми що просуває наративи політичного режиму вчений пише, про певну інформаційну монополію що створюється за допомогою ЗМІ та кінематографу. В цій системі за його словами уся інформація контрольована, у випадках «Коли якась небажана інформація раптом стала публічною, медіа використовують інструмент маргіналізації [19], тобто фактично подають інформацію як нісенітницю і дискредитують джерело. Іншим варіантом Чомскі бачить «відвернення уваги» за допомогою різного роду розважальних програм «Майже таким самим чином, діє й метод відвернення уваги, коли медіа умисно перемикають фокус аудиторії із проблем влади на геть неважливі речі. І в цьому найбільш управні не інформаційні програми, а спортивні передачі, серіали й численні ток-шоу. Для формування однобічної картини в аудиторії медіа використовують ефект ізолювання і пасивності. Численні медійні програми замінюють людині живу комунікацію й тим самим атомізують суспільство. Ізольовані, прикуті до екранів телевізорів індивіди не мають альтернативних каналів інформації. А сформована за допомогою медіа безпроблемна картина світу не викликає жодної мотивації до дій, що й породжує інертність і пасивність» [19]. Але якщо Ноам Чомскі розглядав ефект кінематографу на службі у політичних режимів виключно в симбіозі із іншими медіа, то радянський режисер авангардист Сергій Езейштейн бачив у кінематографі самотійний

інструмент впливу. Автор фундаментальних робіт по теорії кінематографу, він запровадив поняття «монтаж атракціонів». Під атракціоном режисер розумів будь-який елемент, що піддає глядача чуттєвому або психологічному впливу. Зокрема він писав так «Атракціон (в розрізі театру) — всякий агресивний момент театру, тобто всякий його елемент, що піддає глядача чуттєвому або психологічному впливу, досвідчено вивіреному і математично розрахованому на певні емоційні потрясіння сприймаючого, в свою чергу в сукупності єдиного способу ідеологічного висновку [14]. Таким чином, монтаж атракціонів це послідовність емоційних шокуючих елементів. Атракціонами можуть служити різні речі, кадри з неодноразовими експозиціями, ефектні напливи, ракурси кіногенічні фактури або гіньольні епізоди. Метод як вважав Ейзенштейн дозволяв утримувати увагу аудиторії і водночас на підсвідомому рівні керувати її сприйняттям, простіше кажучи маніпулювати глядачем.

Такі історики кіно як Любомир Госейко зазначають «у часи революції 1918–1921 років партія більшовиків була чи не єдиною політичною силою на території України, яка розуміла потенціал кіно у формуванні суспільної думки. Вони зробили кінематограф частиною своєї політичної стратегії, й це було надзвичайно вдале рішення. Адже насправді фраза Леніна звучала так: «Поки народ безграмотний, з усіх мистецтв найважливішим для нас є кіно та цирк». Тому кіно – спочатку візуальним рядом, а потім і голосами акторів – допомагало формувати свідомість широких мас.» [10]. За останні понад 100 років майже нічого не змінилось, напроти технології кінематографу, як і засоби впливу лише покращились та стали ще менш помітними та дієвими. А оскільки люди й досі сприймають кінематограф лише як розвагу, то це дійсно є сучасною проблемою нашого суспільства.

Враховуючи яку роль та місце займає кінематограф у сучасному суспільстві, а також наскільки стрімко зросла глядацька аудиторія з початку XX століття до нашого часу, ми можемо охарактеризувати межі проблематики як питання глобального рівня. Що до характеристики

проблеми, спробуємо проаналізувати її історичний розвиток, а також як фактичну так й потенційну шкоду що та заподіює. Варто відзначити що є причиною а що наслідком у конкретно даній проблематиці. Аналізуючи історичний розвиток суспільства ми приходимо до логічних висновків що до прагнення людей задовольняти свої бажання та потреби. Від фізіологічних до соціальних, від матеріальних до духовних – людський індивід прагне задовільнити максимум потреб, та досягнути максимум бажань. Від елементарного виживання в умовах печерної людини, до завоювань Олександра Македонського різниця всього в декілька щабель піраміди Маслоу. Отже прагнення до розподілу ресурсів та влади зумовило політичну та геополітичну боротьбу. Розширення інструментарію засобів боротьби, з часом вводила до арсеналів людства все нову та нову зброю. Зіткнення цивілізацій у цій боротьбі зумовили боротьбу світоглядів та ціннісних орієнтацій. Таким чином з'явився новий вид зброї такий як ціннісне моделювання та соціальний інжиніринг. У різні часи та у різних цивілізаціях це все називалось по різному, але суть залишалась однією - просування необхідних цінностей і світоглядних орієнтацій для широких мас їх владними елітами. Як писав Едвард Бернейз «Меншість виявило чудовий спосіб впливу на більшість. Виявилося, що можна формувати думку мас таким чином, щоб направити щойно отримані ними сили на строго задані цілі. У сучасному суспільстві це неминуче. Пропаганда - це інструмент невидимого уряду. Передбачалося, що загальна грамотність потрібна, щоб навчити обивателя контролювати навколишнє середовище. Оволодівши читанням і письмом, він опанує можливістю управляти - так свідчила демократична доктрина. Але загальна грамотність дала людині не розум, а набір штаблів, змазаних фарбою з рекламних слоганів, передовиць, опублікованих наукових даних, жуйки, жовтих листків і побитих історичних відомостей - з усього, чого завгодно, але тільки не з оригінальності мислення. У мільйонів людей цей набір штаблів однаковий, і якщо на ці мільйони впливати одним і тим же стимулом, відгук теж вийде однаковий. Пропаганда

- у широкому значенні організованої діяльності з розповсюдження того чи іншого переконання або доктрини - і є механізм широкомасштабного навіювання поглядів.» [3].

Отже причиною є прагнення владних еліт до утримання влади та посилення її позицій, інструментом є пропаганда цінностей та світоглядних орієнтацій, зокрема через кіноформу, а наслідками є поява суспільств що мислять відповідно до закладених штабів та наративів. Якщо говорити стосовно психологічної війни (яку ще інакше називають когнітивною війною) де метою є вплив на зовнішнього опонента то історії відомо про багато практичних кейсів. Когнітивна війна - це поняття, що використовується для опису впливу на мислення, переконання і поведінку людей, в основному за допомогою інформаційних технологій та масових комунікаційних засобів. Ця війна ведеться не шляхом фізичного насильства, а через маніпуляцію інформацією та сприйняттям. Когнітивна війна має на меті впливати на думки, переконання і рішення громадськості, змінюючи або спотворюючи їх уявлення про події та проблеми. Характер війни змінився, більшість сучасних конфліктів виходять за межі загальноприйнятого визначення війни, тому що з'явилися нові форми – такі як когнітивна війна. А людський розум тепер розглядається як нова область військових дій. Для простоти розуміння назовемо це «війна сенсів». Сенси завжди притягують людей і вони є певним чином джерелом влади над часом. Людина влаштована так що вона вважає що діє незалежно від когось, але наука довела що усі дії людини (мається на увазі джерело, причина) лежать поза нею. Тобто людина по самій своїй сутті є керованою. І керується вона найкраще саме цінностями та сенсами, а оскільки усі люди різні то і цінності і сенси в них відрізняються. Немає єдиного сенсового наповнення для усіх людей. А отже протидія різних сенсів призвела людство до конфліктів на цінністно-сенсовому рівні та породила саме явище когнітивної війни. Конфлікти на цінністно-сенсовому рівні стали невід'ємною частиною людської історії. Від релігійних війн до ідеологічних протистоянь, кожен

значний конфлікт мав у своїй основі боротьбу за домінування тих чи інших цінностей та сенсів. В сучасному світі це явище отримало нові форми та масштаби. Інформаційні технології та глобалізація значно прискорили обмін ідеями, одночасно збільшуючи потенціал для непорозумінь та маніпуляцій. Когнітивна війна, як новітній тип конфлікту, спрямована не стільки на фізичне знищення противника, скільки на зміну його свідомості та світогляду. Це війна за розум і душі людей, яка ведеться через мас-медіа, соціальні мережі та інші канали інформації. Головна мета такої війни – впливати на мислення і поведінку людей, формуючи потрібні переконання та емоції. Сучасні інструменти когнітивної війни включають пропаганду, дезінформацію, фейкові новини, маніпуляції зі статистикою, кібер-атаки, меми та вірусні відео. Вони використовують психологічні прийоми, що базуються на глибокому розумінні людських емоцій, страхів та бажань. Замість грубого примусу, когнітивна війна прагне досягти результатів через зміну парадигм та переконань, створюючи нові реальності для окремих груп людей. Різні країни та групи впливу використовують ці методи для просування власних інтересів, створюючи ілюзію правдивості своїх наративів та підриваючи довіру до альтернативних точок зору. Це створює поляризацію в суспільстві, коли люди стають нездатними до діалогу і компромісу через різке розходження в їхніх базових цінностях та світогляді.

Наочним кейсом застосування когнітивної війни, ще за стародавніх часів, який показує наскільки дієвою є гра на ціннісних орієнтаціях це приклад Єгипту за фараона Псамметиха III, він відбувся у травні 525 року до н. е.

У Стародавньому Єгипті кішки вважалися священними та недоторканими тваринами. Котячий культ втілювався в образах Сфінкса, богині Баст і навіть бога Сонця Ра, якого єгиптяни представляли в образі рудого kota. Котів цінували за охорону врожаю від гризунів, їх дресировали для полювання на змій, кротів та дрібних птахів. Якщо в будинку вмирала кішка, всі члени сім'ї стригли волосся і голили брови на знак скорботи та

поваги до пам'яті тварини. У багатих сім'ях трупи кішок бальзамували, а мумії поміщали в сімейний склеп або спеціальні цвинтарі для тварин. За вбивство кішки передбачалася смертна кара. 525 року до н. е. перси скористалися любов'ю єгиптян до кішок. Ставши царем Ахеменідської держави, Камбіс II, син Кіра Великого, розпочав свою експансію до Єгипту. Вирішальна битва між військами Камбіса II та єгипетського фараона Псамметиха III відбулася у травні 525 року до н. е. біля міста-фортеці Пелузій. Камбіс наказав кожному воїну прив'язати до свого щита кішку, чим повністю деморалізував і зламав опір єгиптян. Ті просто не могли дивитися на муки тварин і боялися завдати кішкам шкоди або поранити їх стрілою. Також існують відомості, що Камбіс II наказав кидати живих кішок на оборонні стіни міста. Внаслідок чого війська Камбіса II виграли у цій битві.

Якщо ж повертатись до психологічного впливу що відбувається з метою зміни загальноприйнятої думки та спрямований до своїх співгромадян то це



Рисунок 1.1 Поль Марі Ленуар ("Цар Камбіс II під час облоги Пелузії")

саме той контекст в якому варто розглядати проблему використання кінематографу політичними режимами за для просування своїх цінностей.

1.2. Наочні кейси з минулого та сучасності

Варто відзначити що деякі держави використовують кіно в рамках своєї доктрини національної безпеки, щоб просувати свої політичні, культурні та ідеологічні цілі на міжнародній арені. Зокрема в США використання кіно і телебачення як інструментів м'якої сили для просування американських ідей і цінностей було одним з ключових компонентів зовнішньої політики США. Програми, такі як "Америка за межами" (America Abroad), фінансовані урядом, створювались для просування американської культури та ідей за кордоном. Також Китай, який активно використовує кіно та телебачення для просування своїх історично-культурних кодів, та підтримки своїх національних інтересів. Великі китайські кінокомпанії інвестують у виробництво фільмів не лише для внутрішнього ринку, а й для зарубіжних аудиторій. Зокрема у китайському кінематографі останніх років постала нова тема. Китайці воюють з американцями та перемагають їх. Як пише Вадим Ольшевський «У лютому на екрани виходить новий фільм Чжана Їмоу під назвою "Снайпер". Байопік про китайського снайпера Чжана Таофена (1931-2007), який убив на Корейській війні 214 американських окупантів. За 32 дні.



Рисунок 1.2 Постер до фільму "Битва біля озера Чанцзінг"

Здійснивши 436 пострілів. Пів року тому в Китаї на екрани вийшов фільм "Битва біля озера Чанцзін", який швидко став найкасовішим за всю історію китайського кінематографу. Китайські добровольці їдуть до Кореї допомагати Кім Ір Сену, і звертають у втечу американську армію МакАртура. По-геройськи воюють з одними автоматами проти танків, авіації та флоту. А наприкінці — героїчно замерзають у горах. Жертвують своїми революційними життями, щоб майбутні покоління китайців жили в мирі.

Фільм "Битва біля озера Чанцзін" у Китаї переглянули всі, люди виходили з кінотеатрів зі сльозами на очах. Це дуже цікавий феномен, оскільки фільм дуже слабкий. У ньому навіть немає особливого сюжету, одна фабула. Образи героїв зовсім не розроблені. 75% часу просто стріляють. Начебто очевидна халтура. Але чомусь проникла в серця сучасних китайців.» [25]. Розмірковуючи над мотивами китайських кінокріейторів у звичайного пересічного глядача можуть виникнути певні питання. Зокрема навіщо у сучасному кіно глорифікувати військових які воюють проти американців які де-юре не розглядаються як вороги Китайської Народної Республіки. Так звісно, колись були певні сторінки історії коли були певні протиріччя, але вони вже позаду. Зараз то наче Сполучені Штати для КНР партнери. Незважаючи на періодичні загострення торгівельних конфліктів і суперечок, взаємозалежність економік двох країн залишається високою. Китай є найбільшим торговельним партнером США, а США — одним з основних ринків збуту для китайської продукції. Високий рівень взаємозв'язку економік означає, що будь-які серйозні конфлікти можуть негативно вплинути на обидві сторони. Так чому ж тоді китайський кінематограф створює саме такий контент для своїх глядачів? Відповідь на дане питання полягає у геостратегічному прогнозуванні з боку КПК що до подальшого бачення світу. Китайське керівництво хоче щоб населення країни сприймало Америку як стратегічного ворога. Тому нагадує своєму глядачу відповідні сторінки історії під певним кутом, розставляючи певні емоційно-маніпулятивні акценти. Врешті це приводить до гіперболізовано-яскравих,

патріотично-обумовлених стандартів сприйняття реальності громадянами КНР. Цим самим китайський уряд не готує свою націю до війни із США, як це може здатися на перший погляд, проте моделює її світогляд таким чином щоб остання підтримувала режим, та була лояльною до його стратегії.

