

УДК 791.43.082:791.4 (470+571)  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/78-1-12>

**Юрій ГОЛІЧЕНКО,**  
*orcid.org/0000-0002-0774-9845*  
старший викладач кафедри кінорежисури та кінодраматургії  
Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенко-Карого  
(Київ, Україна) [y.holichenko@knutkt.edu.ua](mailto:y.holichenko@knutkt.edu.ua)

## ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ АНТАГОНІСТА У РАДЯНСЬКОМУ КІНО

Стаття присвячена дослідженню процесу трансформації образу антагоніста у радянському кіно протягом ХХ століття та його впливу на пострадянське кіно. Особлива увага приділяється аналізу того, як змінювалася роль та характеристика антагоніста у радянському кіно в різні періоди радянської історії, від ранніх етапів становлення радянського кінематографа до періоду його розквіту та занепаду. У статті розглядаються різноманітні аспекти трансформації образу антагоніста, такі як політичні зміни, соціокультурні та ідеологічні тенденції, а також художні та стилістичні засоби, які використовувалися режисерами для створення та еволюції цього образу. Додатково акцентується увага на способах, якими антагоністи у радянському кіно відображали ширші соціальні та політичні конфлікти, що визначали дух часу.

Наводиться детальний аналіз художніх, соціальних та політичних аспектів трансформації образу антагоніста. Особлива увага приділяється ролі антагоніста як представника політичних ворогів, класових антагоністів або носія негативних моральних рис, що часто відображали офіційну ідеологію радянської держави. Також розглядається, як радянське кіно використовувало образ антагоніста для пропаганди соціалістичних ідей, формування національної ідентичності та боротьби з ідеологічними ворогами. Окрім того, стаття аналізує вплив радянського підходу до створення образу антагоніста на пострадянське російське кіно, яке, незважаючи на зміну політичного контексту, зберегло багато рис та традицій, характерних для радянської кінематографічної школи.

Висновки статті стосуються важливості розуміння та аналізу трансформації образу антагоніста у радянському та пострадянському кіно для дослідження культурології, історії кіно та розуміння соціокультурних змін у суспільстві. Автор робить акцент на тому, що зміни в зображенні антагоніста відображають глибокі трансформації, які відбувалися у суспільстві під впливом ідеологічних та політичних змін. Аналіз образу антагоніста у радянському кіно також допомагає краще зрозуміти, як мистецтво може відображати та формувати соціальні та політичні процеси. Таким чином, дослідження цього аспекту є не лише важливим для кінознавства, але й має значний вплив на ширше розуміння культурних та соціальних змін у ХХ столітті.

**Ключові слова:** кіногерой, антагоніст, історія мистецтва, радянське кіно, кінознавство, соціокультурні зміни, політична ідеологія, пропаганда.

**Yuriy HOLICHENKO,**  
*orcid.org/0000-0002-0774-9845*  
Senior Lecturer at the Department of Film Directing and Screenwriting  
I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television  
(Kyiv, Ukraine) [y.holichenko@knutkt.edu.ua](mailto:y.holichenko@knutkt.edu.ua)

## TRANSFORMATION OF THE ANTAGONIST'S IN SOVIET CINEMA

The article is dedicated to the study of the process of transformation of the antagonist's image in Soviet cinema throughout the 20th century and its influence on post-Soviet cinema. Special attention is given to the analysis of how the role and characteristics of the antagonist evolved in Soviet cinema during different periods of Soviet history, from the early stages of Soviet cinema's development to its heyday and decline. The article examines various aspects of the antagonist's image transformation, including political changes, socio-cultural, and ideological trends, as well as artistic and stylistic techniques used by directors to create and evolve this image. Additional focus is placed on how antagonists in Soviet cinema reflected broader social and political conflicts that defined the spirit of the times.

A detailed analysis of the artistic, social, and political aspects of the antagonist's image transformation is provided. Special attention is given to the role of the antagonist as a representative of political enemies, class antagonists, or bearers of negative moral traits, often reflecting the official ideology of the Soviet state. The article also explores how Soviet cinema used the antagonist's image for the propaganda of socialist ideas, the formation of national identity, and the fight against ideological enemies. Furthermore, the article analyzes the impact of the Soviet approach to creating the antagonist's image on post-Soviet Russian cinema, which, despite the change in the political context, retained many characteristics and traditions typical of the Soviet cinematic school.

