

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2025.1\(43\).346336](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2025.1(43).346336)

УДК 791.4/.6:321.64(008)

Ірина Сумченко,

Віталія Готинян-Журавльова

ОСОБЛИВОСТІ ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ КІНО ТА ТЕЛЕБАЧЕННЯ У ТОТАЛІТАРНИХ КРАЇНАХ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Ця стаття присвячена культурологічному аналізу виражальних засобів кінематографа та телебачення у тоталітарних країнах ХХ століття. Аналізується використання псевдореалізму, гігантоманії та маніпулятивного монтажу, які слугували для надання ідеології вигляду природної істини. Досліджується трансформація екранних медіа в головні інструменти пропаганди, ідеологічного контролю та «психологічної інженерії» масової свідомості. Визначено, що особливість цих засобів полягає не стільки в художніх прийомах, скільки в їхній повній функціональній підпорядкованості меті – створенню утопічного міфу та ідеологічної «метареальності».

Ключові слова: *культура ХХ століття, філософія культури, тоталітаризм, пропаганда, кіно, телебачення, кіномова, історія культури, естетизація політики, культура, міф.*

Художня культура тоталітарних суспільств є унікальним, надзвичайно складним і досі не до кінця осмисленим феноменом, що вимагає глибокого культурологічного осмислення та ретельного аналізу його інструментарію. Кінематограф, який стрімко зародився на початку ХХ століття, набув безпрецедентної потужності і був негайно й ефективно інтегрований у державну машину як найбільш всеосяжний інструмент «культуротворення». Тоталітарні режими ХХ століття, у таких країнах як СРСР (передусім у сталінську епоху), нацистська Німеччина та фашистська Італія, свідомо перетворили екранні медіа – кіно, а згодом і телебачення – на головні важелі пропаганди, ідеологічного контролю та формування нової суспільної свідомості. Ці політичні системи прагнули до досконалого контролю над усіма сферами людського буття, і культура виявилася центральною стратегічною ланкою, оскільки саме фільми та телепрограми виступали як потужні семіотичні системи, що формують колективну пам'ять, історичні міфи та індивідуальну ідентичність мільйонів громадян.

Актуальність вивчення цієї теми не обмежується суто ретроспективним інтересом до минулих тоталітарних режимів. Вона набуває особливої, невідкладної гостроти в контексті сучасних глобальних викликів, пов'язаних із безпрецедентним поширенням медіа-маніпуляцій, гібридних інформаційних воєн та екзистенційною необхідністю формування стійкого імунітету суспільства до пропагандистських технологій. Механізми, винайдені та доведені до зловісної досконалості тоталітарними режимами минулого століття, є, по суті, універсальною матрицею для маніпулятивного впливу на масову свідомість, що продовжує активно застосовуватися у

недемократичних, авторитарних та агресивних суспільствах сьогодення, що підкреслює глибоку історичну та культурологічну спадковість цих інструментів маніпуляції.

Дослідження естетики тоталітаризму має глибоке коріння у працях як зарубіжних, так і вітчизняних мислителів, які прагнули зрозуміти, як мистецтво може бути перетворене на антигуманий політичний інструмент. Фундаментальний аналіз взаємозв'язку мистецтва і мас у політичних режимах здійснив В. Беньямін у своїй знаковій праці «Мистецький твір у добу його технічної відтворюваності», де він глибоко розкрив феномен естетизації політики – перетворення політичних цілей на об'єкт художнього захоплення. Він наголошував, що кінцевим підсумком цього процесу є глибоке самовідчуження мас, яке, як він писав, «досягло такого ступеня, що воно здатне пережити своє власне знищення як естетичну насолоду» [Беньямін 2002: 62]. Цей висновок, на думку мислителя, є кінцевим фіналом, до якого приводить естетизація політики, що є суттю фашизму. Представники Франкфуртської школи, зокрема Т. Адорно та М. Горкгаймер, підкреслювали, що мистецтво, яке обслуговує політичну владу, «втрачає свою автономію і стає лише інструментом ідеологічного маніпулювання, відмовляючись від своєї критичної функції» [Адорно 2012], що демонструє трагічну капітуляцію художньої свободи перед політичним диктатом.

