

УДК 070

Олег Пархітько

**СТЕРЕОТИПИ АМЕРИКАНСЬКОГО КІНО
ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ МАСОВОЇ СВІДОМОСТІ
(на прикладі оскароносних фільмів)**

У статті зроблено спробу проаналізувати вплив стереотипів американського кіно на формування масової свідомості. Автор показує, що стереотипи при створенні американських фільмів проявляються як на рівні форми, так і на рівні змісту. Стереотипи голлівудського кіно надають змогу пересічному американцю сформулювати спрощену картину світу, отримати відповіді на ключові питання.

Ключові слова: стереотип, кіно, жанр, вплив, масовий.

В статье сделана попытка проанализировать влияние стереотипов американского кино на формирование массового сознания. Автор показывает, что стереотипы при создании американских фильмов проявляются как на уровне формы, так и на уровне содержания. Стереотипы голливудского кино дают возможность обычному американцу сформировать упрощенную картину мира, получить ответы на ключевые вопросы.

Ключевые слова: стереотип, кино, жанр, влияние, массовый.

An attempt to analyse the influence of American cinema stereotypes on the formation of mass consciousness has been made in the article. The author points out that stereotypes in American films can be found in both genre forms and contents. The stereotypes in Hollywood films give a common American an opportunity to form a simplified view of the world, get answers to key questions.

Key words: stereotype, cinema, genre, influence, mass.

Кінематограф у ХХ столітті набув величезної популярності, посівши в масовій свідомості місце, що колись належало театру. Вплив кінематографу на суспільство відзначено зокрема тим, що західні науковці (Д. Мак-Квейл, А. Бріггз, П. Коблі тощо) уналежують кіно до засобів масової інформації. Кіно є таким ЗМІ, який подає інформацію про світ переважно у доступній розважальній формі. Саме форма подачі інформації визначає всесвітню популярність кіно.

Сучасний глобалізований світ значною мірою відчуває тиск американізації через насадження зразків державного розвитку та культурних міфів. Провідними ретрансляторами американської культури є телебачення, інтернет і кіно. Телеєфір наповнений численними серіалами, шоу та вікторинами американського зразка. Українські кінотеатри пропонують переважно американські фільми у жанрах «екшн» та «комедія» (наразі не розглядаємо інтернет, оскільки вважаємо його не видом ЗМІ, а інформаційним полем). Похід до кінотеатру стає абсолютним синонімом відпочинку, оскільки не передбачає культурного та інтелектуального наповнення. Подібний тиск американського кінематографа характерний не тільки для України, де повнометражні кінострічки неважко порахувати, а державні інвестиції мізерні, але й для європейського кіно взагалі. Якщо порівнювати європейське кіно в кращих його проявах з американськими зразками, приходимо до повного протиставлення за кількома дихотоміями: якість — кількість, глибина — поверховість, внутрішнє — зовнішнє, індивідуальне — масове. Як зазначає Анна Джекел, фільм у Європі завжди ототожнюється з автором — з його темою, філософією, стилем. Женетт Вінсендо з цього приводу пише: «Індивідуальне, подекуди суто суб'єктивне, бачення автора стає частиною національної ідентичності, — і саме це гарантує «справжність» кіно та його власно європейське звучання... Одні автори стали символом своєї країни (Бергман, Олівейра), інші сприймаються як совість нашого часу і свого народу (Вайда), треті привертають до себе увагу тим, що бунтують проти попередніх поколінь («нова хвиля» у французькому кіно), або тим, що відроджують національний кінематограф після його тривалого занепаду (нові німецькі режисери); нарешті, четверті висловлюють погляди якоїсь суспільної групи (Брюкнер як представник «жіночого» кіно) або Європи загалом (Бенекс, Бертолуччі, Таверньє)» [6, 180]. У протилежність цьому американське кіно створює тиск за рахунок конвеєрної кількості, заповнюючи європейський ринок масовою продукцією. Авторське кіно апіорі неспроможне боротися за кількісні показники. Навіть створення власних зразків масового кіно переважно приречене на фіаско, оскільки програє американським аналогам як у фінансуванні, так і в швидкісних показниках. З іншого боку, американське кіно сприймається в усьому світі як щось близьке, оскільки, як зазна-

чає Р. Стівенсон, культура США є своєрідною амальгамою світової культури [7, 26].