The article's conclusions emphasize the importance of understanding and analyzing the transformation of the antagonist's image in Soviet and post-Soviet cinema for the study of cultural studies, film history, and the understanding

*of socio-cultural changes in society. The author highlights that changes in the depiction of the antagonist reflect the deep transformations that took place in society under the influence of ideological and political changes. The analysis of the antagonist's image in Soviet cinema also helps to better understand how art can reflect and shape social and political processes. Thus, the study of this aspect is not only important for film studies but also has a significant impact on the broader understanding of cultural and social changes in the 20th century.*

**Key words:** *film hero, antagonist, art history, Soviet cinema, film studies, socio-cultural changes, political ideology, propaganda.*

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Трансформація образу антагоніста у радянському кіно є важливим аспектом кінематографічного дослідження, оскільки вона відображає не лише художні аспекти, але й соціокультурні та ідеологічні зміни, що відбувалися в радянському суспільстві протягом ХХ століття. Образ антагоніста, має значний вплив на сприйняття та розуміння сучасними глядачами кінофільмів, а також на формування культурної та ідентичної пам'яті.

Дослідження важливе для розуміння історії, культури та художнього виразу в радянському суспільстві, а також має актуальне значення для сучасних кінематографічних досліджень та дебатів.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Наукові аспекти статті базуються на аналізі праць Л. Брюховецької, І. Зубавіної, М. Коцуби, С. Сендеровича та ін.. Аналізує різноманітні аспекти зміни антагоніста, включаючи культурні, історичні та художні, що впливали на сприйняття його глядачем у СРСР.

**Мета статті** полягає у дослідженні процесу еволюції та змін образу антагоніста у радянському кіно протягом історичного періоду ХХ століття та його значення для культурної та ідентичної пам'яті суспільства. Основними цілями статті є: аналіз трансформації образу, визначення факторів змін, аналіз впливу на суспільство та культуру, визначення спадщини.

**Викладення основного матеріалу.** Великий вплив на створення образу антагоніста у радянському кіно звичайно мала влада. Ще Ленін казав, що важливішим мистецтвом для радянської людини є – кіно. Але мав на увазі не силу мистецтва у просвітництві звичайної людини, а зовсім інші плани. Згодом цим і скористався Сталін, який став головним режисером, сценаристом та продюсером у СРСР. Його надбання використовуються РФ і дотепер.

Фільмографія сталінської доби є особливою епохою в розвитку мистецтва кінематографу. Радянське кіно, що сформувалось на початку 1920-х років, стало одним із важливих елементів культурного розвитку молодого держави в наступні десятиліття. Сталінський режим фінансував виробництво численних художніх та докумен-

тальних стрічок, а режисери та актори виконуючи вимоги партії, все ж привносили в жанр свої особливості, прийоми підходи, які разом і сформували абсолютно новий стиль – стиль соціалістичного реалізму (Даниленко, 2020: 35).

Соціалістичний реалізм – унітарний, художній метод радянської літератури, що сформувався під впливом натуралізму і так званої пролетарської літератури. А згодом перекочував/перескочив у кіно. Цей стиль був провідним у радянському мистецтві з 1934 року. Радянська критика пов'язувала з ним найвищі досягнення мистецтва ХХ століття.

У 20-х роках ХХ століття на сторінках періодичних видань велися жваві дискусії щодо визначення, яке відобразило б ідейно-естетичну своєрідність мистецтва доби соціалізму. Ф. Гладков, Ю. Лебединський пропонували назвати новий метод «пролетарським реалізмом», В. Маяковський – «тенденційним», І. Кулик – революційно-соціалістичним реалізмом, О. Толстой – «монументальним», М. Хвильовий – «революційним романтизмом», В. Поліщук – «конструктивним динамізмом». Зустрічалися і такі назви, як «революційний реалізм», «романтичний реалізм», «комуністичний реалізм» («Навчальні матеріали онлайн», 2020).

Соціалістичний реалізм, у першу чергу, створював для митців певні правила, переважно вони були спрямовані на ідеологію та пропаганду радянського суспільства. Виникала певна ілюзія успіху, ніби герої вже живуть у «розвиненому комунізмі». Їх ідеали пов'язані лише з комуністичним майбутнім і народом. Пріоритет: перевага колективного над особистим.

У політичному вимірі початок 1930-х років – це час експансії ідеї тоталітаризму в двох його проявах – радянському і німецькому. У січні 1933 року в Німеччині до влади приходить Гітлер. У СРСР зміцнюється влада Сталіна й одним з перших проявів його влади є прокламація соціалістичного реалізму як офіційного творчого методу (Брюховецька, 2011: 323).

Роль антагоніста за задумом влади була проста: показати все погане в умовному ворогові, який зазвичай був дуже заангажованим. До війни ворогами були: білогвардійці, махновці, есерівці,

дворяни, колаборанти, басмачі, куркулі тощо. Представники інтелігенції поставали як жорстокі, аморальні, підступні зрадники. Начебто нічого незвичного у цьому немає, антагоніст має бути поганим, або справляти таке враження, але ставлення до подібних антагоністів у глядача було різне, тому що на той час ще багато хто з громадян мав дворянське коріння, таємні статки з царських часів, знайомих невігідних владі, родичів закордоном та інші суперечливі для комуністичної партії речі. Тобто антагоніст назавжди сприймався, як поганий герой.