Протягом багатьох десятиліть світ був добре ознайомлений із бізнес-моделлю американського Голлівуду, який досягав комерційного успіху на протязі довгого часу. Проте, в останні роки увага глобальної спільноти все більше приділяється досягненням китайського кінематографа, який перетворився на величезну багатомільярдну індустрію. Як пише «EconomistUA» стосовно китайського кінематографу: «Передові технології, великі бюджети, яскраві зірки та величезна аудиторія – все це є основою кінобізнесу в Китаї, який останніми роками стрімко зростає і розвивається неймовірними темпами разом з усією країною. Більше того, у 2021 році Китай став найбільшим у світі ринком касових зборів, вперше обігнавши США. За даними Statista, касові збори в КНР досягли приблизно 20,4 млрд. юанів (4,4 мільярда доларів) в допандемійному 2019 році, що на 73% більше ніж роком раніше. Очікується, що найближчими роками касові збори продовжать зростати» [24]. І не дивно, адже для китайської влади кіно стало не просто комерцією де основний фокус на прибутку, кінематограф для ЦК КПК на сьогоднішній день це пріоритетна ніша суперництва з Брюсселем та Вашингтоном. Трансформація сприйняття кіно відбулась у Пекіні саме в контексті геополітичного суперництва, про це зокрема свідчить зміна жанру та переорієнтація бюджету з культурно-розважального кіно на історично-ідеологічні картини. Кінематограф зразка 1970-2010 був більше носієм культурної дипломатії КНР. Тоді Китай через кінематограф просував свою культуру, традиції, духовність та естетику. Більшість кінострічок було відзнято у жанрах: бойові мистецтва, комедії, драми, філософсько-культурні балади. Починаючи з 2010-х КНР почала випускати у прокат фільми з більш ідеологічно зараженим підтекстом: культурно-історичне, ідеологічно-політичне кіно, військово-патріотичні бойовики та новий жанр «соціальне

кіно». Про нього зокрема пише у своїй статті Оксана Скляр, де характеризує його наступним чином: «Соціальне кіно, на відміну від комерційного, не має розважальної мети. Основне його завдання – змінити уявлення та ставлення людини до дійсності, побачити проблему та змінити реальність навколо себе. Соціальне кіно спрямоване не просто на передачу інформації глядачу, а на його залучення до вирішення певної проблеми. Воно спонукає глядача розглядати проблемні теми суспільства як власні, та співвідносити себе з соціальними проблемами шляхом задавання собі питань типу «Як це може стосуватися мене безпосередньо?», «Як я ставлюсь до дитячої безпритульності?», «Яке моє ставлення до людей з інвалідністю?», «Чи торкається мене питання глобального потепління?». Соціальне кіно не тільки є засобом проблематизації, а й може бути інструментом рефлексії, осмислення, реагування на вже існуючу соціальну проблему» [30].

Іншим прикладом може слугувати кінематограф Туреччини, який знімає фільми не лише про любов (як це може здатися враховуючи кількість їх мелодрам на ринку), а ще про історію, або точніше кажучи про їх інтерпретацію історії. Усім добре відомі факти про геноцид вірменського народу, що відбувався на території Османської імперії та Турецької республіки з 1915 до 1923 років. Зокрема як зазначає ДСУ з етнополітики та свободи совісті «Його (геноциду) передумовами стала низка політичних подій в Османській імперії, які привели до кривавої трагедії. В результаті геноциду 200 000 вірменських дітей стали сиротами. Вірменські біженці розсіялися по світу, утворивши діаспори в декількох десятках країн. 15 квітня 2015 р. Європарламент оголосив 24 квітня європейським Днем пам'яті жертв геноциду вірмен в Османській імперії» [40]. Але тепер подивимось на турецьку інтерпретацію цих історичних подій, чи визнають турки цей геноцид? У 2021 році навіть був інцидент що був пов'язаний з висловлюваннями президента Байдена, після чого до МЗС Туреччини був викликаний посол США якому був пред'явлений протест. Як передавало ці події DW «Туреччина не визнає і рішуче засуджує рішення президента США

Джозефа Байдена вважати геноцидом масове знищення вірменського населення в імперії Османа в роки Першої світової війни. Таку заяву ввечері в суботу, 24 квітня, поширило турецьке МЗС. "Жодна з умов, які - згідно з міжнародним правом - могли б стати підставою для використання терміну "геноцид" у контексті подій 1915 року не мало бути", вважають в Анкарі. "Ставлення до подій 1915 року не може і не повинно змінюватися в залежності від внутрішньополітичних процесів та настроїв політиків. Подібна позиція може призвести лише до грубого спотворення історії" [6]. В турецькому кінематографі була знята низка фільмів які торкаються в тому числі й подій того часу. Одним із прикладів є серіал "Sarı Gelin", який

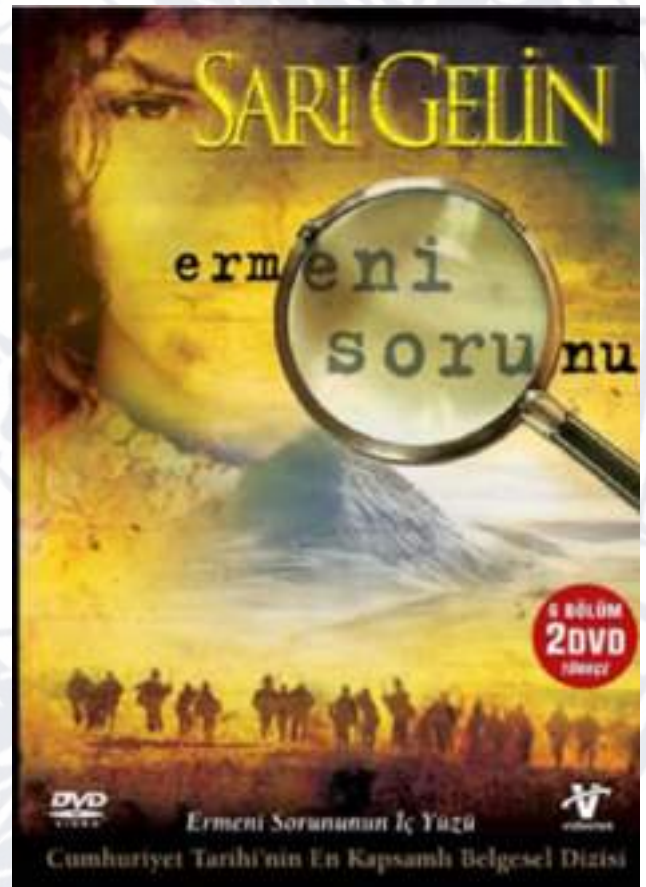


Рисунок 1.3 та 1.4 Постери до турецького серіалу "Sarı Gelin"

представляє версію подій, що суперечить загальноприйнятій історії геноциду вірмен.

Фільм намагається зобразити події як взаємні конфлікти та наполягає на тому, що геноциду не було. Він був знятий у період з 1999 по 2003 рік і просувався як "науковий" та "об'єктивний" підхід до подій 1915 року,

намагаючись представити різні точки зору на ці події. Фільм був розповсюджений серед турецьких шкіл у 2008 році Міністерством національної освіти, що викликало значні суперечки і протести з боку вірменської громади та інших організацій. В фільмі стверджується, що масові вбивства вірмен не були систематичними і цілеспрямованими, а були результатом взаємного насильства під час війни. Серед сцен, які викликали найбільше обурення, були ті, де зображувалися розірвані тіла, масові поховання і цитати від літніх людей, які стверджували, що вірмени спалювали і обезглавлювали турків. Ці сцени були сприйняті як спроба викликати ненависть і страх серед молодого покоління, що сприяло розвитку анти-вірменських настроїв у суспільстві. Серіал був частиною державної стратегії Туреччини щодо заперечення геноциду вірмен, яка включала введення відповідних матеріалів у шкільні програми і організацію конференцій та конкурсів на цю тему [11].



Рисунок 1.5 та 1.6 Постери до турецького серіалу «Великий детектив Філінта» розроблені для СНГ та Туреччини

Іншим кейсом з того ж турецького кінематографу слугує серіал в 2 сезонах під назвою «Великий детектив Філінта». Згідно сюжету «Філінта Мустафа - це великий детектив при Османській імперії.

До його обов'язків входить розкриття злочинів, але своєю місією він вважає боротьбу зі злом. Він вміє розкривати найзаплутаніші злочини, а також виявляти іноземні мережі та змови. Це мета його життя. Зокрема, сюжет серіалу розповідає про всі уклади в міністерстві юстиції, яке існувало при Османській імперії. Якщо розслідування стає безнадійним і злочини заходять у глухий кут, то на горизонті з'являється чудовий геній, який нічим не поступається Шерлоку Холмсу» [5]. Переглядаючи даний серіал я для себе відмітив надзвичайно радикальну пантурську націоналістичну парадигму сюжету. Це стрічка у якій занадто багато пафосу рівня індійського Болівуду стосовно головних героїв, та глорифікації Османської Імперії. Натомість майже усі інші держави ілюструються у стрічці як вороги які оточують «благочестивих мусульман» та бажають їм гибелі. Головний герой постійно викриває змови іноземців проти Султана та імперії, іноді навіть вбиває іноземців заколотників. Вірмени, грузини, греки та росіяни користуються особливою «любов'ю», автори сюжету приписують їм майже чи не масові винищення турок (мається на увазі цивільних). Хоча німцям та англійцям теж подекуди перепадає від режисерів стрічки. Хочеться окремо відмітити важливість даної картини для політичного режиму республіки. Зокрема «Президент Туреччини Реджеп Тайіп Ердоган та його дружина Еміне були серед шанувальників даного серіалу (який на момент свого виробництва був одним із найдорожчих телепроектів Туреччини) і навіть відвідували знімальний майданчик [39]. В цілому багато турецьких фільмів та серіалів фокусуються на історичних темах, що допомагає популяризувати турецьку історію та культуру. Цей ж серіал став символом національної гордості та культурної політики Туреччини, спрямованої на підкреслення історичних і культурних досягнень країни. Завдяки таким серіалам, Туреччина намагається зміцнити свій культурний вплив на міжнародній арені,

використовуючи кінематограф як інструмент для просування своєї історії (під певним кутом, та у вигідному для них світлі), традицій і цінностей.



Рисунок 1.7 Президент Туреччини Реджеп Тайїп Ердоган та його дружина Еміне разом з акторами серіалу «Великий детектив Філінта»



Рисунок 1.8 Президент Туреччини Реджеп Тайїп Ердоган та його дружина Еміне на знімальному майданчику серіалу «Великий детектив Філінта»

Але і Вірменія не залишилась по осторонь, вірменський кінематограф зняв такі фільми як «Гарегін Нжде», та «Обіцянка». Як зазначають самі вірменські кінематографісти «Гарегін Нжде – це відомий політичний і військовий діяч, який боровся на початку минулого століття за майбутнє Вірменії, за її визнання як окремої держави повною мірою, за збереження цілісності всіх її територій» [8].



Рисунок 1.9 та 1. 10 Постер вірменського фільму «Гарегін Нжде» та сцена з нього

Хоча сам діяч не є однозначною персоною, вірмени позиціонують його як свого національного героя. Попри це, коли вірменська діаспора намагалась організувати показ даного фільму у Москві, прибули співробітники поліції та зачитали попередження про неприпустимість скоєння злочину за статтею 354.1 (реабілітація нацизму). Після цього сеанс було скасовано, а глядачі, що зібралися, розійшлися.

Вся справа у тім що дана історична постать, у низці країн включаючи РФ, Туреччину та Азербайджан – вважається колабораціоністом, заради справедливості кажучи не безпідставно. Азербайджанське видання Tezadlar цитує звіт радянської контр-розвідки «У рамках агентурної справи на абвергрупу-114 («Дромедар») контррозвідники виявили та заарештували колишнього генерала дашнакської армії емігранта Тер-Арутюняна, який служив у німців під псевдонімом Нжде. У період Великої Вітчизняної війни

він завербував на території Болгарії понад 30 агентів, вірмен за національністю, брав участь у їхній диверсійній підготовці та перекиданні в тил Червоної Армії для підривної діяльності. Нжде – нацистський колаборант та злочинець. Військова контррозвідка це достеменно встановила» [37]. Певно саме тому фільм не зміг досягти успіху за межами Вірменії. Тому поставлене перед ним завдання з підняття «дискурсу геноциду вірмен» потрібно було реалізовувати через іншу кінострічку.