Актуальність статті полягає в необхідності аналізу впливу на масову свідомість американського кінематографа й тих прийомів, за допомогою яких цей вплив реалізується.

Дослідженню стереотипів приділяли увагу О. Бойко, В. Владимиров, Т. ван Дейк, Л. Завгородня, В. Иванов, У. Ліппманн, Д. Мак-Квейл, Г. Почепцов, В. Шульц. Стереотипи в американському кіно розглянуто в роботах А. Трепакової та А. Нуріахметової. Так, А. Трепакова аналізує американський кінематографічний дискурс після розвалу СРСР, присвячуючи окремий розділ стереотипам. А. Нуріахметова об'єктом свого дослідження обирає супергероя в американських ЗМК.

У нашій роботі охоплено більш широкий період і обрано досить специфічний об'єкт дослідження. *Об'єктом* нашої статті стали голлівудські фільми, нагороджені премією «Оскар» у номінації кращий фільм року за останні 50 років (1961–2010 рр.). Вважаємо, що аналіз обраного об'єкта представляє неабиякий інтерес, зважаючи на його панамериканське значення. Найкращий фільм року завжди втілює певну систему цінностей, поглядів, що є близькими кожному американцю, і в такий спосіб сприяє національній консолідації. Зауважимо також, що всі фільми, які стали об'єктом аналізу, були успішними бізнес-проектами, значно перевищивши витрати на їх створення. Саме фінансовий фактор необхідно визнати головним підтвердженням загальноамериканського визнання оскароносних кінострічок. *Предметом статті* є виявлення стереотипів, які створюють основу для сприйняття голлівудських фільмів масовою аудиторією.

Мета дослідження — виявити значення стереотипів у системі створення голлівудської кінопродукції та спробувати оцінити потенційний вплив такої продукції на масову свідомість. Означена мета передбачає розв'язання таких завдань: 1) розкрити поняття «стереотип»; 2) виявити ключові стереотипи, наявні в оскароносних фільмах; 3) проаналізувати та систематизувати виявлені стереотипи.

Згідно з визначенням В. Шульца, стереотипи — це «категорії чи схеми, за допомогою яких під час обробки інформації зменшується складність навколишнього світу і враження набувають змісту» [3, 33–34]. На нашу думку, наведене визначення містить низку недолі-

ків. По-перше, автор не акцентує увагу на узагальнюючому характері стереотипів для суспільства. Кожен стереотип обов'язково відомий переважній більшості членів суспільства і поділяється значною кількістю людей. По-друге, дослідник не підкреслює спрощений характер самих категорій та схем. Він вказує на зменшення складності світу внаслідок обробки інформації, однак до цього призводить будь-який аналіз, абсолютно не обов'язково заснований на стереотипах.

На думку психолога Ю. Платонова, стереотип — це емоційно забарвлений образ, що акумулює в собі соціальний і психологічний досвід спілкування і взаємин індивідів [1, 154]. Недоліки цього визначення пов'язані з тим, що воно охоплює надто широке коло понять. Згідно з автором, будь-який емоційний образ, що включає людський досвід, може вважатися стереотипом.

Дослідник О. Бойко наводить таке визначення стереотипу: «У широкому сенсі це традиційний, звичний канон думки, сприйняття і поведінки, шаблонна манера поведінки, спосіб реалізації дій в певній послідовності, одноманітність, інерція мислення тощо» [1, 152]. Однак і цьому визначенню бракує чіткості. Стереотип у дослідника є одночасно «канон думки», «манерою поведінки», «способом реалізації дій». Слово «тощо» наприкінці визначення вказує на незавершеність думки та відсутність у ньому цілісності.

Схожі недоліки характеризують визначення, наведене у «Словнику іншомовних слів»: «Соціальний стереотип — звичний, усталений спосіб духовної діяльності, стійкі форми сприйняття й оцінки соціальних об'єктів та явищ, нормативні утворення групової й суспільної свідомості» [9, 636]. Визначення залишає відкритим питання, чи є стереотип «способом духовної діяльності», чи «стійкою формою сприйняття об'єктів».