Інший довоєнний наратив теж доволі широко використовувався – ворог завжди приходив із Заходу. Це міг бути хто завгодно, половці, хрестоносці, підступні імперіалісти, зрадники, що завжди мріяли повернутися і захопити Союз та зруйнувати всі надбання партії. Певний час такого ворога уособлювали поляки, таким чином влада виправдовувала те, що частина Польщі перейшла під контроль СРСР у 1939 році. Даючи зрозуміти глядачу, що підступні поляки давно вже намагалися захопити споконвічні російські землі.

Фільм «Богдан Хмельницький» реж. І. Савченка (1941), доволі красномовно демонструє жорстокість поляків, жагу до війни й захоплення земель. Вони вбивають жінок, катують людей. Виглядають ніби звірі, викликаючи відразу своїми діями. Певний міф про поляків, який створила влада використовувався ще довго в СРСР. У сучасній РФ його теж не забули, пропагандисти постійно згадують Польщу, яка начебто має повернути собі Захід України. Образ поляків для росіян не змінився майже за сто років.

Натомість росіяни зображені гуманістами, які незадоволені діями поляків, але в конфлікт не втручаються, знаходяться десь поруч, спостерігають і «хвилюються» за Україну. Звичайно міф не міг оминати росіян, вони намагалися виставити себе найдобрішою, найчеснішою, найсправедливішою, найгуманнішою нацією в світі.

У роботі над міфологізацією протагоніста радянська влада теж виконала велику роботу. «Богдан Хмельницький» належав до тих фільмів, що мали за мету розповісти історію славетних предків-воїнів задля демонстрації давньої єдності Росії та України. Настільки давньої, що запорожці вже забули рідну мову, спілкуючись російською, і московити для них набагато ближчі ніж войовничі поляки. Про що гетьман наприкінці фільму і говорить, піднімаючи келих.

«Богдан Хмельницький» став класичним фільмом і заклав певний канон у демонстрації героя війни, героя-воїна сталінського періоду. Богдан Хмельницький зображений вже русифікованою

людиною, він більш прагне союзу з московитами, яких вважає своїми братами, бачить майбутню перспективу.

До нападу німців на СРСР, подібний наратив звичайно потребував певної міфологізації, щоб перемога над злом виглядала більш вагомим, правда була в потрібному для влади ключі. Створюючи з поляків кровожерливих монстрів, які за будь-що бажають знищити Україну, режим підніс себе на вершину.

Міф ворога – це найнижчий рівень тієї міфологізованої ідеологічної вертикалі, що формується в другій половині 1930-х років. А загалом – підповідно до вже узвичаєної в культурології та кінознавстві міфологічній картині – вищим її рівнем є міф вождя, фіурера, а власне бога. За ним йде міф героя, потому міф юної жертви, національний міф («коріння»), міф колективної єдності, міф зрадника, міф спокути і той самий міф ворога. Це ієрархічна вертикаль, вершиною якої є міф вождя, а основою вершини – міф ворога. Майже всі компоненти зазначеної вертикалі є в «Богдані Хмельницькому». Український гетьман і є вождем. Міф героя втілюють одразу кілька персонажів, серед них і ті, хто беззастережно йде на немилу смерть, віддаючи життя на вівтар перемоги. Є також ворог – внутрішній, яким є генеральний писар Лизогуб і зовнішній – польська шляхта (Історія українського кіно, 2016: 86).

Завдяки подібним міфам влада намагалася не тільки спотворити історію, розповісти її по-своєму, а і спровокувати відразу в глядача до антагоністів. Комуністичний режим розумів, що в молодій державі не всі підтримують владу. Зв'язки деяких громадян з родичами, що втекли за кордон, лишилися і підтримуються продовж багатьох років. Незважаючи на репресії, чистки НКВС, подібні громадяни продовжували жити в Союзі.

Цікавий факт, після нападу на СРСР німецька кінопропаганда працювала з чітко диференційованими аудиторіями. Вона насамперед апелювала до найчисленнішого невдоволеного прошарку – селян, у яких десять років тому експропріювали землю й «заборонили Бога», перетворивши храми в сховища для добрив. Для них створювалися й демонструвалися сюжети «дерадянзації» – про отримання землі в приватне користування, новий німецький аграрний порядок, релігійні обряди (Історія українського кіно, 2016: 384).

Німці чітко розуміли чим незадоволені громадяни і намагалися заволіти умами населення через прості речі, показуючи прекрасне життя Рейху, щасливих громадян, перспективу майбутнього, яка сильно відрізнялася від радянської.