Серед найбільш авторитетних порівняльних досліджень, що дозволяють виявити спільні риси радянської, нацистської та фашистської естетики, виділяється праця І. Голомштока «Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China Totalitarian Art» [Golomshtok 1990], де він системно проаналізував універсальні естетичні принципи, що об'єднували мистецтво різних тоталітарних держав, підкреслюючи їхню різочу візуальну та ідеологічну подібність. Дослідник З. Кракауер у праці «Від Калігарі до Гітлера. Психологічна історія німецького кіно» [Кракауер 2009] здійснив детальний психологічний розбір німецького кінематографа Веймарської республіки, показуючи, як кіно відображало і навіть пророкувало суспільну готовність до тиранії. У цьому ж контексті С. Зонтаг критично оцінила естетику Л. Ріфеншталь, вказуючи, що навіть найбільш вишукана художня форма не може виправдати пропагандистського змісту, називаючи її роботи «фашистською естетикою» [Зонтаг 2024: 82]. У вітчизняному науковому полі дослідженням пропагандистських механізмів радянського кінематографа займалися такі дослідники, як О. Висоцький, О. Халапсіс та І. Зубавіна, які акцентували увагу на вплив пропаганди на кінематограф [Висоцький 2024] про «нову людину» та процесах міфологізації часу в радянській культурі [Зубавіна 2005]. Ці фундаментальні праці формують теоретичний базис для розуміння того, як саме екранні медіа перетворювалися на технологію влади.

Естетика тоталітаризму – це насамперед інструмент політичного панування, що має на меті створити та підтримувати всеосяжний утопічний міф, який емоційно та візуально замінює жорстоку соціально-економічну

дійсність ідеалізованими та тріумфальними образами. Мистецтво в цих умовах втрачає свою самостійність, підпорядковуючись виключно політичним цілям, проголошуючи верховенство ідеології над художньою правдою.

Ключовим принципом, що консолідував екранні мистецтва різних тоталітарних держав, був псевдореалізм – метод, за якого візуальне зображення було максимально правдоподібним та реалістичним за зовнішньою формою, але абсолютно фальшивим та ідеологічно викривленим за внутрішнім змістом. Радянське кіно, зокрема, прагнуло максимально достовірного відображення побуту та історичної реконструкції, однак ця ілюзія достовірності завжди свідомо деформувалася відповідно до актуальних політичних настанов, що, по суті, становило основну вимогу та ідейне наповнення пізніше офіційно проголошеної доктрини соціалістичного реалізму. Ця художня вимога також передбачала вимушений оптимізм та гіпертрофований героїзм, де будь-який справжній внутрішній чи соціальний конфлікт, що міг би підірвати образ ідеального суспільства, неминуче замовчувався або подавався як незначна перешкода на шляху до абсолютної перемоги.

Яскравим ідеологічним маніфестом цієї стратегії є фільм «Кубанські козаки» (1949) режисера І. Пир'єва, який став квінтесенцією тоталітарного ескапізму пізнього сталінського періоду. Картина створювала ідилічний міф про сите, заможне та абсолютно щасливе колгоспне життя, повністю ігноруючи економічні труднощі післявоєнних років та наслідки голоду в деяких регіонах. У ній використовувалося гіперболізоване візуальне перенасичення образами достатку: кожен кадр, особливо у сценах на ярмарку, був свідомо переповнений образами розкішної їжі, квітів та святкових, часто фантазійних, костюмів. Фільм був знятий у насичених, гіпертрофовано яскравих кольорах, що посилювало відчуття безтурботного, майже казкового свята і слугувало ідеологічним інструментом для утвердження мудрості партійного керівництва та безпомилковості обраного курсу.

На іншому ідеологічному полюсі, але з тією ж кінцевою метою – мобілізації та ідеологічного загартування мас, – працював ранній революційний кінематограф. Фільм «Броненосець Потьомкін» (1925) С. Ейзенштейна, хоч і був знятий у зовсім іншому стилістичному ключі (на основі монтажу атракціонів), ілюструє той самий принцип інструментального використання кіномови в інтересах ідеології. Застосування ритмічного та метричного монтажу у знаменитій сцені на великих одеських сходах, а також символічний «інтелектуальний монтаж» (як-от епізод із трьома левами, що послідовно «прокидаються»), мали на меті не просто відобразити події, а викликати у глядача потужну, неконтрольовану емоційну реакцію та мобілізувати його свідомість на ненависть до старого царського режиму і солідарність із «колективним героєм» – масою пригноблених [Гомбріх 2024: 319].