Рисунок 1.11 Показ фільму зривається поліцією Москви

Іншим фільмом, що дійсно зміг яскраво проілюструвати тему геноциду вірмен Османської Імперії в період першої світової війни була «Обіцянка». На відміну від першого фільму, тут ситуація дещо інша. Якщо з «Гарегіном Нжде» вийшло не все так однозначно, то «Обіцянка» просто взірвала світовий кінематограф. За сюжетом «події розгортаються 1915 року, під час Першої світової війни, Османська імперія знищила 1,5 млн підданих тільки тому, що вони були християнами, вірменами. Все починається з чудово знятих картин життя в Константинополі до початку війни. Дія розгортається неквапливо, що дає змогу познайомитися з героями трагедії, яка невдовзі відбудеться перед нашими очима». Варто зауважити що «The Promise» —

заповіт померлого недавно Кірка Керкоряна, американського мільярдера й філантропа вірменського походження. На зйомки фільму він переказав \$100 млн. І хоча збори не виправдали такого вкладення, мотив вкладання як і заслуга фільму у іншому. Сам Керкорян сказав ««The Promise» з'явився, щоб показати часто нехтувані історичні події. Коли-небудь, коли історія геноциду вірмен буде офіційно переписана, це стане почасти й заслугою фільму» [26]. Доречі фільм насичений тригерними образами та асоціаціями. Одна тільки аналогія з «Кришталевою ніччю» (єврейські погроми в 3 рейху) чого вартує. Просто порівняйте наскільки схожі ці картинки за емоційним та смисловим навантаженням. Різниця тільки що там погромщики йдуть громити євреїв, а в «Обіцянці» ідуть громити вірменів.



Рисунок 1.12 та 1.13 Постер та кадри турецьких погромщиків з вірменського фільму «Обіцянка»

В цілому можна сказати що інвестиція була саме в інформаційний вибух і той стався. І не дивно, адже цей проект був реалізований за допомогою діаспори, а не лише самого уряду (як це було з фільмом про Нжде). Бюджет в майже 100 мільйонів, голівудські актори та технології зйомки, це все в сукупності створило потенціал цього «вибуху». Він був настільки потужним, що це стало проблемою – проблемою для Туреччини та Азербайджану. За для хеджування якої (щоб перекрити ефект від вірменського фільму),

Туреччина в рамках антикризу, терміново знімає свій фільм «Османський лейтенант», який також пускається на міжнародний ринок.



Рисунок 1.14 Кадри з х/ф зображуючі погромщиків «Кришталеві Ночі»

В українському та російському прокаті щоправда стрічка звучить як «Гори та каміння». За сюжетом «військова драма розповідає про нелегкі часи перед початком Першої світової війни. У центрі подій виявляється дивовижна жінка. Наша героїня працює медсестрою і не уявляє свого життя без допомоги людям. Якось дівчина зустрічає лікаря на ім'я Джуд. Він керує медичною місією біля Османської Імперії. Вони разом вирішують залишити Сполучені Штати, щоб займатися своєю гуманною діяльністю на благо людства в цьому небезпечному та екзотичному світі, який до того ж стоїть на порозі страшних історичних подій. Однак все йде не так гладко, і доля часто дає нам серйозні випробування. Героїня закохується у заклятого ворога Джуда та засновника місії. Серце романтичної жінки краде Османський

лейтенант Імперської Армії» [41]. Фактично "Османський лейтенант" розгортається в той же історичний період що й «Обіцянка», але надає іншу перспективу, яка більше співзвучна з офіційною турецькою позицією, що заперечує геноцид. Фільм зосереджується на історії кохання між американською медсестрою та османським офіцером, водночас він намагається й представити події тих часів у більш нейтральному світлі, показуючи що там все було не так однозначно, мов вірмени теж винні.

Як пише Armtimes «Османського лейтенанта» з бюджетом 40 мільйонів було знято виключно як крок проти фільму «Обіцянка». Подібність є навіть у сценаріях» [32]. Але ефект виявився не надто потужним щоб перекрити вплив вірменської стрічки яка на відміну від «Османського лейтенанта» отримала більшу популярність. Тому кінематографічна гонка в цьому суперництві за «історичну правду» продовжується й досі.



Рисунок 1.15 та 1.16 Постери до турецького фільму «Османський лейтенант»

РОЗДІЛ 2.

МІСЦЕ ТА РОЛЬ КІНЕМАТОГРАФУ У СУЧАСНОМУ ГЕОПОЛІТИЧНОМУ ПРОТИСТОЯННІ

2.1. Кіно як горизонтальна пропаганда

Кіно завжди було не тільки засобом розваг та мистецтва, але й потужним інструментом впливу на громадську думку та політичні процеси. У сучасному світі, де геополітичні протистояння стають все більш напруженими, роль кінематографу як засобу "горизонтальної пропаганди" виявляється особливо значущою. Французький філософ та соціолог Жак Елюль вважав, що пропаганда може мати вертикальну та горизонтальну форму.

У своїй книзі «Феномен пропаганди», філософ, богослов, історик та соціолог, писав так «Та пропаганда, про яку ми весь час говоримо, є пропагандою по вертикалі в тому сенсі, що є якийсь лідер, політичний або релігійний вождь, який діє з висоти свого становища, прагнучи вплинути на натовп, розташований під ним. Пропаганда летить зверху, її методи розроблені в політичних справах, вона володіє технічними засобами, що дозволяють охопити маси народу і належать владним структурам, вона впливає на всіх, але її джерело, тобто ті, хто її організовує, знаходяться ззовні» [15,с.132]. Тобто її дія відбувається завдяки донесенню наративів від режиму до громадян, зокрема через ЗМК такі як телебачення, радіо, друковані ЗМІ, плакати, транспаранти тощо. Але недоліком цього традиційного підходу є те що комунікація відбувається лише зверху до низу. Це створює односторонній потік інформації, де натовп сприймає та підкоряється, не маючи можливості ставити запитання або відповідати. Така вертикальна пропаганда часто використовує емоційні маніпуляції, спрощення складних питань та повторення гасел для зміцнення влади і підтримання порядку. Це форма контролю, яка залишає мало місця для

критичного мислення або незалежної думки серед мас. Але й це не все «Ще однією особливістю цього типу пропаганди є пасивність і байдужість до того, на кого вона направлена - нехай людина залучена, нехай робить те, що від неї вимагається, нею можна маніпулювати, і вона залишається об'єктом пропаганди. Уявімо, як пропаганда впливає на індивіда на мітингу він перебуває під її квазі-гіпнотичним впливом, він не сприймається як особистість, його вчинки вже не результат його розумової діяльності, вони йому нав'язані від імені лідера, опущені на рівень рефлексів, він керований. Все це приклади вертикальної пропаганди, характерні для Гітлера, для Сталіна, але не так часто зустрічаються у французького уряду, починаючи з 1950 р. і в США. Пропаганду по вертикалі легко проводити, але її доводиться весь час підігрівати новими акціями, так як ефект від її дії не настільки міцний» [15,с.133]. Це пов'язано з тим, що односторонній характер такої пропаганди часто призводить до втоми у населення і втрати довіри. Люди можуть швидко звикати до повідомлень, що повторюються, і починають їх ігнорувати або навіть чинити опір, якщо пропаганда стає занадто нав'язливою. Крім того, в умовах постійного інформаційного шуму, де люди отримують величезну кількість повідомлень з різних джерел, вертикальна пропаганда повинна бути особливо інтенсивною та креативною, щоб залишатися ефективною. Це вимагає значних ресурсів і безперервних зусиль з боку тих, хто її здійснює. Більш того, з розвитком технологій і доступом до альтернативних джерел інформації, люди стали більш скептичними і критичними до офіційних заяв. Соціальні мережі, форуми, незалежні медіа дають можливість перевіряти факти, висловлювати власну думку та об'єднуватися навколо альтернативних ідей. Тому, щоб підтримувати ефективність вертикальної пропаганди, її організатори змушені постійно вдосконалювати свої методи, використовувати новітні технології, вивчати настрої суспільства і швидко реагувати на зміни. Це робить процес більш складним і витратним, а також підвищує ризики втрати контролю над інформаційним полем.

І тут ми переходимо до іншого виду пропаганди, Елюль про нього пише так «Рідше зустрічаються пропаганда по горизонталі. Ми називаємо її горизонтальною тому що вона реалізується всередині однієї групи серед приблизно рівних учасників в яких немає головного лідера. Зв'язки між учасниками здійснюються на одному рівні і йдуть не від лідера. Таким чином, мова йде про те, щоб знайти і об'єднати прибічників, що близькі за рівнем духовного та інтелектуального розвитку» [15,с.134]. Така пропаганда ґрунтується на взаємній підтримці, обміні ідеями і спільному формуванні думок та позицій у суспільстві. Горизонтальна пропаганда має свої унікальні переваги. Оскільки вона базується на добровільному обміні інформацією між рівними, вона є більш стійкою і автентичною. Суспільство складається з великої кількості мікрогруп за допомогою яких воно пов'язується в плані постійного обміну інформацією. Горизонтальна пропаганда сприяє цим зв'язкам, створює певні конструкти за для збільшення кількості останніх, а також продукує наративи – «скрепи» для агрегації суспільної думки. Це сприяє формуванню сильних соціальних зв'язків та почуття спільності, що може бути дуже ефективним у довгостроковій перспективі. Жак Елюль наголошує «Зміст пропаганди будується на дидактичних принципах і направлений не стільки на відчуття скільки на розум. Якщо пропогандист і присутній при цьому то скоріше як інструктор, модератор дискусії, водночас його присутність навіть не помічається, а його ідентичність не має значення [15,с.134]. Такий підхід акцентує увагу на навчанні, обміні знаннями та аргументованому обговоренні ідей. Головна мета - досягти розуміння та прийняття певних концепцій через раціональні доводи, а не емоційні маніпуляції. У цьому контексті горизонтальна пропаганда стає інструментом просвіти, де учасники активно залучені до процесу пізнання та аналізу. Дискусії які провокуються при цьому типі пропаганди, начебто спрямовані на обговорення різних точок зору, знаходження консенсусу, але фактично несуть завдання зведення суспільства до єдиної «правильної» думки. Такий підхід сприяє розвитку керованої інтелектуальної спільноти, де кожен

учасник відчуває що має можливість висловити свою думку і бути почутим. Цей формат пропаганди є особливо ефективним у середовищах, де високо цінується інтелектуальна автономія та самостійність мислення. Таким чином, горизонтальна пропаганда, отримує потенціал не лише для впливу на умисел людей, але і до контролю їхнього розвитку, формування громадянської свідомості, етичних норм і спільних цінностей. Вона дає політичним режимам більш ефективні важелі для процесу формування переконань у суспільстві, що сприяє стійкому статичному впливу на суспільство. Філософ та соціолог наголошує «Саме у спілкуванні з іншими людина поступово починає розуміти свої переконання (ті самі що й у колективу в цілому!), саме в спілкуванні вона приходить до того, що не може більше від них відмовитись, в спілкуванні вона допомагає й іншим сформулювати свою точку зору (ту ж що і в решти). У кожного індивідуума переконання повинні співпадати із думкою колективу, і колектив допомагає кожному випрацювати правильну лінію. І от же диво! це - завжди правильна позиція, вірні і завчасно погоджені рішення, переконання, до яких рано чи пізно приходять усі. Всі учасники колективу стоять на одній сходинці, їм легко спілкуватися один із одним» [15,с.135]. Підсумовуючи можна сказати що горизонтальна пропаганда фактично ретранслюється самим суспільством, політичному режиму головне розробити грамотні наративи і через певні канали (та ж масова культура) спустити в соціум у вигляді трендів. Звичайно цьому явищу потрібен модератор, який направить суспільство до правильного розуміння, але зробить це так щоб в людей була думка, що вони самі дійшли до цих висновків. Це створює ілюзію самостійного мислення та незалежності, тоді як насправді суспільство м'яко спрямовується до заздалегідь визначених цілей. Модератори в такій системі діють ненав'язливо, інтегруючи потрібні наративи в популярні культурні продукти, соціальні медіа, фільми, освітні програми та інші суспільні інститути. Вони використовують різноманітні методи для залучення уваги: від вірусного маркетингу до створення мемів, які легко поширюються та закріплюються в масовій свідомості. Такі

модератори можуть бути блогерами, лідерами думок, кінорежисерами, акторами, популярними особистостями, які користуються довірою і симпатією широких верств населення. Ключовим моментом у горизонтальній пропаганді є контроль середовища, де люди активно взаємодіють і обмінюються думками. Це середовище повинно бути достатньо децентралізованим, щоб забезпечити відчуття автентичності та незалежності кожного учасника. Водночас, всі ці взаємодії ненав'язливо спрямовуються у вигідне для режиму русло. Також важливо, щоб створені наративи відповідали існуючим цінностям та інтересам суспільства, або принаймні були представлені так, щоб викликати позитивний відгук. Це забезпечує більш природне сприйняття ідеології та підвищує ефективність пропаганди. Люди, відчуваючи, що ці ідеї резонують з їхніми власними переконаннями та почуттями, стають більш відкритими до їх прийняття і поширення.

Горизонтальна пропаганда передбачає вплив на громадську думку через різні канали, включаючи кіноіндустрію. Ця форма пропаганди може бути особливо ефективною, оскільки вона проникає у свідомість глядачів через як розумове, так й емоційне та естетичне сприйняття. У сучасному геополітичному контексті різні політичні режими активно використовують кіно для просування своїх ідеологій та впливу на громадську думку. Через розвиток сучасних технологій та глобалізації, фільми можуть легко та швидко поширюватися по всьому світу, досягаючи мільйонів глядачів. Художні тексти, такі як фільми, серіали, театральні постановки, музика та література, можуть впливати на глядачів та читачів, адже ті сприймають їх лише через призму емоцій та естетичного задоволення. Режисери можуть використовувати різні художні та літературні прийоми для підсилення певних ідеологій, утвердження домінуючих поглядів та впливу на громадську думку. Така пропаганда може бути досить ефективною, оскільки вона подається у формі розважального контенту, що здатний привернути увагу та залучити аудиторію. Таким чином, горизонтальна пропаганда через кінематограф та інші художні форми є потужним засобом маніпуляції

громадською думкою та формування соціальних уявлень. Фільми формують певні соціокультурні стереотипи, ідеали та сприйняття певних явищ під потрібним для замовника кутом. Зокрема, шляхом візуального представлення певних ситуацій, персонажів або ідеологій - кіно впливає на уявлення глядачів та те, як останні сприйматимуть реальність.