Друга світова війна дуже вплинула на сприйняття глядачем протагоніста. З'явився конкретний ворог – антагоніст, якого всі ненавиділи. Всі, антагоністи, що були на екранах до війни, відступили на другий план. Фашистський загарбник викликав ненависть у будь-якого глядача, навіть тих, в кого ще були зв'язки з царським світом.

Образ радянського солдата навпаки – став прикладом для наслідування, діти мріяли про воєнні подвиги, хотіли бути схожими на героїв, що захищали країну. Підлітки з задоволенням йшли служити до армії, з таємним бажанням зустрітися з ворогом і перемогти на полі бою. Жінки обожнювали чоловіків у формі, залюбки одружувалися, сподіваючись згодом стати «генеральшою».

Радянський солдат став народним героєм, який легко віддасть життя за мир та свободу в усьому світі. Він викликав у глядача співпереживання, тому що жахи важкої війни були ще перед очима: німецька навала, мільйони загиблих, зруйновані міста – порятунок країни ліг на плечі звичайної радянської людини, яка одягнула форму і пішла на фронт.

Міф непереможного радянського воїна набув канонічного статусу. У фільмах другої половини 1940-х років формується сталінський міф про війну, у цих стрічках ідеологія і пропаганда радянської влади виходить на перший план. Достовірність і правдивість майже не враховується, міф перемоги для влади головніше. Глядач позитивно сприймає таке кіно.

«Подвиг розвідника» реж. Б. Барнета (1947), присвячений радянським розвідникам. Влада прагнула показати глядачам наскільки непереможним, героїчним, незламним, кмітливим був насправді офіцер червоної армії. Будь-яку перешкоду Федотов здатен нейтралізувати не прикладаючи особливих зусиль.

Характер Федотова побудований на розвідницькому завданні, глядач бачить винахідливого, безстрашного радянського шпигуна, який може вийти переможцем з будь-якої загрозливої ситуації, як епізод зі штампом пароплаву. Здавалося, що завдання провалене, але «бог з машини» приходить на допомогу і все само собою закінчується.

Інший фільм «Третій удар», реж. І. Савченка (1948). Як зазначається – документально-постановочна військова кіноопея про третій сталінський удар. Загалом, за задумом вождя, планувалося десять фільмів про удари на різних напрямках, які будуть розповідати історію Великої вітчизняної війни та переможного шляху Червоної армії під командуванням Сталіна. Вдалося зняти лише три. Два інших: «Сталінградська

битва» реж. В. Петров (1949), «Падіння Берліну» реж. М. Чіаурелі (1950).

«Третій удар» відтворює операцію 1944 року штурму Криму, непереможного Турецького валу. Подальший розгром німецько-фашистських військ разом з союзниками. Завдяки кмітливому Сталіну, який постає, в якомусь сенсі, головним персонажем фільму, його стратегічна далекоглядна думка, вирішує долю взяття півострову.

Сергій Тримбач зазначає, догматика жанру воєнної епопеї суттєво обмежила режисера, і у фільмі здебільшого постає радянський генералітет як уособлення державної могутності й мудрості (Історія української культури, 2011: 889).

У фільмі антагоністів, як і у попередній стрічці, декілька. Звичайно це німці, також румуни й турки. Всі мріють про Крим: німці вважають його своїм, румунські війська рахують, що це нові мадярські землі, а турки бажають повернути його собі. Антагоністи зображені, як «павуки в банці». Характери нагадують мрійливих, наївних дітей, які не можуть поділити іграшку. Вони розмовляють заангажованими лозунгами, які дають змогу глядачу чітко зрозуміти – подібний ворог ніколи не переможе радянських людей.

Ще один фільм «Молода гвардія» реж. С. Герасимова (1948), за романом Олександра Фадєєва, знятому на кіностудії ім. М. Горького, але розповідає про окупацію Донбасу німецькими військами. У фільмі навіть лунає українська мова, але більш схожа на суржик, або спотворений діалект, тільки героїня Клари Лучко правильно вимовляє слова.

Структура побудови характерів персонажів фільму подібна до стрічки «Це було в Донбасі» реж. Л. Лукова (1945). Сміливі, чесні, віддані, справедливі, а головне вільні молоді люди, які легко відадуть життя за комуністичну батьківщину. Фільм розповідає про покинуте підрозділами Червоної армії шахтарське місто Краснодон. Місцеве населення намагалося евакуюватись, але німецькі війська заблокували дорогу. Люди змушені повернутись у місто та жити під окупацією. Німці грабували громадян, виселяли з осель, влаштовуючи штаби, казарми та комендатури. Молоді комсомольці, що залишилися в місті, почали протистояти окупантам. Спочатку поодинокі, а потім згуртувавшись створили підпільну антифашистську комсомольську організацію «Молода гвардія». Серед акцій організації: інформаційна війна – листівки, визволення полонених, підпали тощо. П'ять головних героїв – комсомольців, особливо виділяються серед інших. Своєрідні ікони, на які слід бути схожим, але сприймаються вони, як один персонаж. Тобто маса уособлює в собі одне ціле.