Естетика тоталітаризму також нерозривно пов'язана з гігантоманією та монументальністю, що слугували символізації величі та непереможної могутності держави. Це було особливо помітно у нацистській Німеччині, де архітектор А. Шпеєр проектував грандіозні споруди, а режисерка Лені Ріфеншталь у фільмі «Тріумф волі» (1935) застосовувала широкі, панорамні кадри, які фіксували величезні, геометрично правильно маси людей, що рухалися як єдиний, незламний організм. Ці пластичні засоби мали на меті нівелювати індивідуальність, перетворюючи окрему людину на безликий гвинтик у державній системі, що ідеально відповідало нацистській естетиці «крові та ґрунту» (*Blut und Boden*).

Специфіка ж візуального інструментарію тоталітарного кіно та телебачення полягала у їхній ретельній, майже науковій адаптації для цілеспрямованої маніпуляції. Усі елементи кіномови – від пластичних та монтажних до звукових та драматургічних – були підпорядковані єдиній, імперативній меті: створенню нового ідеологічного міфу та його глибокому вкоріненню у свідомість мас.

Пластичні засоби (світло, колір, план, ракурс, композиція кадру) застосовувалися для чіткого кодування образів та надання їм сакрального чи демонічного значення. Лідери, як, скажімо, у випадку з А. Гітлером у фільмах Ріфеншталь, знімалися з нижнього ракурсу (*low-angle shot*) на тлі неба, часто освітлені яскравим, ореольним світлом або спеціально розміщеними потужними прожекторами, що штучно підносили їх до міфічного, надлюдського статусу. Ріфеншталь майстерно використовувала широкі, панорамні плани, що фіксували величезні, геометрично правильно маси людей, які рухалися як єдиний, монолітний організм [A memoir 1995: 250]. Світло також застосовувалося для створення «світлотіні» (*chiaroscuro*), де світло символізувало істину партії та мудрість вождя, а тінь – підступність ворогів та занепад «старого світу». Водночас, вороги режиму зображалися у тривожних, деформуючих ракурсах («голландський кут») та у постійному затіненні, що візуально закріплювало ідею їхньої небезпеки та нікчемності.

Монтажні засоби служили для управління емоційним ритмом і драматургією сприйняття. У фільмах Ріфеншталь швидкі, динамічні нарізки кадрів військ, які марширують, та спортивних змагань чергувалися з повільними, піднесеними планами лідера, створюючи потужну драматичну напругу та відчуття урочистості та непереможності. У радянському кіно, зокрема в історичних епосах, монтаж часто використовувався для створення «синтетичного епосу», де через асоціативний ряд історичні постаті минулого пов'язувалися з діячами революції, створюючи хибну спадкоємність історії та нового комуністичного ладу [Чміль 2018: 100]. Монтажні техніки мали на меті викликати не тільки інтелектуальні роздуми, скільки шокую, фізіологічну реакцію мас.

Звуковий ряд, особливо музика, виконував пряму функцію емоційної маніпуляції та посилення ідеологічних повідомлень. Музика не просто супроводжувала дію, а була голосом ідеології, часто використовуючи

лейтмотиви – музичні теми, що асоціювалися з вождем, партією чи ворогом. Героїчні марші, триумфальні гімни чи піднесена, радісна музика у сценах праці, як-от у «Кубанських козаках», нівелювали будь-яку можливість критичного сприйняття, створюючи ефект неперервного колективного свята. Водночас драматургічні структури завжди вимагали ідеологічної однозначності: конфлікти були виключно зовнішніми (боротьба з іноземними шпигунами, куркулями, внутрішніми ворогами), а внутрішні суперечності, що могли б підірвати образ ідеального суспільства, були категорично заборонені. Характеризація персонажів велася за принципом типу, а не індивідуальності, де кожен герой був репрезентантом свого класу або соціальної ролі (наприклад, мудрий керівник, зразковий робітник, підступний ворог).

Необхідно зазначити, що кіно та телебачення, незважаючи на спільну мету, мали різну маніпулятивну силу, що впливала з їхнього різного технічного та соціального статусу.