Для обраного нами об'єкта дослідження вважаємо за необхідне запропонувати власний варіант визначення. Стереотипи — це загальноприйняті в суспільстві спрощені моделі обробки та сприйняття інформації, які надають змогу масовій аудиторії формувати картину світу на поверховому рівні.

Стереотипи прискорюють обробку інформації, однак при цьому штучно обмежують горизонт сприйняття. Стереотипне мислення є ворожим до будь-яких проявів оригінальної думки, оскільки вона не вкладається в заздалегідь визначені схеми. Г. Почепцов наводить

приклад швидкісної обробки інформації людською свідомістю. Якщо людина прагне швидко сформуванати цілісний образ незнайомої особи, вона намагається підігнати образ співрозмовника до відомого стереотипу. Дослідник зазначає, що реципієнт намагається вписати цей образ у сценарій, фрейм, у глобальному сенсі — в міф. І це загальний закон людської психіки. Адже навіть у межах обробки розвідувальної інформації вважається, що факт сам по собі нічого не означає, доки він не включений у систему [4, 262]. Коли стереотипне мислення стикається з нетиповою інформацією, процес її засвоєння може проходити двома різними шляхами. В одному випадку інформація повністю ігнорується. У другому — максимально спрощується, і сприйняття відбувається на найпримітивнішому рівні.

Як зазначалося у визначенні, стереотипізація відбувається не тільки в процесі рецепції, але й під час створення інформаційних повідомлень. Аналіз голлівудської продукції дозволяє зробити висновок, що американські режисери та продюсери свідомо використовують національні стереотипи заради впливу на цільову аудиторію, а також із метою отримання прибутків та нагород.

Дослідники виділяють у соціальному стереотипі чотири основні параметри: 1) зміст — набір характеристик, що приписуються певній соціальній групі, спільності; 2) ступінь узгодженості — одноманітність характеристик, що приписуються групі, спільності; 3) спрямованість — загальне позитивне або негативне сприйняття об'єкта стереотипування; 4) інтенсивність — ступінь упередженості у ставленні до стереотипізованої групи, виражений у стереотипі. На зміст соціальних стереотипів впливають три групи чинників: 1) специфіка групи, що є об'єктом стереотипізації (її психологія, закріплена в культурі та в буденній свідомості; система цінностей тощо); 2) соціально-політичні й економічні умови розвитку груп і специфіка взаємин між ними, що склалися на даний момент; 3) тривалість і глибина контакту [1, 154].

Аналіз американського кінематографа показує, що стереотипне мислення проявляється в процесі обробки та сприйняття інформації не тільки на рівні змісту, але й на рівні форми. Отже, умовно поділимо стереотипи на формальні (проявляються на рівні жанру) та змістовні.

У своїй книзі «Одноповерхова Америка» І. Ільф та Є. Петров напівжартівливо характеризують американський кінематограф: «Є чо-

тири головні стандарти картин: музична комедія, історична драма, фільм із бандитського життя й фільм, в якому бере участь знаменитий оперний співак» [4, 350]. Хоча подорож письменників відбувалася ще в 1935 році, усі чотири формати не втратили своєї популярності й на наступних етапах розвитку кінематографа.

Аналіз жанрових форм оскароносних фільмів за досліджуваний період переконливо демонструє, що кінострічки можна звести до чотирьох основних форматів: 1) соціальна драма (мелодрама) — 18 нагород; 2) історична драма — 16 нагород; 3) «гангстерський» фільм — 9 нагород; 4) мюзикл — 5 нагород. Ще по одній нагороді принесли жанри комедія та фентезі. Зазначимо, що під соціальною драмою (мелодрамою) розуміємо формат, в центрі якого — складні соціальні або родинні проблеми. В історичній драмі дія сконцентрована навколо важливих історичних колізій. Строго кажучи, визначення «гангстерський» фільм не відповідає усталеній жанровій формі, однак напрошується в контексті аналізу голлівудського кіно. Воно дозволяє об'єднати в одну групу досить популярні фільми про злочинців. Поступово втрачає свої позиції мюзикл. Після «золотої» для мюзикла епохи 60-х наступний «Оскар» фільм у цьому жанрі здобуває лише у 2002 році («Чикаго»).