Наприкінці 1950-х, зі зміною політичного курсу країни, після викриття культу особи Сталіна, воєнна тема вийшла на перше місце, та герої фільмів цього часу – «Дім, в якому я живу» Л. Куліджанова і Я. Сегеля, «Летять журавлі» М. Калатозова, «Балада про солдата» і «Чисте небо» Г. Чухрая. Герої цих фільмів сильно відрізнялися від героїв попередніх років. Це були прості люди, життя яких було зламано війною, які йшли захищати свою батьківщину, не думаючи про особисте благо. Війну показано як важке випробування не тільки для країни, а й для кожної людини. Кіно стає частиною свідомості, відмовляється від примітивної однозначності, передає внутрішню суперечливість (Брюховецька, 2011: 325).

Міфів про «один народ» та «споконвічні руські землі» не вистачало для того щоб остаточно поставити Україну на коліна. Інтелігенція, письменники, поети та художники були для влади представниками націоналістичного опору, які створювали загрозу для комуністичної партії. Вони говорили та писали про Україну, про традиції, про поневолення народу, чим викликали гнів. «Будинок слова» у м. Харків, буде нагадувати про трагедію завжди. Комуністи прагнули знищити усі згадки про український народ, ніби його й не існувало окремо від СРСР. Радянська пропаганда потребувала нового міфу – демонізувати образ бандерівця, який мав змінити ставлення українців до власної історії.

Певний час про ОУН, УПА, український націоналізм та всіх, хто їх підтримував, в ігрових фільмах радянських часів не згадувалося, через те що існували інші міфи про «один народ», «руська земля» і т. п. (Науково-красназничий вісник Центральної України, 2020: 317).

У фільмі «Іванна» реж. Б. Івченко (1959), події відбувається під час окупації Західної України та м. Львів радянськими та німецькими військами, але згадка про УПА чи ОУН відсутня. Незважаючи на те, що повстанська армія активно протистояла окупантам на той час.

У післявоєнних фільмах з'являється доволі суперечливий образ українця, де гуцули стають гітлерівськими поліціями, або представники української католицької церкви мають зв'язки з Рейхом (Іванна), чи поліцаї та бандерівці діють разом проти радянської влади. Як наприклад у фільмі «Анничка», Б. Івченка (1969) – Роман Деміш, якого спочатку кохала Анничка. Проте побачивши, як гуцули перетворилися на хижаків, обрала червоноармійця Андрія. Гуцули у фільмі зображені звичайними зрадниками, що легко надягнуть фашистську форму і будуть катувати та

вбивати своїх односельців на забаву німецьких офіцерів.

У фільмі «Білий птах з чорною ознакою» реж. Ю. Іленка (1971) подібна ситуація. «Хлопці з лісу» – виглядають звичайними злочинцями. Радянська пропаганда намагалася створити з воїна УПА – монстра. В першу чергу через сцени катувань, допитів, підпалів. Показовим є ілюстрування злочинного образу воїнів УПА: вони грабують, палять власні села, завжди конфліктують із місцевим населенням. Зазвичай, у стрічках місцеві мешканці зневажають бандерівців.

У 1980-их роках «перебудова» радянської країни позитивно вплинула на кіно. Насамперед виходом на екрани фільмів, звільнених від вироку забуття. Завдяки масовим «реабілітаційним» процесам було знято арешт з багатьох «ув'язнених» стрічок. У тому числі глядач побачив фільми «Криниця для спраглих» Юрія Ілленка (1965), знайдений і відновлений 1989 року фільм «Совість» (1968) Володимира Денисенка, інші «репресовані» стрічки. Сказати б, згадані твори, попри тимчасове вилучення з кінопроцесу, все ж помітно впливали на його розвиток (бо навіть «під арештом», всупереч цензурно-бюрократичним заборонам вони таки існували (Зубавіна, 2007: 16-17).

Перебудова та розпад СРСР позитивно вплинули і на кінематограф пострадянської РФ, бандерівці нарешті зникли, як антагоністи. На екранах з'явилися фільми, які демонстрували справжні кроваві сторінки історії імперії: «Холодне літо п'ятдесят третього» реж. О. Прошкін (1987), «Гуга» реж. В. Новак (1989), «Загублений у Сибіру» реж. О. Мітта, «Хрустальов, машину!» реж. О. Герман (1998) та ін. Але з приходом до влади сучасного московського режиму погляд, на достатньо вільний кінематограф, почав змінюватись, точніше повертатися до імперської парадигми.