Жак Елюль дав декілька основних прояв пропаганди які варто розрізняти «Перший - коли психологічний вплив відбувається з використанням психологічних інструментів з метою зміни загальноприйнятої думки. Іноді поєднується з освітніми завданнями та спрямований до своїх співгромадян; Другий - Психологічна війна: тут, навпаки, йдеться про вплив на зовнішнього опонента, на противника, з метою знайти психологічні методи, щоб зруйнувати його "мораль", змусити сумніватися в правильності того, що він думає та робить; Третій - Промивання мізків: складні методи, що дозволяють перетворити противника на союзника» [15,с.10]. Горизонтальна пропаганда до якої відноситься й кіно, у більшій мірі проявляється у першому прояві, тобто спрямована на своїх співгромадян, де має більшу ефективність. Проте бувають й виключення. Зокрема другий прояв де кіно б працювало на глядачі країни супротивника доволі яскраво ілюструє кейс з СРСР у 1980-90 рр. Голлівуд став потужним інструментом горизонтальної пропаганди, спрямованої на зміцнення психологічного впливу на "зовнішнього опонента", в даному випадку - радянське суспільство. Пропагандистські фільми використовувалися з метою поширення ідей демократії, свободи та американського способу життя, а також зазнавали спроб зруйнувати "мораль" радянського суспільства та спонукати їх до сумніву щодо правильності ідеології, яку вони підтримували. Один із найвідоміших прикладів такої пропаганди - фільм "Рокі IV" (1985), в якому головний герой, американський боксер Рокі Бальбоа, б'ється проти радянського боксера Івана Драго. Фільм став метафорою західно-східного протистояння, демонструючи перевагу американської волелюбності, свободи та сили над бездушним, жорстким, тоталітарним радянським режимом. Він

сприяв укріпленню віри в американські цінності серед глядачів по всьому світі. Слід зазначити, що в даному випадку дійсно, горизонтальна пропаганда через американське кіно мала значний вплив на радянське суспільство, сприяючи підризу його ідеологічної парадигми та стимулюючи деяких громадян до переосмислення своїх поглядів. Доречно буде зауважити що найбільший вплив був саме на радянську молодь. Це саме той сегмент суспільства чий світоглядні уявлення ще перебували в стані формування. Вони ще не були настільки інтегровані в комуністичну ідеологему як їх батьки та в цілому старше покоління. Молодь віком від 12 до 20 років саме шукала шляхи самовираження, якісь нові віяння та світоглядні парадигми окрім заїждженої радянської пластинки. Тому західний культурно-ідеологічний масив зазнав на цьому ґрунті значного прогресу, та приніс рясний урожай. Покоління поціновувачів західної музики, джинсів, жувальної гумки, американського кіно, та «американської мрії» як культурного коду. Таким чином, кіноіндустрія виступила не лише як засіб розваг та мистецтва, але і як ефективний інструмент у геополітичній боротьбі між режимами. Кожна країна переслідуючи саме свої власні національні інтереси, зіштовхується з опозицією з боку тих держав з якими пересікаються їх стратегічні цілі. Розуміючи що жорсткою силою проблему не вирішити, та не бажаючи переходити у відкриту конфронтацію, політичні режими вдаються до використання м'якої сили, інструментів впливу стратегічного характеру, до яких в тому числі входить кінематограф як елемент масової культури. Горизонтальна пропаганда, зокрема кінематограф, представляє собою доволі ефективний інструмент в геополітичному суперництві. Ще Збігнев Бжезинський у своїй книзі «Велика шахова дошка» виголошував думку про те, що культурна гегемонія та вплив через масову культуру можуть мати не менший вплив на міжнародні відносини, ніж військова чи економічна сила. Бжезинський підкреслював, що культурна м'яка сила дозволяє країнам формувати світогляд та політичні пріоритети населення інших держав, тим самим зміцнюючи свої позиції на світовій арені. Зокрема

він описуючи сучасну конкуренцію за території писав так «Хоча занепад великодержавного націоналізму і згасання ідеологічного компонента знизили емоційний зміст глобальної політики, у той час як ядерна зброя привнесла серйозні стримуючі моменти щодо використання сили, конкуренція, заснована на володінні територією, все ще домінує в міжнародних відносинах, навіть якщо її форми в даний час мають тенденцію до набуття більш цивілізованого вигляду» [4,с.62-63], (під «більш цивілізованими формами конкуренції» можна трактувати сучасне суперництво між Вірменією – Туреччиною). Кінематограф, як частина цієї культурної м'якої сили, може впливати на сприйняття людей, змінювати їх уявлення про інші країни, їхню культуру та політику. І це є доволі важливим в контексті того що сам Збігнев писав про духовну пустоту ЄС, а саме «...стан культури, що поєднує ескапістський гедонізм (втеча від дійсності через отримання егоїстичного задоволення та насолоди) з духовною порожнечою, стан, який може бути використаний у своїх інтересах» [4,с.119]. Через фільми та телесеріали можна просувати певні цінності, заповнювати ідеологічно-світоглядний простір людей, просувати ідеї та моделі поведінки, що сприяє створенню сприятливого образу країни-виробника в очах міжнародної спільноти. Таким чином, через кінематограф країни можуть вести своєрідну «м'яку» експансію, поширюючи свої культурні та ідеологічні впливи без прямого тиску чи насильства. Нам може здаватися що оскільки більшість дорослих людей мають вже сформований світогляд, то нав'язати їм щось нове вже неможливо. Проте це лише в тому випадку, якщо кінотексти просувають ті бачення що різко контрастують з вже сформованими. Саме цим пояснюється чому вертикальна пропаганда працює як правило лише на внутрішню аудиторію. Говорячи ж про кінематограф, ми повинні відзначити що той апелює як правило до загальнолюдських речей. Він використовує знання з сфери людської психології, апелюючи до стандартних сюжетів де глядач вимушений погоджуватись із сюжетною лінією, щось схвалювати щось засуджувати. Використання усіх художніх засобів вираження

підкреслює в сюжеті необхідні для авторів фільму моменти, вирок ставити судді (глядачеві), останній керується законом (мораль). Тут варто зауважити наскільки потужним є вплив кінематографу на уявлення про мораль, а також наскільки мораль визначає життя того чи іншого суспільства. Шарль Луї Монтеск'є писав що «закони залежать від моралі, а мораль - від законів» [2,с.103]. Враховуючи наш контекст «сюжет фільму будується на підставі загальнолюдських цінностей та моралі, а мораль в свою чергу може формуватися в суспільстві під впливом того ж кінематографу». Знову ж таки, вплив за для трансформації можливий, але він повинен бути м'яким, непомітним та поступовим (за принципом роботи вікна Овертона). Якщо вплив буде більш сильним, а ті цінності та мораль що просуваються у фільмі будуть різко контрастувати із сталими, глядач відчує маніпуляцію і ефект буде зворотнім. Тому розігруючи у геополітичній боротьбі такий засіб впливу як кінематограф, гравці намагаються уникати гострих позицій, гамбітних ідей, та інших шляхів прискорення партії. Натомість розуміючи особливість такого ресурсу як кіно, його намагаються реалізовувати не спішно, а із стратегічною витримкою. Кожен крок робиться поступово, з ювелірною точністю, партія трохи затягується, проте з кожним кроком позиція гравця що використовує цей стратегічний ресурс лише покращується. Квапитися тут протипоказано, та і навіщо квапитись якщо все вже наперед прораховано. Кінематограф здатен змінити суспільство до непізнаваності за декілька десятиліть, просто за рахунок поступової зміни ціннісних, ідеологічних та моральних конструктів. Поступово кіно розмиває наш механізм сприйняття інформації. Все за рахунок універсалізації та спрощення важких і глибоких понять. Глядачу дають набір стереотипів стосовно усього на світі, а також емоційних патернів (як на що реагувати, та як що сприймати. Розмилась межі понять та стерлись відмінності між сприйняттям форми та ідеї, кінематограф дає одразу слово, картинку та звук, а також вже розжоване розуміння явища. Натомість «Різниця між сприйняттям форми і сприйняттям ідеї, - пише Ібн-Сіна, - полягає в тому, що

форма сприймається одночасно і внутрішнім почуттям і зовнішнім; тільки спочатку вона сприймається зовнішнім почуттям, яке потім передає її внутрішньому почуттю, як, наприклад, коли вівця сприймає форму вовка, тобто його обриси, зовнішній вигляд і колір: форма вовка сприймається внутрішнім почуттям вівці, тільки спочатку вона сприймається її зовнішнім почуттям. Ідея ж сприймається від чуттєвої речі душею без того, щоб вона сприймалася попередньо зовнішнім почуттям, як, наприклад, коли вівця замість того щоб сприймати зовнішнім почуттям, сприймає ідею ворожості у вовку, або ідею, що змушує її боятися вовка і бігти від нього» [16, с.224-225].

Тепер ми дивлячись фільм не бачимо окремо форми, нам її вже розшифрували і подали у вигляді емоційно забарвленої ідеї. Ми вже не дивимось, не думаємо, ми просто зчитуємо готовий декодований зміст. Сучасне суспільство намагається найменше витратити зусиль на розшифровку форми, можна навіть сказати що ці навички частково атрофуються через непотрібність. У медицині є такий діагноз "атрофія альвеолярних відростків". Це явище виникає через тривалу відсутність навантаження на зуби і кісткову тканину щелепи, що призводить до її зменшення. Як правило це стається коли людина споживає лише рідку або м'яку їжу. Стимуляція кісткової тканини, необхідна для підтримки здоров'я зубів і кісток. Якщо ж стимуляція не відбувається, це зрештою призводить до втрати зубів. [35]. Аналогія тут зрозуміла, людина що не займається самостійним вивченням форми, а лише сприймає декодовані змісти, поступово втрачає самостійність у пізнанні. Фактично індивід стає веденим іншими (в ідейному сенсі) через залежність в розшифровці смислів. А тепер уявімо сукупність таких індивідів у великі групи, суспільства, населення країн. Картина в певному сенсі жахлива, в першу чергу тому що суспільства делегували не лише функцію декодування форми, вони разом із цим надали сенсоутворювачам, лідерам суспільної думки, в кінцевому підсумку самим політичним режимам право на формування їх свідомості. Адже той хто формує наші ідеї та смисли – формує нашу свідомість! Фільми та серіали,

створені з певною ідеологічною метою, непомітно просувають конкретні наративи та стереотипи в масову свідомість. Таким чином, кінопродукти стають інструментом м'якої сили, яка може бути використана для формування суспільної думки, впливу на політичні рішення та навіть зміни культурних парадигм. З огляду на це, країни що вже використовують їх як засіб поширення своєї культури та ідеології, роблять свою позицію в геополітичному контексті більш вагомою. Зміцнюючи свої культурні-ідейні позиції, вони це конвертують у політичний вплив. У цьому сенсі, кінематограф стає не просто розважальним медіумом, а стратегічним інструментом, який може використовуватись для впливу на світову політику та економіку. Таким чином, здатність кінематографа формувати світоглядні рамки та впливати на суспільну свідомість перетворює його на потужний інструмент у геополітичному суперництві, де культура стає не менш важливішою, ніж економічні і військові ресурси. Хотілося б навести слова С.Хантінгтона стосовно нової форми глобальної політики де надзвичайно важливим фактором стає саме культура, та культурна спільність. «Під впливом модернізації глобальна політика зараз вибудовується по-новому, відповідно до напрямку розвитку культури. Народи та держави з подібними культурами об'єднуються, народи та держави з різними культурами розпадаються на частини. Об'єднання із загальними ідеологічними установками або згуртовані навколо наддержав йдуть зі сцени, поступаючись місцем новим союзам, що згуртувалися на основі спільності культури та цивілізації. Політичні кордони все частіше коригуються, щоб збігтися з культурними: етнічними, релігійними та цивілізаційними» .» [33, с.199]. Ось чому горизонтальна пропаганда, що виражається через кінематограф, має великий потенціал в геополітичному суперництві.

2.2. Роль кінематографу в світоглядній архітектурі сучасної особистості

Процес формування світоглядних конструкцій людської особистості починається з раннього дитинства і продовжується протягом всього життя під впливом різноманітних факторів, таких як сім'я, освіта, соціальне оточення, культура, релігія, особистий досвід та навіть мова. Ще Гоббс писав «Без здібності мови у людей не було б ні держави, ні суспільства, ні договору ні світу, так само як цього немає у левів, ведмедів та вовків» [9, II, 65]. А також без мови люди жили б на самоті, не могли б спілкуватися один з одним і, отже, «була б немислима жодна громадська організація серед людей...» [9, I, 234]. Що ж поєднує усі ці фактори, та передає їх через себе впливаючи на формування особистості? Лєвова частка на сьогоднішній день це соціальні мережі, відеохостинги, та онлайн кінотеатри. За статистикою, велика кількість людей на планеті дивляться фільми в інтернеті. Згідно з останніми даними, «близько 90% інтернет-користувачів регулярно переглядають фільми онлайн. Це включає як стрімінгові сервіси (Netflix, Amazon Prime Video, Disney+ та інші), так і платформи для обміну відео, такі як YouTube та TikTok» [29]. Зокрема, Netflix має понад 260 мільйонів передплатників, а Amazon Prime Video — більше 165 мільйонів. Крім того, майже половина всіх користувачів інтернету підписані на щонайменше один платний стрімінговий сервіс. Зараз ринок потокового відео оцінюється в понад 500 мільярдів доларів. Очікується, що до 2030 року він продовжить зростати до понад 1,9 трильйона доларів із середньорічним зростанням 19,3%. І кількість потокових платформ продовжує зростати [12]. Таким чином, можна сказати, що онлайн-платформами для перегляду фільмів користується активно більшість людей у світі. Розуміючи ці цифри ми можемо говорити що дійсно знання про цей світ, його закони, моральні та етичні норми, у більшості сучасна людина отримує через кіноформу. Дитина, в сучасному суспільстві, майже одразу після появи на світ знайомиться з смартфоном. У більшій мірі

це спочатку дитяча анімаційна продукція в залежності від віку. Для дітей до 5 років це один продукт, від 5 до 8 інший рівень і далі тощо. Вік, у якому діти починають переходити від перегляду мультфільмів до фільмів, може варіюватися залежно від багатьох факторів, включаючи індивідуальні інтереси дитини, вплив батьків та доступність контенту (за 30 днів завантажується більше відеоконтенту, ніж за 30 років транслюють основні телевізійні мережі США). Однак, загалом, перехід часто починається приблизно у віці 7-10 років [1]. Приблизно у цьому віці діти починають розуміти соціальні норми та правила, а також розвивають почуття відповідальності і самостійності. А вже з 12 підлітки активно шукають своє місце в світі, експериментують з різними соціальними ролями. Саме в цей час вони часто задаються питаннями про своє майбутнє, власні переконання та цінності.