Очевидно, що жанри фентезі та комедія не сприймаються кіноакадеміками як серйозні претенденти на нагороди. Вважаємо, що успіх класичного фентезі «Володар кілець: Повернення короля» («Оскар» 2003 р.) пояснюється схожістю стрічки з класичною моделлю історичного епосу. Саме в такому контексті сприймається трилогія численними прихильниками творчості Джона Толкієна в усьому світі. Комедія «Том Джонс» («Оскар» 1963 р.) є якісно створеним продуктом з елементами режисерського та операторського новаторства. Успіх цього фільму можна частково пояснити невдачами конкурентів — завершенням епохи «пеплумів» (провал чергової версії фільму «Клеопатра») та несприйняттям американцями вестернів як претендентів на найвищу нагороду («Як був завойований Захід»). Однак непросто пояснити поразку соціальної драми «Америка, Америка» елітного режисера Елія Казана. Можливо, причину слід шукати в тому, яку роль зіграв режисер по відношенню до своїх колег під час «охоти на відьом» у США в 50-ті роки.

Таким чином, сучасні режисери, які розраховують на вищу нагороду Американської кіноакадемії, змушені обирати один із трьох традиційних жанрових форматів.

Аналіз змістової частини оскароносних фільмів демонструє, що кожен фільм масової кіноіндустрії будується на численних стереотипах, але кожна стрічка містить один-два ключові стереотипи, навколо яких формується основна сюжетна лінія. Виділення ключових стереотипів дає можливість поділити оскароносні кінострічки на вісім груп.

Зображення расових та національних конфліктів зберігає актуальність для американської культури другої половини ХХ ст. — початку ХХІ ст. 60-ті роки були періодом ескалації расових протиріч, за якими в 70-ті прийшла епоха політкоректності. Расові та національні питання піднімаються у семи фільмах. Так, расова проблема актуалізується у фільмах «Вестсайдська історія» («Оскар» 1961 р.), «Спекотною південною ніччю» («Оскар» 1967 р.), «Шофер місс Дейзі» («Оскар» 1989 р.), «Той, що танцює з вовками» («Оскар» 1990 р.), «Зіткнення» («Оскар» 2005 р.). Ще в двох стрічках на перший план виходить питання національної дискримінації — «Вогняні колесниці» («Оскар» 1981 р.), «Список Шіндлера» («Оскар» 1993 р.). Практика показує, що в мультинаціональних США ця проблематика користується перманентним попитом. Так, у 2011 році одним із претендентів на «Оскар» став фільм «Прислуга», в якому піднімається проблема расизму.

Стереотипи, які використовуються режисерами та сценаристами в американських оскароносних фільмах, часто експлуатують ідею «американської мрії», яка полягає в тому, що кожен, незважаючи на соціальний статус, може досягти успіху в американському суспільстві. Відповідний стереотип, який має умовну назву принцип Попелюшки, зустрічається в п'яти стрічках. Персонажі всіх фільмів спочатку належать до нижчого класу, але досягають успіху внаслідок тяжкої праці — «Роккі» («Оскар» 1976 р.), «Малишка на мільйон доларів» («Оскар» 2004 р.); кохання — «Моя прекрасна леді» («Оскар» 1964 р.), «Звуки музики» («Оскар» 1965 р.); збігу обставин («Олівер!»). Подібний стереотип має велике значення для сучасної американської культури, оскільки штучним чином знівельовує соціальні та класові протиріччя, зберігає місце для надії у вирі прагматизму.