Кіно в тоталітарних режимах було подієвою, публічною та урочистою формою пропаганди, що вимагала колективного, ритуалізованого перегляду у монументальному просторі, у великих кінотеатрах. Мистецтво кіно створювало грандіозні, незабутні ідеологічні міфи, що мали формувати світогляд у масштабах одного епічного сеансу. Доповнювали кіно щоденні кіножурнали та новини, які обов'язково демонструвалися перед кожним фільмом, забезпечуючи щоденну, жорстку індоктринацію та контроль над актуальною інформацією.

Телебачення, завдяки своїй безпосередності та всепроникній присутності у приватному, домашньому житті, стало унікальним інструментом контролю. На відміну від кіно, телебачення інтегрує пропаганду в повсякденне життя, перетворюючи її на постійний, фоновий, камерний вплив. Воно не вимагає масштабної героїки, а працює на рівні неперервності та повторюваності. Регулярні випуски новин, трансляції з'їздів, «культурні» програми та навіть дитячі передачі посилювали міфи та створювали ефект присутності та «спільності» з керівництвом, роблячи ідеологічну індоктринацію безперервною, всеохопною та більш особистою. Сучасні авторитарні режими використовують ці механізми, надаючи пріоритет прямому, багаторазовому ідеологічному посиленню, що демонструє еволюцію цих методів у бік тотального контролю приватного простору.

Таким чином, особливість виразальних засобів кіно та телебачення тоталітарних країн полягає не стільки у використанні специфічних художніх прийомів, скільки в їхній повній функціональній підпорядкованості, що має на меті створити та підтримувати ідеологічну «метареальність». Це була не просто ілюстрація політики, а технологія, спрямована на психологічну інженерію та формування масової свідомості. Тоталітарне мистецтво майстерно використовує свій інструментарій для двоєдиної мети: сакралізації та героїзації (створення міфу про ідеальний колектив,

безгрішного вождя та непереможну ідеологію) та дегуманізації (кодування ворога, що завжди знаходиться ззовні або всередині, і вимагає постійної пильності).

Кожен елемент кіномови – від вибору об'єктива, який може показати будь-який об'єкт великим і монументальним, до використання музичного лейтмотиву, який має викликати безумовний патріотизм, – був ретельно контрольований і калібрований для надання ідеології вигляду природної істини та її глибокого вкорінення у свідомості мас. Кіно та телебачення тоталітаризму не відображали дійсність, а творили її ідеологічний образ – ефект, який можна назвати ідеологічною декорацією дійсності на екрані. На відміну від мистецтва демократичних країн, де виражальні засоби слугують для художнього пошуку чи критичного осмислення реальності, у тоталітарних режимах вони стають технологією влади, що формує архетип «нової людини» – слухняного, оптимістичного та ідеологічно тотожного члена суспільства. Ця трансформація мистецтва у високотехнологічний інструмент соціальної інженерії та маніпуляції є головною, унікальною особливістю виражальних засобів екранних мистецтв тоталітаризму, а її глибоке вивчення залишається критично важливим для розуміння природи сучасного медіавпливу та протидії новим, витонченим формам пропаганди.

Список використаної літератури

- Адорно, Т. В., Горкгаймер, М. (2012) *Діалектика Просвітництва*. Філософські фрагменти, К. Retrieved from: <https://repository.kpi.kharkov.ua/bitstreams/dd435322-c3ea-4974-9dfe-3446afc70cc2/download>.
- Беньямін, В. (2002) *Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності*, у: Беньямін, В. *Вибране*, Львів, Літопис, сс. 53–98.
- Висоцький, О., Халапсіс, О. (2024) *Кіно і політична пропаганда: навчальний посібник*, Дніпро, Дніпровський державний університет внутрішніх справ, 408 с.
- Гомбріх, Е. Г. (2024) *Оповідь про мистецтво*, К., ArtHuss, 664 с.
- Зонтаг, С. (2024) *Про фотографію*, Харків, MOKSOP, 244 с.
- Зубавіна, І. (2005) *Екранна культура: філософські інтенції сучасної теоретичної думки*, у: *Художня культура. Актуальні проблеми*, вип. 2, К., сс. 59–74.
- Кракауер, З. (2009) *Від Калігарі до Гітлера. Психологічна історія німецького кіно*, К., Грані-Т, 384 с.
- Чміль Г., Пшенична К. (2018) *Монтаж кіно: від радянського кіноавангарду до сучасних практик монтажу*, у: *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, (2), К., сс. 98–106.
- A memoir / Leni Riefenstahl* (1995) New York: St. Martin's Press, 669 p.
- Golomshtok, I. (1990) *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China*, New York, Icon, 420 p.