Тобто фільми входять до раціону людини в період коли та лише починає формуватися як особистість та під їх впливом формується її подальший світогляд. З самого раннього віку, коли дитина починає взаємодіяти з медіа продукцією, вона сприймає певні моделі поведінки, соціальні ролі та культурні цінності, які показуються на екрані. Це впливає на різні аспекти її розвитку: зокрема систему цінностей, культурне розмаїття, гендерні ролі, сприйняття хорошого та поганого, законів за якими існує цей світ, історію світу в хронологічній послідовності, тощо. Але це лише вершина айсбергу, якщо зануритись глибше, то можна зрозуміти що фактично уся людська особистість як цілісна картина насправді є мозаїкою з переглянутих нею фільмів та прочитаних нею книг. Це часом не легко визнати, проте об'єктивна картина людської свідомості показує, що людська особистість та її світогляд — це епістемологічний багаж знань та поглядів на онтологію через призму кінематографу і літератури. Кожен переглянутий фільм і прочитана книга залишають відбиток на людині, формуючи її уявлення про світ та себе саму. Ці впливи накопичуються і переплітаються, створюючи складну і багатогранну особистість. Через кіно та літературу людина пізнає

світ, отримуючи знання про реальність і різноманітні її аспекти. Фільми і книги пропонують різні перспективи пізнання, та можливості для самовираження, дозволяючи людині бачити світ очима інших, випробовувати різні емоції та ситуації. Вони стають своєрідними фільтрами, через які до нас потрапляють знання. Інакше кажучи стають призмою через яку ми розглядаємо власне буття, допомагаючи сформувати наші переконання, цінності та поведінку. Фактично переживання головних героїв (що були створені таким чином щоб ми себе з ними ототожнювали) стають власними переживаннями глядача. Таким чином глядач начебто за своє життя переживає ще декілька сотень чи тисяч життів. Враховуючи той псевдо досвід він робить начебто свої власні висновки про певні явища та цінності, хоча насправді це лише проекція наративів що були нав'язані через кінотексти. Фільми та книги також формують наше розуміння складних концепцій, таких як добро і зло, любов і ненависть, справедливість і несправедливість. Вони здатні виховувати емоційний інтелект та емпатію. Підкреслюючи емоційну складову кіно, глядач як правило не помічає його маніпулятивну сутність. Тому він не завжди знаходить відповіді на питання чому саме він любить чи ненавидить когось чи щось, чому до чогось він відчуває розчулення, а до чогось огиду, чому якусь націю любить, а якусь вважає ворожою. Пояснюючи своє ставлення людина іноді каже що «просто так розумію – ну тому що так розумію», або «так відчуваю». Проблема в тому що підсвідомі механізми не дають людині визнати те, що її індивідуальна свідомість сформована ззовні. Це як визнати що «я дурний», чи що «мене обвели навколо пальця». Фактично людина на підсвідомому рівні будучи носієм певних наративів, готова присягнутися що це її власна точка зору лише б не обвалилась її зручна, комфортна та звична картинка світу. Все тому що процес побудови цієї картини починався з самого раннього дитинства. Тоді під впливом соціального оточення, музики, культури, релігії та кіно формувалися смаки та звички, а також принципи та вірування. Будь який виклик вже сформованій парадигмі, сприймається

індивідом як виклик цілісності його особистості. Психологічні захисні механізми людини, сприймають будь які дії ззовні, направлені на трансформацію її світогляду, як ті що є ворожими. Оскільки вони підривають фундамент архітектурної споруди, на котрій стоїть уся конструкція людської свідомості. Це загрожує як цілісності його особистості (про що вже було сказано), так й духовному та психічному здоров'ю індивіда. Тому справді й важко вести дискусії з людьми твердих переконань, які впевнено відстоюють абсолютизм власної ідеології. Ефективність переконання в таких випадках може бути лише за умови використання ювелірного діалектизму, тобто уникання заперечень, натомість підведення людини до самотійного висновку хибності його думки чи позиції. Таку техніку ілюструє Сократ у філософському творі Платона «Бенкет». Там у драматурга Агафона, де були присутні комедіограф Аристофан, філософ Сократ, політик Алківіад та інші, демонструється техніка переконання Сократа, яка називається майєвтика. [27]. Майєвтика, або сократичний метод, полягає в тому, щоб ставити серію питань, які змушують співрозмовника критично оцінювати свої переконання і поступово приходити до самотійного висновку про хибність або неадекватність своєї початкової позиції. Сократ використовував цей метод, щоб виявити приховані суперечності в думках своїх співрозмовників і підштовхнути їх до самотійного пошуку істини. Це не прямий метод переконання, а скоріше допомога в народженні нових, більш осмислених ідей через діалог і саморефлексію, що є ключовим аспектом сократичної філософії". Сократ навіть «порівнював себе з повивальницею у тім, що хоча сам не може народити ідею, але допомагає народженню знання через діалогову систему спілкування, сприяє встановленню істини, що існує в неявному вигляді, через її "очищення" шляхом спец. мистецьки сформульованих запитань про суть тих чи тих (передусім соціальних) феноменів та ідей» [13].

Враховуючи ту формуючу функцію яку відіграє кінематограф для становлення нашої свідомості, смаків, поглядів та вірувань, можна

констатувати що на сьогоднішній день його роль у соціалізації нових членів суспільства, а також формуванні суспільної думки – просто колосальна. Кіно, поступово стало невід’ємною складовою нашого життя, воно формує наші очікування та стандарти через емоційні сюжети. Глядачі зараз часто приймають представлені в кіно сценарії як типові, тим самим передаючи кіно монополію на побудову їх точки зору з тих чи інших питань. А кіно все спрощує та спрощує сюжети, все зжимаючи та зводячи до стереотипів, а у глядача в свою чергу внаслідок споживання такого контенту поступово деградує власна дослідницька функція та критичне мислення. Саме ж кіномистецтво перетворюється на дешеве розважальне масс-культ явище. Проте воно й далі залишається не лише розважальним засобом, але й продовжує нести у собі функції потужного інструменту соціального інжинірингу та особистісного моделювання. Воно використовується для формування та зміни думок, поглядів і поведінки глядачів політичними режимами по всьому світі. Кіно фактично є ідеологічним продуктом і інструментом формування ідеології тому розуміючи його роль у розвитку людської особистості, політичні режими не можуть його не використовувати. П’єр Бурдьє писав «Громадська думка не існує», він мав на увазі що «зондаж громадської думки у сьогоднішньому вигляді — це інструмент політичної дії; його, можливо, найважливіша функція полягає у навіюванні ілюзії, що існує громадська думка як імператив, одержуваний суто шляхом складання індивідуальних думок; і у впровадженні ідеї, що існує щось на кшталт середньої арифметичної думки або середня думка.» [22] я ж хотів зазначити свій варіант значення, а саме що «Громадська думка не існує» тому що у більшості сучасних людей немає «власної» громадської думки. Майже всі їх уявлення про світ це набір певних спрощень і стереотипів що вони всмоктали (наче з молоком матері) з кіноіндустрії та інших розважальних медіа і соціальних мереж. Звичайно я не заперечую здатність людей мати свої власні думки, але маю на увазі що нажаль доля думки таких людей втрачається в масі невігластва «сучасних людей» що вважають себе експертами (тому що

десь щось чули про це раніше). Більшість думок такої маси це репрезентація вже раніше десь побаченого, прочитаного, чи почутого. Знання ж котрі людина отримала сама, її власний досвід і думки що на ньому засновані є тією самою «Громадською думкою» яка наразі переживає серйозну кризу.

Враховуючи кризу індивідуальності, варто згадати слова Сократа, який критикував мистецтво, зокрема поезію, за її здатність впливати на емоції і відводити від істини. Платон в X книзі «Держава та Політика» так описує його слова «Якби поети-наслідувачі мали справжнє і ґрунтовне знання і ґрунтовне знання тих речей, які виражають наслідуванням, то, звичайно, вважали б більшою для себе честю робити ті самі речі, ніж наслідувати їх. Але ці добрі люди, говорячи і про медицину, і про землеробство, і про державне управління, і про розпорядження військових, і про багато інших речей, самі нічого такого не роблять. А з цього видно, що їхнє мистецтво має характер лише гри, придуманої для розваги; а наука істини для них – справа стороння» [28,X,с.457]. У сучасному світі роль поетів значною мірою перейняв кінематограф, який має в рази потужніший вплив на свідомість людей. Фільми і серіали, які створюються для масового споживання, часто формують наші погляди, цінності та уявлення про світ. Як і у випадку з поетами в часи Сократа, кінематограф в наш час підміняє глибинне розуміння істини і справедливості, пропонуючи натомість спрощені і часто спотворені образи реальності. Цей феномен посилює кризу індивідуальності, адже людина перестає шукати власні відповіді на важливі питання, задовольняючись готовими шаблонами, запропонованими масовою культурою. Отже, сучасні медіа, подібно до поетів часів Сократа, впливають на наші уми, відводячи від самостійного пошуку істини. Вони формують наш світогляд і поведінку, що у свою чергу призводить до втрати індивідуальності і зростання впливу політичних режимів та лідерів суспільної думки. У цьому контексті стає зрозуміло, чому питання індивідуальності та впливу медіа на свідомість є такими важливими для сучасного суспільства. Згадаємо ще декілька слів Сократа що до поезії

(аналогу кінематографу того часу), та її впливу на моральність у суспільстві, зокрема він казав так «Поезія, що займається наслідуванням, анітрохи не сприяє формуванню моральності. Щоб переконатися в цьому, треба уважно розглянути, яку частину душі вправляє вона, - найгіршу або найвищу. Байдужість і сталість мудреця не становлять приємної різноманітності: навпаки, так зване (мова оригіналу) τὸ ἀγανακτικόν (обурення) ніколи не буває постійним і сильно розважає людей своєю різноманітністю. Тому здебільшого і буває, що поети-наслідувачі, щоб догодити натовпу, спрямовують своє наслідування до вираження того обуреного та мінливого стану моральності. Отже, поезія, що займається наслідуванням, сприяє особливо гіршій частині душі, і не тільки збуджує її, а й живить і зміцнює, а кращу і найвищу, тобто розумну, послаблює та принижує; Якщо ж до справедливості, то слід, щоб суспільство не приймало тієї хтивної музи, після прийняття якої пануватиме в ньому не закон і розум, а задоволення і прикраси» [28, X, с.458]. Сучасні фільми також часто спрямовані на задоволення емоційних потреб мас, показуючи драматичні, сенсаційні і часто спрощені версії подій і життєвих ситуацій. Це зміцнює і підживлює найгірші частини нашої душі, такі як поверхневі емоції і тимчасові бажання, в той час як найвищі і найкращі частини душі – розум і здатність до глибокого мислення – послаблюються і пригнічуються. Важливо відзначити, що кіно, часто створює ідеалізовані образи, які відповідають певним стандартам краси, моралі та поведінки. Ці образи впливають на формування цінностей та поглядів суспільства, вводячи глядача в світ, який відповідає певним імперативам. У кінцевому рахунку, людська особистість — це результат безперервного процесу взаємодії з навколишнім світом, де кінематограф та література відіграють ключову роль у формуванні нашого світогляду. Вони не лише розважають, але й навчають, надихають і змінюють нас, роблячи свій внесок у складну мозаїку нашої індивідуальності та світосприйняття.

Варто відзначити, що в процесі формування здорової особистості, кожна людина проходить через різні етапи розвитку, включаючи становлення

моральних цінностей, емоційної стійкості та критичного мислення. Досягаючи певного віку (в кожного по різному) людина починає ставити питання про своє місце у світі, свої цілі та цінності. Це включає також роздуми про своє походження, природу своєї особистості і бажання зрозуміти, що робить її унікальною. Звісно, кінематограф, соціальні мережі, освітні платформи й оточення певною мірою закривають цей гештальт, але все одно залишаються «білі плями», зокрема екзистенціального характеру. Таким чином індивід з часом приходить до філософії, щоб знайти логічні та раціональні відповіді на свої питання. Вивчення праць великих мислителів, таких як Сократ, Платон, Кант чи Ніцше, іноді дає людині глибше розуміння існування, моральності і сенсу життя. Він проходить шлях від матеріалізму до ідеалізму, іноді навпаки (як у випадку Фейєрбаха) і формує свій внутрішній стрижень. Як правило мова йде про власну систему цінностей, переконань, світогляду, а також утвердження в релігійному віросповіданні. Але не усі проходять цей шлях, оскільки це важка праця що має на меті гармонійне та фундаментальне наповнення особистості, формування цілісної структури власного «Я». А тому багато людей здаючись на пів шляху, зупиняються обираючи шлях зручності та поверхневого задоволення. В них до кінця життя залишається певне відчуття недосконалості, незавершеності їх метафізичної душевної конструкції, а тому цю внутрішню порожнечу вони заповнюють матеріальними благами, роботою, хобі, розвагами, алкоголем, наркотиками та інш. Фактично ми говоримо про протистояння гедоністичного матеріалізму і гегелівського ідеалізму всередині особистості що формується.