В американській історії та культурі знаходимо чимало епізодів, в яких підкреслюється внесок окремих особистостей, висуваються на перший план лідерські якості. Потяг американської кінопродукції до відтворення ролі особистості в історії спостерігаємо у восьми кіно-

стрічках. У центрі уваги — історична особа, яку зображено у важкий історичний момент, коли вона внаслідок своїх особистих якостей долає всі перешкоди. Цікаво, що лише у фільмі «Паттон» («Оскар» 1970 р.) історична особа — американець. На нашу думку, це пояснюється тим, що важливим в даному випадку є не уславлення чеснот окремих історичних осіб, а виділення стереотипів, вартих наслідування. Показово, що в п'яти фільмах режисери звернулися до подій, пов'язаних з історією Англії: «Лоуренс Аравійський» («Оскар» 1962 р.) — розповідь про офіцера британської розвідки, який підняв арабські народи на визвольну боротьбу проти Османської імперії; «Людина на всі часи» («Оскар» 1966 р.) — історія протистояння державного діяча Томаса Мора свавіллю короля Генріха VIII; «Ганді» («Оскар» 1982 р.) — життєпис видатного індійця, який підняв свою країну на беззбройне протистояння англійцям; «Хоробре серце» («Оскар» 1995 р.) — кінострічка про повстання шотландського національного героя Вільяма Воллеса проти англійської монархії; «Король говорить» («Оскар» 2010 р.) — висвітлення історичної ролі англійського короля, який об'єднав націю напередодні Другої світової війни. Як бачимо, в трьох фільмах («Людина на всі часи», «Ганді», «Хоробре серце») головні герої повстають проти свавілля англійського короля, відстоюючи принципи демократії.

У голлівудському кіно можна знайти безліч прикладів антагоністичного протистояння добра зі злом. Ця тема представлена у шістнадцяти оскароносних стрічках. У деяких із них — «Французький зв'язний» («Оскар» 1971 р.), «Мовчання ягнят» («Оскар» 1991 р.), «Гладиатор» («Оскар» 2000 р.), «Володар кілець: Повернення короля» («Оскар» 2003 р.) — спостерігається повна перемога добра. Імовірно, найбільшого пафосу вона набуває у випадку з третьою частиною «Володаря кілець», яка з'являється невдовзі після подій 11 вересня 2001 року. У деяких стрічках перемога добра дещо умовна на фоні загибелі ключових персонажів — «Відступники» («Оскар» 2006 р.); іноді перемога має моральний характер — «Людина на всі часи» («Оскар» 1966 р.). І лише в одній стрічці — «Старим тут не місце» («Оскар» 2007 р.) — має місце повна перемога злого начала. Брати Коени, режисери останньої стрічки, не належать до когорти творців масового кіно, тому їхній успіх потребує пояснення. На нашу думку, причин декілька: 1) широка популярність роману, за яким було знято стріч-

ку; 2) мода на жорсткі гангстерські фільми, відроджена переможцем минулого року — фільмом «Відступники»; 3) страшним і одночасно привабливим магнетизмом головного героя, який втілює абсолютне зло без напівтонів. Хоча режисери ставлять у стрічці низку непростих питань, однак на поверховому масовому рівні фільм доволі комфортно прочитується як «кіно про бандитів».

Певною протилежністю до попереднього стереотипу виступає тенденція до створення привабливого образу злочинця, який знаходимо в п'яти кіноісторіях. Це пояснюється тим, що насильство глибоко коріниться в американській історії та культурі. Воно стало невід'ємною частиною навіть у процесі виховання наймолодшого покоління, про що свідчать американські мультфільми. Зазначимо, що радянська культура протистояла американській в цьому відношенні, однак розвал СРСР призвів до наслідування «кращим» американським зразкам на пострадянському просторі. Численними експериментами встановлено, що найбільш вразливими до медіавпливу є діти. Дж. Брайант та С. Томпсон констатують збільшення впливу медіанасильства на дитячу психіку, якщо в зображенні акта насильства присутні п'ять наступних компонентів: 1) злочинець є привабливою рольовою моделлю; 2) насильство виглядає виправданим; 3) за насильством не йде покарання (злочинні дії не викликають каяття, не засуджуються, не караються); 4) жертва насильства несе мінімальні втрати; 5) сцена насильства сприймається глядачем як реалістична [2, 198]. Подібні комбінації компонентів присутні також у багатьох американських фільмах, розрахованих на іншу вікову категорію. Висунемо припущення, що внаслідок неможливості зменшити насильство на екрані, американські діячі кіноіндустрії пішли шляхом санкціонованого насильства — насильство можна пояснити і частково виправдати обставинами життя персонажа. В усіх п'яти фільмах цієї групи — «Хрещений батько» («Оскар» 1972 р.), «Афера» («Оскар» 1973 р.), «Хрещений батько 2» («Оскар» 1974 р.), «Той, кого не пробачили» («Оскар» 1992 р.), «Чикаго» («Оскар» 2002 р.) — злочинець є привабливою рольовою моделлю, а насильство виглядає виправданим.