Сучасний кінематограф РФ вже не має цензорів, які мали б вичитувати фільм вже на рівні сценарію. Проте, коли панує авторитарний режим, завжди мають бути фільми, які відобразатимуть «правильну» картину світу. Для цього навіть західні картини можуть піддаватися цензурі. Можна згадати кейс фільму – біографії про Елтона Джона «Рокетмен». У російському прокаті фільм йшов без окремих сцен, які вказували на сексуальну орієнтацію виконавця (Калініченко, 2022).

У 2014 році РФ повернулася до класичних радянських антагоністів – бандерівців та колективного Заходу, якій погрожує Третьою світовою війною. Бандерівці знову стали втіленням страшною загрози фашизму, які намагаються зруйнувати велику країну. Пропаганда виховувала ненависть

до українців уже давно. Доказом цього є фільм «Брат 2» реж. О. Балабанов (2000). Українці в аеропорті США показані, як ліниві, слабкі. Автори натякають на те що, українці зрадники, які проти росіян – за що і гинуть. Під час розправи над українцями, герой каже, що вони йому ще за Севастополь будуть відповідати.

Після анексії Криму, початку війни (2014), образ українського воїна у російському кіно остаточно зайняв місце головного нациста, фашиста, зрадника. Зручний образ для влади знов набирає оберті.

У стрічці «Воєнний кореспондент» реж. П. Ігнатов (2014), є і загроза з Заходу, і українськи бандерівці. Фільм розповідає історію американського журналіста, який приїхав в Україну, щоб на власні очі побачити, що відбувається насправді. Кореспондент висвітлює «правдиво» перебіг подій в Одесі другого травня 2014 року, катастрофу МН-17. Зустрічається з ополченцями з «ЛДНР», з бійцями ЗСУ, намагаючись з'ясувати хто винен у конфлікті. Також йому трапляється українська бандерівка – Дарина. Яка розчарувалася у Майдані 2014 року. Кореспондент повертається до США. Проте матеріал який він привіз, у Вашингтоні вважають «неправильним».

Ще один фільм «Крим» реж. О. Панов (2017). На розкопках поблизу стародавнього міста Мангуп-Кале у Криму зустрічаються мешканець Севастополя Олександр та київська журналістка Олена, які закохуються в один одного з першого погляду. Олексій переконаний, що київська влада – це не свої, а звичайні бандерівці.

Провладний режисер прикриваючись коханням намагається створити негативний образ українців, українських захисників та захисниць, називаючи їх ворогами, і намагаючись переконати Олену у тім, що не треба Криму повертатися назад до України. Атмосфера стрічки нагадує фільм «Машенька» реж. Ю. Райзмана (1942), де фігурує війна з Фінляндією і автор теж намагається за коханням сховати страшне вторгнення до мирної країни.

Інша стрічка, де використаний подібний підхід – «Кримський міст. Зроблено з любов'ю!» (2018), режисер відомий пропагандист Т. Кеосаян, сценарій написала не менш відома проповідниця режиму М. Сімонь'ян. Сюжет побудований на коханні, про об'єднання двох закоханих з натяком на поєднання Криму та РФ.

Подібних стрічок доволі багато: непрофесійний фільм «Ополченочка» реж. О. Козлов (2019); «Кращі у пеклі» реж. А. Батов (2019), стрічка про ПВК «Вагнер»; «Донбас. Край» реж. Р. Дев'ятляров (2019), про ніби бомбардування авіацією ЗСУ села Мар'янка у 2014 році, під

які потрапляють навіть дві українськи дівчини – націоналістка і волонтерка, та намагаються врятуватися від «умовних» українських бомб; «Сонце-пльок» реж. М. Бриус, М. Вассербаум (2021).

Пропаганда, наслідуючи традиції радянської влади, з кожною новою стрічкою намагається втілювати образ злих українців, бандерівців, що вбивають свій народ, руйнують свої міста та вже давно перетворилися на кровожерливих тварин.

Переважна частина глядача РФ продовжує вірити цим стрічкам, в якому сенсі, вони є інформаційним полем для них. Особливо для глядача який не хоче знати правду, вважаючи, що проти них увесь світ. У такого глядача не з'являється бажання шукати альтернативні джерела, він вірить своєму вождю.

Аналіз того, наскільки успішно використання образу «бандерівця» у сучасному російському кіно досягає своєї мети, впливає на формування громадської та політичної думки, викликає подив.

Сила впливу кінематографу на політичну свідомість полягає ще й в тому, що він впливає незалежно від рівня зацікавленості людей у політиці. Не всі люди дивляться політичні телепередачі, чи читають політичну пресу. Однак, кіно дивляться практично всі. І найбільша його сила в тому, що воно не виказує своєї політичної заангажованості, і на перший погляд може взагалі не стосуватись політики, однак закладені в фільмі неявні політичні повідомлення, соціальні еталони та зразки поведінкових норм будуть мимоволі впливати на глядача. (Кацуба, 2013: 144).