РОЗДІЛ 3.

ДОСЛІДЖЕННЯ НА ПРИКЛАДІ ПОРІВНЯННЯ ЕКРАНІЗАЦІЙ

3.1. Екранізації 1956 та 1967 років

Для того щоб дослідити, як саме візуальні тексти у кінофільмах просувають цінності політичних режимів, ми візьмемо сюжет (роман Льва Толстого «Війна та Мир»), екранізованого в різних країнах у різний час, щоб проаналізувати з одного боку, як політичний режим впливає на кіно. З іншого боку - які цінності просуває кіно у відповідності до політичного режиму та ідеології. Це дозволить нам побачити, як той самий літературний твір може інтерпретуватися по-різному в залежності як від політичного режиму за якого відбувалась екранізація, так й історично-політичного контексту створення фільму. Як зазначає інтернет портал ReadRate.com ««Війна та мир» Льва Толстого – визнана світова класика літератури. Роман російського класика входить у Всесвітню бібліотеку – список найзначніших книжок світової літератури за версією Норвезького книжкового клубу. Журнал Time поставив його на третє місце у добірці 10 найкращих книг усіх часів. Роман-епопея «Війна та мир» отримав безліч екранізацій як у Росії, так і за кордоном. Нерідко над розробкою чергової адаптації працювали міжнародні команди. Це зайвий доказ того, що книга поєднує людей по всьому світу, надихаючи їх на творчість. Масштаб твору Толстого здається невідомим для адаптації. І мова не тільки про обсяг - 1300 сторінок поділені на 4 важкі томи. Тут важливо не загубитися у низці сюжетних ліній, у яких задіяно понад 500 персонажів. У тому числі як вигадані особистості, так й історичні» [7]. Складність полягає не лише в переданні всіх подій та доль героїв, а й у збереженні глибини філософських і моральних питань, які Толстой піднімає у своєму творі. Психологічні портрети персонажів, їхні внутрішні конфлікти та розвиток, питання життя та смерті, любові та ненависті, війни та миру - все це робить роман особливим і вимагає від

творців адаптацій особливої майстерності. Кожна екранізація «Війни та миру» пропонує власну інтерпретацію оригінального тексту, підкреслюючи ті чи інші аспекти роману відповідно до культурного та політичного контексту свого часу і місця створення. Міжнародні адаптації роману також демонструють, як різні культури сприймають і переосмислюють цей великий твір. Кожна культура привносить своє унікальне бачення, додаючи нові відтінки до відомої історії. Це підкреслює універсальність тем, піднятих Толстим, і водночас дозволяє побачити, як специфічні культурні та політичні контексти впливають на інтерпретацію літературного твору.

Для проведення дослідження було обрано 4 основних екранізації, а саме:

- перший повноцінний фільм знятий США та Італією у 1956 році режисера Кінга Відора, стрічка фактично є американською, «П'єра Безухова там втілює Генрі Фонда, Наташу Ростову – Одрі Хепберн, а Андрія Болконського – чоловік актриси Мел Феррер. Як пізніше визнавалася Хепберн, ця роль була найскладнішою у її житті. Фільм був висунутий на «Оскар» у трьох номінаціях та отримав «Золотий глобус» як найкраща іноземна картина.» [7].
- друга СРСР 1967 року «Кіноєпопея Сергія Бондарчука по праву вважається класикою кінематографа та однією з найдокладніших екранізацій «Війни та миру». На всі чотири частини, на які було поділено фільм, витратили небувалий на той час бюджет – 18 мільйонів рублів. Картина, що з'явилася у світовому прокаті 1966 року, взяла премію «Оскар» за найкращий фільм іноземною мовою (1969). У головних ролях були задіяні зірки радянського кіно В'ячеслав Тихонов, Анастасія Вертинська, Ірина Скобцева, Олег Табаков та інші.» [7].
- третя екранізація 2007 року, режисера Роберта Дорнхельма та російського продюсера Сергія Шумакова, вважається міжнародною, адже у її створенні брали участь кінематографісти з Італії, Франції, Німеччини, Росії та Польщі. Але з-за провідної участі Сергія Шумакова, стрічка в більшій мірі вважається російською.

- четверта та остання Британська екранізація 2016 року, режисера Тома Харпера. Це «екранізація російської класики від BBC - міні-серіал з Полом Дано, Джеймсом Нортонем та Лілі Джеймс.» [7].



Рисунок 3.1 Ростова та Болконський, США 1956 рр.



Рисунок 3.2 Ростова та Болконський, СРСР 1967 рр.



Рисунок 3.3 Ростова та Болконський, РФ, Франція, Німеччина, Італія, Іспанія, Польща 2007 рр.



Рисунок 3.4 Ростова та Болконський, Великобританія 2016

Розглядаючи кінотексти першого фільму режисера Кінга Відора, що був знятий американцями у далекому 1956 році, перше що слід взяти до уваги це контекст часу. Холодна війна в самому розпалі, Дуайт Ейзенхауер перемагає на переобранні, вдруге перемагаючи Адлая Стівенсона на президентських виборах 1956 року у США. В цей самий рік відбувається Угорська революція проти радянської влади, а також з липня починається Суецька криза яка

перероджується у війну вже в жовтні цього ж року. Ідея екранізувати роман Толстого пояснюється тим щоб показати імперську Росію як антагоніст Радянському Союзу. Кінг Відор береться за роботу показати своєму глядачу «кошерну Росію» та яка подобається Штатам, а також підмахнути російській діаспорі, зокрема політичним мігрантам, та нащадкам Білого руху що частково мігрувало до Америки після поразки у громадянській війні.

У багатьох сценах у якості звукового супроводу використовується мелодія гімну Російської Імперії «Боже царя храни», що була написана Олексієм Федоровичем Львовим. На перших ж кадрах показується карта Європи, де наче чорною хмарою відмічаються території захоплені Наполеоном. Після чого озвучується той факт, що Росія як вірна союзниця Австрії, відправляє їй на підмогу свої війська. Режисер наче навмисно намагається нав'язати аналогію із гітлерівською окупацією Європи, тим самим хоче показати ту саму Росію, яка за певною конотацією може бути союзником. Що також не можна не відмітити стандартну стереотипізацію. У сцені вечірки в домі Курагіних, на яку на початку сюжету їде П'єр,



Рисунок 3.5 П'єр заливає до роти вже н'яному непритомному офіцеру ром

втілюються майже всі шаблонні патерни уявлень про росіян. Гусари п'ють до напівживого стану, танцюють пляски по типу народних «калинки» чи «козачка» (щось схоже на гопак), грають на балалайці, П'єр ллє в рот вже п'яному непритомному офіцеру ром. Сцена, де жонглюють порожніми склянками рому під частушки, а П'єр аплодує в такт балалайки, - я думаю, говорить сама за себе.

Далі також доволі багато тригерних патернів, які певним чином впливають на глядача протягом усього сюжету. Але вважаю доречним для результативності дослідження провести порівняння на прикладі певного відривку, а не цілком усього сюжету. Таким уривком може слугувати заключний монолог П'єра Безухова, де репрезентується екзистенційні цінності і основні ідеї, що виносяться як висновки після сюжету. Але у екранізації Кінга Відора цей монолог відсутній, натомість певними заключними словами, де висловлюється основна цінність у кінці сюжету, це наведені слова самого Льва Толстого «Найважче і блаженніше всього любити це життя у своїх стражданнях, у безвинності страждань, бо життя є все. Життя є Бог. Любити життя, любити Господа!». Під ці слова П'єр та Наташа йдуть в світле майбутнє і фільм завершується. Тобто, можна зазначити, що для американців головною цінністю в романні є життя, а провідною ідеєю є любов до нього. «Любити життя, любити Господа» - непоганий слоган для неопротестантського складового «Американської мрії».

Наступний радянський фільм за режисури Сергія Бондарчука. Історія та контекст створення цієї екранізації не менш цікава за свою американську попередницю. Те, як ідея фільму з'явилася, заслуговує на окрему увагу. На момент початку зйомок трапилося одразу дві події: 150-річчя Бородінської битви та вихід на екрани фільму «Війна і мир» з Одрі Хепберн у ролі Наташі Ростової. Радянське керівництво не змогло допустити того, щоб не зняти фільм. Космічна гонка, гонка озброєнь, а тут американці (ідеологічний ворог) екранізують роман російського письменника при тому, що Радянської альтернативи немає. Американська картина була до речі у радянському

прокаті, і партійному керівництву не подобалось своєрідне ідеологічно забарвлене трактування оригіналу та рясна вестернізація у сценах, що зображували російське життя. Загалом, у 1961 році радянське керівництво (як кінематографічне, так і звичайне) вирішило екранізувати в СРСР роман Льва Толстого. Режисером стрічки запропонували стати Сергію Бондарчуку. Слід зауважити, що радянська екранізація встановила кілька своєрідних рекордів, які вражають досі. Наприклад, сценарій до фільму писали майже рік! Адже твір Толстого є досить об'ємним, а Бондарчук задумав фільм, який мав складатися з чотирьох окремих частин. Загалом, сценарій кіно закінчили у лютому 1962 року, і після цього його ще місяць обговорювали та затверджували у Міністерстві культури. Ще один рекорд, встановлений цією екранізацією, - це тривалість робочого процесу над фільмом. Якщо скласти все разом — зі сценарієм, пробами і так далі, то виходить, що «Війна та мир» зажадала понад шість років роботи! Історики кіно пізніше підраховали, що в радянській екранізації присутні майже 300 героїв, причому з репліками німецькою, французькою та, ясна річ, російською мовами. Задум знімальної групи припускав, що у стрічці буде максимально достовірно відображено історичну епоху. Довелося декораторам та купі їхніх помічників постаратися. Відомо, що 40 музеїв СРСР надали для зйомок частину своїх експонатів. Крім цього, фабрики країни виготовили 9000 історичних костюмів та близько 200 000 гудзиків!

Сцену Бородинської битви знімали за участю величезної кількості масовки. Її чисельність становила 15 000 чоловік! Але операторам і монтажерам вдалося за допомогою комбінованих зйомок створити повне відчуття того, що відбувається бій як мінімум із втричі більшою кількістю людей. Частину зйомок робили з гвинтокрила, що було досить новим технічним рішенням у радянському кіно і цілком виправдало себе. Під час цього масштабного дійства витратили 23 тони вибухівки, 15 000 ручних димових гранат, 40 000 літрів керосину! Фінансові документи картини, що дійшли до наших днів, говорять про те, що на створення вказаної стрічки

пішло майже 18 000 000 радянських рублів! В наші дні ця сума становила б майже мільярд доларів! [23]. Тобто зрозуміло, наскільки важливим для радянського керівництва був цей проект.

Сюжет очікуємо видався марксистським в плані репрезентації буржуазії як класового ворога. Варто також звернути увагу на знаки та символи. Зокрема те, як Бондарчук передав деталь даремності розпутного життя буржуазії. П'єр (у ролі Бондарчука) в одній сцені спостерігає танець графа Ростова – зосереджуючи увагу глядача на його товстій рум'яній долоні, і тут же показує долоню свого помираючого батька. Глядач не може пройти повз тому що режисер підкріплює це асоціативний ряд.



Рисунок 3.6 та 3.7 Сцени з рукою танцюючого графа Ростова та помираючого графа Безухова

Це все супроводжується відповідним контрастним аудіо супроводом, де з однієї сторони граф Ростов танцює підвид бального танцю під назвою англес під "Данила Купора". На контрасті відбувається передсмертне таїнство соборовання графа Безухова, звучать мінорні церковні піснеспіви (мова оригіналу) «о мне плачете о мне рыдаете человеци, немилостиво бо душа моя от тела разлучается», а також «душе моя, востани что спишы, конец приближается» відомі мотиви скорботного великопісного піснеспіву. Наголос на смерті настільки акцентований, наскільки це можливо. Бондарчук також постарався, щоб передати атмосферу жаху з якою зіштовхуються

багатії перед лицем смерті на відміну від пролетаріату, для яких смерть це визволення на прикладі смерті Платона Каратаєва.



Рисунок 3.8 Смерть Платона Каратаєва

Слід відмітити той факт що в оригіналі роману була згадка за долоню графа Безухова, але ніякої відсилки чи асоціації до долоні танцюючого графа Ростова не було.

(мова оригіналу): «В то время как графа переворачивали, одна рука его беспомощно завалилась назад, и он сделал напрасное усилие, чтобы перетащить ее. Заметил ли граф тот взгляд ужаса, с которым Пьер смотрел на эту безжизненную руку, или какая другая мысль промелькнула в его умирающей голове в эту минуту, но он посмотрел на непослушную руку, на выражение ужаса в лице Пьера, опять на руку, и на лице его явилась так не шедшая к его чертам слабая, страдальческая улыбка, выражавшая как бы насмешку над своим собственным бессилием» [31, том 1, ч.1, XX глава].

Тут дослідження доходить висновку, що цей символічний образ був перетворений на відповідну асоціацію саме Бондарчуком. Що ж до заключного монолога П'єра Безухова, то радянський агітпроп обрав із усіх слів П'єра доволі цікаві. (далі, мовою оригінала):

«А я говорю: возьмётесь рука с рукою те, которые любят добро, и пусть будет одно знамя — деятельная добродетель. Я хочу сказать только, что все мысли, которые имеют огромные последствия, — всегда просты. Вся моя мысль в том, что ежели люди порочные связаны между собой и составляют силу, то людям честным надо сделать только то же самое. Ведь как просто» [31, том 4, ч.1, XVI глава].