Одним із найтиповіших для масового кіно є стереотип вічного кохання, яке долає всі перешкоди. Як домінуючий стереотип воно представлено у восьми фільмах — «Вестсайдська історія» («Оскар»

1961 р.), «Том Джонс» («Оскар» 1963 р.), «3 Африки» («Оскар» 1985 р.), «Форрест Гамп» («Оскар» 1994 р.), «Англійський пацієнт» («Оскар» 1996 р.), «Титанік» («Оскар» 1997 р.), «Закоханний Шекспір» («Оскар» 1998 р.), «Мільйонер з трущоб» («Оскар» 2008 р.). Дуже показово, що лише у двох стрічках («Том Джонс» та «Мільйонер з трущоб») закохані лишаються разом. У такий нехитрий спосіб режисери драматизують сюжет і віддають належне сентиментальності пересічного глядача. При цьому необхідно підкреслити, що завершення подібних історій, незважаючи на загибель головного героя, все одно сприймається як хепі-енд: героїня Кейт Вінслет із «Титаніка» через усе життя пронесла вічне кохання, яке колись пододало смерть.

В американських фільмах аналіз сімейних конфліктів набуває ознак стереотипу. Серед оскароносних стрічок сімейні конфлікти стали об'єктом розгляду в чотирьох. Тут і достатньо типові проблеми батьків і дітей («Умови ніжності»), і фрейдівські комплекси в дитинстві («Звичайні люди»), і досить тонкий конфлікт у родині, яка переживає розлучення («Крамер проти Крамера»). На особливу увагу заслуговує кінострічка «Енні Холл» («Оскар» 1977 р.) режисера Вуді Аллена, якому притаманний немасовий погляд на мистецтво. Наразі «Енні Холл» — єдиний фільм знаменитого кінорежисера, який здобув приз Американської кіноакадемії. Фільм було сприйнято масовим американським глядачем як комедію на тему стосунків чоловіка та жінки, однак він потребує глибшого сприйняття. Кінокритик Сергій Кудрявцев, аналізуючи кінострічку, зазначає: «Американці бажали помітити лише «любовний сюжет» з життя міської високологої еліти. Іронічна ж канва оповіді, висміювання постановником власних і притаманних усім іншим інтелектуалам різноманітних комплексів, його кепкування над зарозумілістю естетів та їх завищеною оцінкою особистих якостей, художніх задатків та потенцій — все це сприймалося багатьма з милою посмішкою. У деяких випадках вони відчували погано приховане роздратування, коли Аллен був надто серйозним, наслідуючи традиції свого улюбленого режисера Інгмара Бергмана, або захоплювався сатирою та трагіфарсом, безжально позбавляючись маній «єврейського хлопчика з Брукліна» та «єврея-інтелігента з Манхеттена» [5]. Отже, сприйняття стрічки масовим глядачем на поверхновому рівні, крізь кліше легкої соціальної комедії, обумовило завоювання фільмом «Оскару».