**Висновки.** У статті було проведено аналіз процесу зміни образу антагоніста в радянському кінематографі протягом ХХ століття. На основі проведеного дослідження можна зробити наступні висновки:

По перше, динаміка змін: образ антагоніста у радянському кіно не був статичним, а відображав зміни у суспільстві та політиці. По друге, ідеологічні фактори, що значно впливали на створення образу антагоніста у радянському кіно. Також соціокультурні наративи: роль образу антагоніста у формуванні соціокультурних наративів у радянському суспільстві. Не треба забувати і про пострадянський контекст: елементи та тенденції трансформації, які залишилися у пострадянському кіно.

Подальші пропозиції, що можуть слугувати основою майбутніх досліджень полягають у порівнянні антагоніста у різних епохах радянського кіно. Як гендерні та етнічні диференціації в образі антагоніста відображалися у комуністичні часи? У книзі «Як створювався радянський єврей» (Sasha

Senderovich, 2022), наведені доволі переконливі приклади роботи пропаганди. Інший напрямок: вивчення впливу зарубіжних кінематографічних течій на образ антагоніста радянського кіно. Порівняння трансформації з іншими кіношколами та культурами, зокрема з урахуванням впливу голлівудських, європейських та азійських кінофілогій.

Сприйняття антагоніста соціалістичного періоду, аудиторією сучасних дослідників та глядачами, зокрема через аналіз відгуків у соціальних мережах, форумах та інших платформах. Ці напрямки досліджень можуть розширити розуміння та аналіз трансформації образу антагоніста у радянському кіно та надати нові підходи до вивчення цієї теми.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Брюховецька Л. *Кіномистецтво: навчальний посібник для студентів закладів вищої освіти*. Київ: Логос, 2011. 323 с. ISBN 978-966-171-382-5.
2. Брюховецька Л. *Кіномистецтво: навчальний посібник для студентів закладів вищої освіти*. Київ: Логос, 2011. 325 с. ISBN 978-966-171-382-5.
3. Даниленко Н. *Кінематограф епохи сталінізму як засіб пропаганди радянської системи цінностей*. Дипломна робота. Вінницький державний педагогічний університет ім. Михайла Коцюбинського, 2020. 35 с.
4. Зубавіна І. *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті*. Київ: ФЕНІКС, 2007. 296 с. ISBN відсутній.
5. *Історія українського кіно. Т. 2: 1930-1945* / за ред. Г. Скрипник; НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 86 с.
6. *Історія українського кіно. Т. 2: 1930-1945* / за ред. Г. Скрипник; НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 384 с.
7. *Історія української культури. У 5-ти томах. Т. 5. Кн. 2. Українська культура ХХ – початку ХХІ століть* / В. П. Агеєва, Л. І. Барабан та ін. Київ: Наукова думка, 2011. 889 с.
8. Калініченко О. *Обережно, пропаганда! Як сучасне російське кіно наслідує радянське і маніпулює реальністю*. URL: <https://media.zagoriy.foundation/velyka-istoriya/oberezhno-propaganda-yak-suchasne-rosijske-kino-nasliduye-radyanske-i-manipulyuye-realnistyu/> (дата звернення: 01.09.2024).
9. Кацуба М. *Художнє кіно як засіб формування масової політичної свідомості*. Політичний менеджмент, 2013, №1-2. 144 с.
10. *Науково-краєзнавчий вісник Центральної України. Між Бугом і Дніпром*. ISSN 2523-4285. Випуск №13, 2020. 317 с.
11. *Навчальні матеріали онлайн*. Стаття «Соціалістичний реалізм». URL: [https://pidru4niki.com/18000102/literatura/sotsialistichniy\\_realizm](https://pidru4niki.com/18000102/literatura/sotsialistichniy_realizm) (дата звернення: 01.09.2024).
12. Сендерович С. *Як створювався радянський єврей*. Кембридж, Массачусетс: Harvard University Press, 2022. ix + 352 с.
13. *Простір кіно*. Стаття: «Білий птах з чорною ознакою», 2012. URL: <https://prostir-kino.com.ua/2012/09/bilyj-ptah-z-chornoju-oznaкою?t №1> (дата звернення: 01.09.2024).
14. *Простір кіно*. Стаття: «Білий птах з чорною ознакою», 2012. URL: <https://prostir-kino.com.ua/2012/09/bilyj-ptah-z-chornoju-oznaкою?t №2> (дата звернення: 01.09.2024).