Були обрані саме слова про союз добрих людей, під єдиним прапором, союз в ім'я супротиву зла, який необхідний для існування самого добра. Кінотекст підтримується візуальним супроводом, в цей час ми бачимо на екрані кадри землі із висоти пташиного польоту, де демонструється світ без кордонів, який сам собою є прекрасним. Отже підсумовуючи поєднання кінотексту та візуального символізму, дослідження доходить висновку, що до репрезентації екзистенційних цінностей стрічки. Це, в першу чергу, ідеї інтернаціоналу, під єдиним прапором миру та праці якого мають об'єднатися усі люди світу.

3.2. Екранізації 2007 та 2016 років

За чергою ми дійшли до фільму 2007-го року (через 40 років), провідну участь в якому вже займає посткомуністична Російська Федерація. За масштабами та бюджетом безпрецедентний (по сучасному періоду, але не загалом) (26 мільйонів євро) міжнародний проект. Зйомки фільму відбувалися у Вільнюсі на Литовській кіностудії. Епізод "Військова рада у Філях" знімали в інтер'єрах Музею народного побуту в містечку Румшишікес. Декілька епізодів фільму знімалися в Санкт-Петербурзі. У масовці задіяли 15 000 чоловік, 1800 каскадерів, 1500 коней, 650 старовинних рушниць та 15 гармат. Для артистів пошили 2400 костюмів. Уся знімальна група налічувала 160 осіб. Місцями зйомок у Петербурзі стали: Пушкін, Петропавлівська фортеця, БДТ. Зйомки балу Наташі Ростової відбувалися у палаці Великого князя Володимира Долгорукого (нині Будинок вчених ім. М.

Горького РАН) у Санкт-Петербурзі.

Що одразу можна відзначити, так це певний апгрейд героїв, зокрема мова йде про певне змінення як їх зовнішнього вигляду, так й сюжетної лінії. П'єр Безухов в романі Толстого описаний як (мова оригіналу): «Пьер был неуклюж. Толстый, выше обыкновенного роста, широкий, с огромными красными руками...» [31, том 1, ч.1, V глава]. Натомість у екранізації 2007-го року П'єра зіграв Олександр Байер худий, високий, та підкачаний молодик. Він, на відміну від свого літературного персонажа, у сюжеті фільму не має проблем з алкоголем, а також повністю вирізана сюжетна лінія масонства. З Наташею Ростовою ситуація ще гірше. Якщо Лев Миколайович описує її як (мова оригіналу): «Черноглазая, с большим ртом, некрасивая, но живая девочка, с своими детскими открытыми плечиками, которые, сжимаясь, двигались в своем корсаже от быстрого бега, с своими сбившимися назад чёрными кудрями, тоненькими оголёнными руками и маленькими ножками в кружевных панталончиках и открытых башмачках» [31, том 1, ч.1, VIII глава] то Клеманс Поезі це яскрава блондинка з блакитними очима.

У романі "Війна і мир" Ніколай Ростов, опинившись у битві під Аустерліцем, відчув глибокий страх перед смертю, що змусило його кинути пістолет у французького солдата та втекти. Однак в екранізації цей момент не лише відсутній, але й повністю переосмислений. Ніколая зображують як справжнього героя, який не злякався небезпеки, а, навпаки, кинувся на міст, яким мали проходити французи, щоб підірвати його. Він отримав поранення, демонструючи свою відвагу та рішучість. Крім того, персонаж наділений такими якостями, як глибокий патріотизм, безмежна любов до царя, жертвність, а також сліпа відданість монархії. Цей бравий гусар вразив усіх своєю архетипічною наповненістю образу героя, перевершуючи всі можливі очікування.

Стосовно ж заключного монолога то він у стрічці відсутній, натомість присутній закадровий голос, який підсумовує сюжет. Він наголошує, що все добро, що є добром, закінчується. Нам показується картина щасливого фіналу, де всі одружуються, в усіх діти, усі щасливі. Навіть Соні, яка за сюжетом залишилась неодруженою, і тій підшукали в пару Денісова. Можна сказати, що за основу були взяті сімейні цінності, патріотизм, мир, стабільність та розвиток.



Рисунок 3.9 Наташа та П'єр у ролях Олександр Байєр та Клеманс Поезі (фінальна сцена)

Голос за кадром під кінець додає що «...часто усі разом збиралися у Лисих Горах, життя із своїми турботами та прикростями, свята продовжувались. І для усіх кожен прожитий день був як дар небес, і хоча історичне море вирувало в глибинах, війна нарешті змінилась миром».

Що ж до останньої Британської екранізації BBC 2016 року, то це ще одна цікава історія. Почнемо з того що ніхто з британських та американських акторів, які знялися у новій шестисерійній телеекранізації "Війни та миру", не читав роман Толстого до початку роботи над фільмом. Голлівудська Попелюшка, Лілі Джеймс в образі Наташі Ростової, Джеймс Нортон - він же Андрій Болконський, шотландець Брайан Кокс - Кутузов. І, нарешті,

американець Пол Дано у ролі П'єра Безухова.



Рисунок 3.10 Акторський склад британської екранізації



Рисунок 3.11 Клеманс Поезі та Лілі Джеймс в образі Наташі Ростової

Декілька слів про її авторів. Адаптацію величезного толстовського роману для телеекрана зробив 79-річний Ендрю Девіс, на рахунок якого вже ціла низка відомих і популярних, які мали успіх і в критики, і у глядачів серіалів: "Ярмарок марнославства", "Холодний дім", "Гордість і

упередження", не кажучи вже про "Картковий будиночок"».



Рисунок 3.12 Олександр Байєр та Пол Дано у ролі П'єра Безухова.



Рисунок 3.13 Алессіо Боні та Джеймс Нортон у ролі Андрія Болконського.

Режисер Том Харпер, доволі молодий режисер, для якого доречі

телевізійна екранізація "Війни та миру" стала першою по-справжньому великою роботою в кіно.

Щодо політичної складової, цікавим є той факт як саме відбувалися зйомки кінострічки у Росії під час санкцій. "Для мене не було сумнівів у тому, що ми мали знімати в Петербурзі. У деяких епізодах замінити справжню Росію неможливо, - каже продюсер фільму Джулія Стеннард. «Ми отримали доступ до Катерининського палацу, російського аналога Букінгемського палацу. Заради нас перекривали рух на вулицях, для міста не менш важливих, ніж для Лондона Трафальгарська площа. Підтримка, яку нам надали, була просто неймовірною» [17].

І дійсно неймовірно як на фоні санкційного протистояння стало можливим впровадження такого проекту. Цікавою була політична складова. "Нам потрібна революція в країні" – наводить слова П'єра Безухова з фільму рецензент Guardian Стюарт Джеффри. І тут же уїдливо додає: не менше, ніж британському телебаченню. Він не встояв від спокуси притягнути до рецензії на телефільм сучасні проблеми британського суспільства. [17].



Рисунок 3.14 Сцена між сестрою та братом Курагіними



Рисунок 3.15 Сцена поцілунку П'єра та Долохова

Що особисто я для себе відмітив, так це надмірна сексуалізація кінострічки. І виходячи з усього тут питання саме в різниці політичної культури. Про надмірну сексуалізацію пишуть навіть самі британці «Напередодні виходу фільму бурхливі обговорення викликала сцена "інцесту" між Анатолем та Елен Курагініми – у романі до П'єра доходить лише чутка про такий гріховний зв'язок» [17]. Хоча в фільмі й окрім інцеста Курагіних вистачає сцен, які не можна пояснити нічим окрім просування певних наративів. Попри прогресивний підхід та просування західних цінностей, до сюжету все ж додали певної стереотипної складової щодо Росії. Наприклад символічні брудні вулиці, свині, що валяються на задньому дворі маєтку Ростових і т.д.

Що ж до заключного монологу, він тут присутній. В ньому П'єр декларує цінності, насамперед у Британській екранізації це - надія, віра в краще, цінність життя та любов.



Рисунок 3.16 П'єр гладить свиней (маєток Ростових)

«Кажуть, страждання – це біда. Але якби мене запитали, чи вибрав би я жити, як жив до полону або пройшов би його знову, я б сказав: «Заради Бога, я готовий знову пережити полон». Коли наші життя сходять із курсу, нам здається, що все зникло. Але це лише початок чогось нового, кращого. Поки є життя, у ньому є щастя. І багато, багато щастя попереду». Цей монолог представляє глибоке усвідомлення внутрішнього перетворення героєм. У цьому монологі П'єр розмірковує про значення страждання і знаходить в ньому сенс та джерело для особистого зростання. П'єр усвідомлює, що страждання не є лише бідою, але й шляхом до внутрішнього переродження. Полон, який він пережив, став для нього джерелом нових відкриттів про себе та життя. Незважаючи на труднощі, П'єр висловлює впевненість у тому, що попереду його чекає багато щастя. Це є відображенням його нового світогляду, де він бачить у кожному кінці початок чогось нового. П'єр підкреслює, що навіть коли здається, що життя втратило свій напрямок, це може бути початком кращого. Він говорить про прийняття життя таким, яким воно є, з його підйомами і падіннями.

ВИСНОВКИ

Бакалаврська робота була присвячена дослідженню теми: «Візуалізація політичних режимів у кінотекстах». Так, під час проведення дослідження було поставлено та виконано ряд завдань, а саме: було досліджено кінематограф, як інструмент політичних режимів в науковій дослідницькій літературі. Зокрема, вплив кінематографу на суспільство активно вивчався такими вченими, як Умберто Еко, Маршалл МакЛюен, П'єр Бурдьє, Сергій Ейзенштейн, Лаура Малві, Ноам Чомські, Жак Елюль, Любомир Госейко та багато інших науковців.

Також було знайдено минулі та сучасні приклади застосування кінематографу, як інструменту конструювання світоглядних орієнтацій у межах політичного режиму. Зокрема були розглянуті приклади Сполучених Штатів Америки, Китайської Народної Республіки, Туреччини та Вірменії.

Була досліджена концепція Жака Елюля про «вертикальну та горизонтальну пропаганду» в контексті місця та ролі кінематографу у сучасному геополітичному протистоянні. У рамках дослідження ми дійшли висновку, що горизонтальна пропаганда фактично ретранслюється і саморегулюється самим суспільством, але під впливом «м'яких» інструментів (soft power). Для будь якого політичного режиму головне розробити чіткі наративи і через певні канали (кінематограф) ретранслювати їх у соціум у вигляді трендів. Ця форма наративів може бути особливо ефективною, оскільки вона проникає у свідомість глядачів через як раціональне, так й емоційне та естетичне сприйняття.

Окрім цього була досліджена роль кінематографу в світоглядній архітектурі сучасної особистості. Підсумовуючи варто сказати, що кіно створює ідеалізовані образи, які відповідають певним стандартам краси, моралі та поведінки. А також формують ікони стилю, героїзацію та приклади для наслідування. Ці образи впливають на формування цінностей та поглядів

суспільства, вводячи глядача в світ, який відповідає певним імперативам. У кінцевому рахунку, людська особистість — це результат безперервного процесу взаємодії з навколишнім світом, де кінематограф та література відіграють ключову роль у формуванні світогляду. Вони не лише розважають, але й навчають, надихають і впливають, роблячи свій внесок у складну мозаїку індивідуальності та світосприйняття.

На прикладі одного сюжету (роман Льва Толстого «Війна та Мир»), екранізованого в різних країнах у різний час, було проаналізовано з одного боку, як політичний режим впливає на кіно. З іншого боку - які цінності просуває кіно у відповідності до політичного режиму та ідеології. В результаті аналізу екранізацій: американської (1956р.), радянської (1967р.), російської (міжнародної) (2007р.) та британської (2016р.) на предмет репрезентації цінностей політичних режимів через кінотексти, було виявлено наступне:

- 1) демократичний режим представлений у вигляді американської мрії (фільм США 1956 р.), а тоталітарний режим просуває свої цінності через ідею світового інтернаціоналізму (фільм СРСР 1967 р.);
- 2) гібридний режим репрезентовано через глорифікацію патріотизму (фільм РФ 2007 р.). 2007 рік – це той час, коли політичні процеси цієї країни демонстрували прагматичне партнерство НАТО, відкритість до діалогу, тісну економічну співпрацю з країнами-сусідами. І, водночас, виступ путіна на конференції з безпеки у Мюнхені, де була окреслена чітка конфронтація з Заходом. Звинувативши Захід у розвалі СРСР путін дав сигнал у створенні нової імперії. А вже через рік він розв'яже війну у Грузії. Заключний монолог П'єра, як і промова путіна, про патріотизм. Але, якщо у першого, патріотизм більше тяжіє до космополітизму, у другого він зосереджений безпосередньо на владі. Бути патріотом – це поважати владу, яка кинула виклик однополярному світу.

В той самий час, кінотексти можуть бути протестними по відношенню до політичного режиму. Наприклад, екранізація Великобританії 2016 року, де

П'єр повстає у революційному образі як антагоніст монархії, що відповідно було підкреслено як позитивний прояв. Рецензент Guardian Стюарт Джеффри наводить слова П'єра Безухова: "Нам потрібна революція в країні" – у протестному ключі, щодо як британського телебачення, так й сучасних проблем британського суспільства, конкретно у політичній сфері [17].

На рівні символів через які політичні режими візуалізували себе в кінотекстах розглянутих екранізацій, варто відзначити той контраст, що проглядається між наративом демократичного та тоталітарного режиму. Зокрема, розглядаючи як це роблять демократичні режими, беручи до прикладу британську екранізацію 2016 р., ми помічаємо, що вони використовували у своїй стрічці такі монтажні прийоми, як паралельний та асоціативний монтаж. Так до прикладу наприкінці 7 серії (30:33-30:58), де британська стрічка зображає розстріли людей в окупованій французами Москві, епізод переносить нас від щойно помилюваного П'єра до помираючого князя Андрія. Цей перенос відбувається через певні символічно-художні засоби, зображуючи спочатку поле вкрите туманом, де горизонт прикрашається світлом від сонця, якого немає (звучать слова Болконського про любов), потім кадри змінюються на траву, що гойдає вітер (князь говорить про шепіт, який він ніби чув), кадр змінюється на поверхню води, на яку падають краплі дощу (Андрій каже про звуки цієї тихої музики), зображення перетікає на макрозйомку, де ми бачимо муху, що повзе по павутині (Болконський говорить про муху, яка хотіла щоб він її любив і він стверджує що любив її). Використання природи, як алюзію до мінливості людини, яка вгамовує всі суб'єктні сенси буття через наближення до вічного. Наступний кадр – камера показує помираючого князя Андрія, який лежить на ліжку, а поруч з ним сидить Наташа.