Iryna Sumchenko, Vitaliia Hotynian-Zhuravlova

FEATURES OF EXPRESSIVE MEANS

IN CINEMA AND TELEVISION OF TOTALITARIAN COUNTRIES: A CULTUROLOGICAL ASPECT

This article is dedicated to the culturological analysis of the expressive means utilized by cinema and television within the totalitarian countries of the 20th century, including the USSR, Nazi Germany, and Fascist Italy. The study investigates the deliberate and effective transformation of screen media into primary instruments of propaganda, ideological control, and the “psychological engineering” of mass consciousness. The core argument is that the singularity of these expressive means lays not so much in the deployment of specific artistic techniques as in their complete functional subordination to a singular political objective: the systematic construction of a utopian myth and an ideological “meta-reality”. Cinematic language elements, such as plastic means (lighting, angle and composition), sound, and narrative structures, were meticulously controlled and calibrated for this purpose. The article analyzes the use of techniques like pseudo-realism, which presented ideologically distorted content under a veil of visual authenticity, and gigantomania, which symbolized state invincibility. Additionally, manipulative montage was employed to evoke specific, non-critical emotional responses from the masses. Ultimately, totalitarian cinema and television are defined not as mediums for reflecting reality, but as a specialized technology of power. Their function was to grant the constructed ideology the appearance of a natural truth and to actively create “ideological scenery of reality” on screen, forging a compliant, optimistic, and ideologically unified societal element. The article underscores the contemporary relevance of studying these mechanisms for countering modern forms of media manipulation and hybrid warfare.

Keywords: culture of the 20th century, philosophy of culture, totalitarianism, propaganda, cinema, television, film grammar, history of culture, aestheticization of politics, culture, myth.

References

- Adorno, T. V., Horkheimer, M. (2012) *Dialektyka Prosvitnytstva. Filosofski frahmenty* [Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments], K., Retrieved from <https://repository.kpi.kharkov.ua/bitstreams/dd435322-c3ea-4974-9dfe-3446afc70cc2/download>
- Beniamin, V. (2002) *Mystetskyi tvir u dobu svoiei tekhnichnoi vidtvoriuvanosti* [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction], in: *Beniamin V. Vybrane*, Lviv, Litopys, pp. 53–98.
- Vysotskyi, O. Yu., Khalapsis, O. (2024) *Kino i politychna propahanda: navchalnyi posibnyk* [Cinema and Political Propaganda: A Study Guide], Dnipro, Dniprovskiy derzhavnyi universytet vnutrishnikh sprav, 408 p.
- Hombrikh, E. H. (2024) *Opovid pro mystetstvo* [The Story of Art], K., ArtHuss, 664 p.
- Zontag, S. (2024) *Pro fotohrafiiu* [On Photography], Kharkiv, MOKSOP 244 p.

- Zubavina, I. (2005) *Ekranna kultura: filosofski intentsii suchasnoi teoretychnoi dumky* [Screen Culture: Philosophical Intentions in Contemporary Theoretical Thought], in: *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, K., vyp. 2, pp. 59–74.
- Krakauer, Z. (2009) *Vid Kalihari do Hitlera. Psykholohichna istoriia nimetskoho kino* [From Caligari to Hitler: A Psychological History of German Film], K.: Hrani-T, 2009, 384 p.
- Chmil, H., Pshenychna, K. (2018) *Montazh kino: vid radianskoho kinoavanhardu do suchasnykh praktyk montazhu* [Film Montage: From Soviet Film Avant-garde to Modern Montage Practices], in: *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, (2), K., pp. 98–106.
- A memoir / Leni Riefenstahl* (1995) New York, St. Martin's Press, 669 p.
- Golomshtok, I. (1990) *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China*, New York, Icon, 420 p.

Стаття надійшла до редакції 1.03.2025

Стаття прийнята 1.04.2025