### REFERENCES

1. Bryukhovetska L. (2011) *Kinomystetstvo: navchal'nyy posibnyk dlya studentiv zakladiv vyshchoyi osvity*. [Cinematography: textbook for students of higher educational institutions] - K.: Logos., ISBN 978-966-171-382-5. p. 323. [in Ukrainian]
2. Bryukhovetska L. (2011) *Kinomystetstvo: navchal'nyy posibnyk dlya studentiv zakladiv vyshchoyi osvity*. [Cinematography: textbook for students of higher educational institutions] - K.: Logos., ISBN 978-966-171-382-5. p. 325. [in Ukrainian]
3. Danylenko N. (2020) *Kinematohraf epokhy stalinizmu yak zasib propahandy radyans'koyi systemy tsinnostey*. [Cinema of the Stalinist era as a means of promoting the Soviet system of values.] Vinnyts'kyi derzhavnyy pedahohichnyy universytet im. Mykhayla Kotsyubyns'koho – Vinnytsia State Pedagogical University named after Mykhailo Kotsyubynsky. Diploma., p. 35. [in Ukrainian]
4. Zubavina I. (2007) *Kinematohraf nezaleznoyi Ukrayiny: tendentsiyi, fil'my, postati*. [Cinematography of independent Ukraine: trends, films, figures.] Instytut problem suchasnoho mystetstva Akademiyi mystetstv Ukrayiny – Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine. – K.: FENIX. – p. 296: p. 16-17. [in Ukrainian]
5. *History of Ukrainian cinema. Volume 2: 1930-1945*. (2016) *Istoriya ukrayins'koho kino. T. 2: 1930-1945*. [head. ed. H. Skrypnyk]; National Academy of Sciences of Ukraine; Instytut mystetstvovnavstva, fol'klorystyky ta etnolohiyi im. M. T. Ryl's'koho – Institute of art studies, folkloristics and ethnology named after M. T. Rylsky National Academy. – Kyiv, p. 86. [in Ukrainian]
6. *History of Ukrainian cinema. Volume 2: 1930-1945*. (2016) *Istoriya ukrayins'koho kino. T. 2: 1930-1945*. [head. ed. H. Skrypnyk]; National Academy of Sciences of Ukraine; Instytut mystetstvovnavstva, fol'klorystyky ta etnolohiyi im. M. T. Ryl's'koho – Institute of art studies, folkloristics and ethnology named after M. T. Rylsky National Academy. - Kyiv, p. 384. [in Ukrainian]

7. History of Ukrainian Culture. In 5 volumes. Volume 5. Book. 2. (2011) Istoriya ukrayins'koyi kul'tury. U 5-ty tomakh. T. 5. Kn. 2. Ukrayins'ka kul'tura XX – pochatku XXI stolit'. [Ukrainian culture of the 20th and early 21st centuries.] Ageeva V., Baraban L. and others. Kyiv. "Scientific opinion", p. 889. [in Ukrainian]

8. Kalinichenko O. (2022) Oberezhno, propahanda! Yak suchasne rosiys'ke kino nasliduye radyans'ke i manipulyuye real'nistyu. [Warnsng, propaganda! How modern Russian cinema imitates Soviet cinema and manipulates reality], URL: <https://media.zagoriy.foundation/velyka-istoriya/oberezhno-propaganda-yak-suchasne-rosijske-kino-nasliduye-radyanske-i-manipulyuye-realnistyu/> [in Ukrainian]

9. Katsuba M. (2013) Khudozhnye kino yak zasib formuvannya masovoyi politychnoyi svidomosti. [Art cinema as a means of forming mass political awareness], Political Management No. 1-2., p. 144. [in Ukrainian]

10. Scientific and regional ethnography bulletin of Central Ukraine. (2020) Naukovo-krayeznavchyy visnyk Tsentral'noyi Ukrayiny. «Mizh Buhom i Dniprom» [“Between the Bug River and the Dnieper River”], ISSN: 2523-4285 Issue #13, p.317. [in Ukrainian]

11. “Learning materials online”. «Navchal'ni materialy onlayn». Stattya «Sotsialistychnyy realizm». [article “Socialist realism”] URL: [https://pidru4niki.com/18000102/literatura/sotsialistichniy\\_realizm](https://pidru4niki.com/18000102/literatura/sotsialistichniy_realizm) [in Ukrainian]

12. Senderovich S. (2022) «Yak stvoryuvavsya radyans'kyi yevrey» [«How the Soviet Jew Was Made»]. Kembrydzh, Massachuset's – Cambridge, MA, Harvard University Press, ix + 352 p.

13. Cinema space. (2012) Prostir kino. Stattya: Bilyy ptakh z chornoyu oznakoyu. [Article: White Bird with Black Mark.] URL: <https://prostir-kino.com.ua/2012/09/bilyj-ptah-z-chornoyu-oznakoyu?t №1> [in Ukrainian]

14. Cinema space. (2012) Prostir kino. Stattya: Bilyy ptakh z chornoyu oznakoyu. [Article: White Bird with Black Mark.] URL: <https://prostir-kino.com.ua/2012/09/bilyj-ptah-z-chornoyu-oznakoyu?t №2> [in Ukrainian]