Британська стрічка грає з масштабами і контрастами, від масового насильства в масштабах усієї війни, до акцентуації любові, навіть до такого вкрай мало значущого та мізерного створіння як муха. Цей спосіб, доволі чітко контрастує з певними маніпуляціями у Бондарчука, в якого

відрізняються як наративи, так і монтажні прийоми. Тоталітарний режим візуалізував свої наративи через такі образи в його фільмі, як образ ненажерливих багатіїв, що б'ються за майно помираючого графа Безухова; простого народу, що страждає від бідності; солдатів, яких буржуазія посиляє на смерть за свої капітали та імперіалістичні інтереси. Цар представлений (роль виконав Віктор Мурганов) малолітнім, недосвідченим ідіотом. Він не сприймає аргументи здорового глузду, ображається коли йому вказують на недоцільність його наказів (проілюстровано у 1 серії на (1:33:20-1:34:03)).

Стосовно монтажних прийомів застосованих у радянській екранізації, в роботі були представлені сцени з рукою танцюючого графа Ростова та помираючого графа Безухова, де за допомогою асоціативного монтажу Бондарчук просуває класовий конфлікт та підіймає питання екзистенційної кризи буржуазії. Зокрема було доведено, що цей символічний образ перетворений на відповідну асоціацію саме Бондарчуком, адже в тексті Толстого ніяких відсилок чи порівнянь не було. Також у якості заключної промови, були обрані слова про союз «добрих» людей проти зла (ідеї інтернаціоналу, під єдиним прапором миру та праці якого мають об'єднатися усі люди світу). Кінотекст підтримується візуальним супроводом, в цей час ми бачимо на екрані кадри землі із висоти пташиного польоту, де демонструється світ без кордонів, який сам собою є прекрасним. Бондарчук повторює практику свого великого попередника С. Ейзенштейна (фільм «Олександр Невський») в піднесенні загальної маси як головного героя. І це максимально чітко простежується в епізоді про битву під Бородіно.

Головним героєм в тоталітарному кіно, на противагу до індивідуальності демократичного режиму, є колективний герой. Уся маса, весь пролетаріат перемагає шовіністичний, амбіційний індивідуалізм Наполеона. І якщо у Британській стрічці вся квінтесенція зводилась до гуманізму, любові і прощенні, то радянська наголошує на перемозі колективного героя, де маса здатна руйнувати кордони, рамки, нав'язані правила гри. В заключній 4 частині епопеї Бондарчука (1:21:31 - 1:24:30) французи здаються у полон і

росіяни ведуть себе з ними як з братами, вони разом співають пісню на французькій, діляться з ними їжею. Вони разом виступають не просто як дві примирені сторони, а як один колективний герой-натовп простих пролетарів, чийми життями пани намагались вирішувати конфлікти між собою. І ось вони всі символічно разом, більше не воюють один з одним, і прагнуть миру.

Кіноіндустрія здатна зображати та просувати політичні режими через свої власні тексти. Інструменти художніх прийомів, гра акторів, режисура, музичний супровід, сценарна драматургія вже давно вийшли за межі кінотеатрів. Сьогодні будь-яка виборча кампанія не буде успішною без використання прийомів створення кінотекстів, які перетворюються на політичні тексти у вигляді політичних процесів. Відбулася втрата «режиму бачення», який став ресурсом режиму влади. Розуміти це – перший шлях повернення від медійної людини до *homo sapiens*.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Адавеллі М. 24 Примітні Статистики Перегляду Відео [Видання 2024]
URL: <https://techjury.net/blog/video-consumption-statistics/> (дата звернення: 12.04.2024).
2. Баскін. М.П., Монтеск'є. Видання 2-е, стереотип. Москва.1975. 165с.
(Мыслители прошлого)
3. Бернейз Е. «Пропаганда» URL: <https://kniga.biz.ua/pdf/5794-Propaganda.pdf> (дата звернення: 18.03.2024).
4. Бжезинський З., Велика шахова дошка: Панування Америки та його геостратегічні імперативи / пер. з англ. О.Уральської Алмати : РІЦД Алмати, 2019. 344 с. (Ексклюзивна класика)
5. «Великий детектив Філінта» URL: <https://lavakino.cc/11088-velykyi-detektyv-filinta.html> (дата звернення: 14.02.2024).
6. Венкіна К. Визнання геноциду вірмен: посла США викликали до МЗС Туреччини URL: <https://www.dw.com/ru/priznanie-genocida-armjan-posla-ssha-vyzvali-v-mid-turcii/a-57327118> (дата звернення: 11.02.2024).
7. «Війна та мир»: всі екранізації URL: <https://readrate.com/rus/ratings/voyna-i-mir-vse-ekranizatsii> (дата звернення: 15.04.2024).
8. Гарегин Нжде / Գարեգին Նժդեհ URL: <https://armfilm.co/armyanskie-filmy/17-garegin-nzhdeh-online.html> (дата звернення: 13.02.2024).
9. Гоббс Т. Вибрані твори у 2-х т. Москва, 1964.
10. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896-1995 / Пер. із франц. К.: KINO-КОЛО, 2005. 464 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Hoseiko_Liubomyr/Istoriia_ukrainskoho_kinematohra_1896-1995/ (дата звернення: 23.01.2024).

11. Гюнайсу А. Learnings from the Sari Gelin Case URL: <https://armenianweekly.com/2009/03/04/learnings-from-the-sari-gelin-case/> (дата звернення: 14.02.2024).
12. Дуарте Ф. Статистика служб потокового відео (2024) URL: <https://explodingtopics.com/blog/video-streaming-stats> (дата звернення: 20.04.2024).
13. Дубровіна Л.А. МАЙЄВТИКА// Енциклопедія історії України: Т. 6: Ла-Мі / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. К.: В-во "Наукова думка", 2009. 790 с.: іл.. URL: <http://www.history.org.ua/?termin=Maevtyka> (дата звернення: 22.04.2024).
14. Ейзенштейн С. Про будову речей / ЛітРес, 2021. URL: https://www.google.com.ua/books/edition/ /3VAUEAAAQBAJ?hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwigk-z857uGAxVRc_EDHUkFPdkQ7_IDegQIEBAD (дата звернення: 10.02.2024).
15. Елюль Ж. С. Е., Феномен пропаганди / пер. з фр. Г.Шарикової. Р'book, 2024. 410 с. (Gallicinium)
16. Ібн-Сіна. Про душу (фрагмент із "Книги спасіння"). Пер. А.В.Сагадєєва. Вибрані твори мислителів країн Близького та Середнього Сходу IX-XIV ст. М., 1961.
17. Кан О. "Війна та мир" на екранах Бі-бі-сі: перші відгуки URL: https://www.bbc.com/russian/society/2016/01/160106_war_and_peace_kan (дата звернення: 27.03.2024).
18. Кромф І. Повнометражні снаряди війни: як Росія використовує кінематограф у пропаганді. Суспільне культура. URL: <https://suspilne.media/culture/266695-povnometrazni-snaradi-vijni-ak-rosia-vikoristovue-kinematograf-u-propagandi/> (дата звернення: 11.01.2024).

19. Кулаков А. Ноам Чомські і міф про свободу слова / В-во «Вперед». URL: <https://vpered.wordpress.com/2010/02/09/kulakov-chomsky/> (дата звернення: 12.01.2024).

20. Мацишина І.В. МИ НЕ ВМІЄМО БАЧИТИ, ТОМУ ЩО ЗВИКЛИ ЧИТАТИ / Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії, 32-37 С., URL: <https://um.etnolog.org.ua/zmist/2016/32.pdf> (дата звернення: 23.01.2024).

21. Мацишина І.В. У ПОШУКАХ БОЛЬОВИХ ТОЧОК «КІНОШНОГО» ГЛЯДАЧА. Медіа-журналістика, Інституційний репозитарій Одеського Національного Університету імені І.І.Мечникова, 296-308 С, URL: <http://dms.onu.edu.ua/article/download/170733/170415> (дата звернення: 23.01.2024).

22. Міщенко М. Громадська думка існує, але чи завжди її можна виявити? URL: <https://razumkov.org.ua/statti/gromadska-dumka-isnuie-ale-chy-zavzhdy-ii-mozhna-vyivaty> (дата звернення: 8.03.2024).

23. Міщенко М. Як у СРСР знімали фільм «Війна та мир»? Джерело: Портал ШколаЖиття.

24. Найнебезпечніший конкурент Голлівуду: Як зростає багатомільярдна кіноіндустрія Китаю. EconomistUA.com, URL: <https://economistua.com/najnebezpechnishyj-konkurent-gollivudu-yak-zrostaye-bagatomilyardna-kinoindustriya-kytayu> (дата звернення: 6.02.2024).

25. Ольшевський В. «Наука перемагати. Навіщо китайці знімають кіно про війну із США», ФОКУС, URL: <https://focus.ua/uk/opinions/498880-nauka-pobezhdad-zachem-kitaycy-snimayut-kino-pro-voynu-s-ssha> (дата звернення: 5.02.2024).

26. Онух «Український тиждень» Обіцянка URL: <https://tyzhden.ua/obitsianka/> (дата звернення: 11.02.2024).

27. Платон «Бенкет» URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Plato/Benket_dvovovnyy.pdf?PHPSESSID=usj2lv0q8f6gn6mg1ois62mf97 (дата звернення: 1.04.2024).
28. Платон. Держава та політика / Келлі Макгонігал; пер. та комент. В.М.Карпова. Каунас: Вид-во Knugu klubas, 2017. 500 с. (Влада: мистецтво правити світом)
29. Сем К. Статистика послуг потокового відео та музики за 2024 рік: тенденції в цифрових розвагах URL: <https://www.comparitech.com/tv-streaming/streaming-statistics/> (дата звернення: 19.03.2024).
30. Скляр О. СИЛА КІНЕМАТОГРАФУ, АБО ЧОМУ СОЦІАЛЬНЕ КІНО ЗДАТНЕ ЗМІНИТИ РЕАЛЬНІСТЬ? Ред. ст.: Кузнєцова В., Ковальчук Ю. URL: <https://ildc.org.ua/statti/syla-kinematografu-abo-chomu-sotsialne-kino-zdatne-zminyty-realnist/> (дата звернення: 25.03.2024).
31. Толстой Л. Война и мир URL: <https://ilibrary.ru/text/11/index.html> (дата звернення: 16.04.2024).
32. У Туреччині провалився фільм «Османський лейтенант», знятий проти фільму «Обіцянка» Armtimes.com URL: <https://armtimes.com/ru/article/113509> (дата звернення: 14.02.2024).
33. Хантінгтон С., Зіткнення цивілізацій / пер. з англ. Т.Велімеєва Москва : Видавництво АСТ, 2018. 640 с. (Ексклюзивна класика)
34. Eco, U. (1986). Travels in hyper reality: essays. Сан-Дієго: Harcourt Brace Jovanovich., 307 p., URL: [https://www.google.com.ua/books/edition/Travels in Hyper Reality/_sEmAQAA_MAAJ?hl=ru&gbpv=0&bsq=Eco,%20U.%20\(1986\).%20Travels%20in%20Hyperreality.%20Harcourt%20Brace%20Jovanovich](https://www.google.com.ua/books/edition/Travels_in_Hyper_Reality/_sEmAQAA_MAAJ?hl=ru&gbpv=0&bsq=Eco,%20U.%20(1986).%20Travels%20in%20Hyperreality.%20Harcourt%20Brace%20Jovanovich). (дата звернення: 13.01.2024).
35. G. Jonasson, I.Skoglund, M.Rythén, The rise and fall of the alveolar process: Dependency of teeth and metabolic aspects URL:

<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0003996918302875> (дата звернення: 11.03.2024).

36. McLuhan M. Media is the message. Understanding Media: The Extensions of Man. 1964. URL: <https://web.mit.edu/allanmc/www/mcluhan.mediummessage.pdf> (дата звернення: 15.01.2024).

37. Memmedov A. «ГЕРОІЗАЦІЯ ФАШИСТСЬКОГО ХОЛУЯ У ВІРМЕНІЇ» URL: <https://www.tezadlar.az/index.php/en/agenda/23713-g-r-iz-cija-f-shis-s-g-h-luja-v-r-nii> (дата звернення: 18.02.2024).

38. Mulvey L. Visual pleasure and narrative cinema //Oxford University Press. Vol. 16, no. 3. P. 6-18. URL: <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/16/3/6/1603296?redirectedFrom=fulltext&login=false> (дата звернення: 16.01.2024).

39. Ritman, Alex; Mia Galuppo «Обіцянка» проти «Османського лейтенанта»: два фільми про геноцид вірмен» URL: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/promise-ottoman-lieutenant-two-movies-battle-armenian-genocide-996196/> (дата звернення: 20.02.2024).

40. State Service of Ukraine for Ethnopolitics and Freedom of Conscience «1915-2023 День пам'яті жертв геноциду вірмен» URL: <https://dess.gov.ua/1915-2023-den-pam-iati-zhertv-henotsydu-virmen/> (дата звернення: 14.02.2024).

41. UAfilm.PRO «Гори і каміння» URL: <https://uafilm.pro/9821-gori-i-kaminnya.html> (дата звернення: 21.02.2024).