Дуже важливим для сприйняття американської ментальності є стереотип протиставлення особистості негативному середовищу. Американська історія демонструє безліч прикладів того, як людина долає спротив ворожого оточення: період перших поселенців, боротьба з індіанцями, «золота лихоманка» тощо. Підкреслимо також, що шлях до успіху суцього індивідуалістичний, тож і долати перешкоди доводиться самотужки. Індивідуалістичне протистояння присутнє в переважній більшості американських кінострічок, однак не у всіх воно виходить на перший план. Так, у фільмах «Людина на всі часи» («Оскар» 1966 р.) та «Політ на гніздом зозулі» («Оскар» 1975 р.) воно перетворюється на відверте протистояння системі. І хоча Тома-са Мора страчено, а Рендела Макмерфі тортурами перетворюють на рослину, вони не скорюються і здобувають моральну перемогу. На особливу увагу заслуговують фільми про військові дії — «Мисливець на оленів» («Оскар» 1978 р.), «Взвод» («Оскар» 1986 р.), «Володар бурі» («Оскар» 2009 р.). У перших двох американський солдат проходить крізь всі жахи ада і повертається додому. Месидж, який несуть фільми американській аудиторії, очевидний: нація вийшла з війни у В'єтнамі сильнішою, ніж раніше. Своєрідну еволюцію проходить американський військовий у фільмі «Володар бурі». Деформована війною психіка дається взнаки, коли він повертається додому, в мирне життя, в якому почувається досить непевно. Він отримує справжнє задоволення лише від бойових дій, лише там він на своєму місці. Низку фільмів присвячено людям, які випадають із суспільства внаслідок своїх фізичних вад — «Людина дощу» («Оскар» 1988 р.), «Форрест Гамп» («Оскар» 1994 р.), «Ігри розуму» («Оскар» 2001 р.). Контекст засвоєння проблеми цілком позитивний: кожен може знайти своє місце в американському суспільстві. Зазначимо, що індивідуалістичний спротив набуває своєрідних форм: декласовані елементи — «Північний ковбой» («Оскар» 1969 р.), геній — «Амадей» («Оскар» 1984 р.), добровільний вигнанець — «Той, що танцює з вовками» («Оскар» 1990 р.). Всі ці кінофільми об'єднує висвітлення проявів неординарності характеру, індивідуалізму, здатності протиставити себе оточенню, боротися за свої переконання.

Церемонія нагородження премією «Оскар» є важливою подією в культурному житті США. Зважаючи на світовий резонанс цієї події, вона містить величезний потенціал для передачі певної інформації,

для реалізації певних ідеологем. Режисери, які мріють про успіх у Голлівуді, повинні враховувати особливості масової аудиторії, брати до уваги наявні в суспільстві та культурі стереотипи. Однак оскароносна продукція — це не тільки потурання стереотипам, але й вироблення напрямків розвитку суспільства, передача месиджу. Сукупність оскароносних фільмів створює певне культурне тло, картину світу, яка дозволяє масовому американському глядачу пройти процес самоідентифікації. Голлівудські фільми пропонують на розгляд певну сукупність проблем, однак, як правило, добре відомих, з закріпленою в суспільстві однозначною оцінкою. Наслідком стає впевненість середньостатистичного американця в собі та в правильному розвитку своєї країни.

Аналіз американських оскароносних фільмів показує, що стереотипізація існує як на рівні форми, так і на рівні змісту. На рівні форми вона виявляється в обмеженості жанрової парадигми. На рівні ж змісту її реалізація відбувається внаслідок використання найтиповіших масових упереджень. Важливо, що в кожному з досліджених фільмів наявна ціла низка стереотипів, однак сюжет формується навколо однієї-двох стрижневих схем. Проаналізований матеріал дозволяє виділити вісім соціальних стереотипів — расові та національні конфлікти, принцип Попелюшки, роль особистості в історії, протистояння добра зі злом, привабливий образ злочинця, вічне кохання, сімейні конфлікти, протиставлення особистості негативному середовищу.

Розглянуті в статті стереотипи як моделі масового впливу спрямовані в першу чергу на американського споживача, оскільки вони апелюють до американських реалій, відповідають американській ментальності, узгоджуються з картиною світу, що продукується щоденно іншими ЗМІ. Однак це жодною мірою не виключає вплив на масову аудиторію інших країн. На радянського глядача поодинокі зразки американської кінопродукції справляли враження внаслідок очевидного контрасту життєвого рівня населення обох країн. На пострадянській території внаслідок ідеологічної переорієнтації на західний світ пропагандистський потенціал американського кіно реалізується крізь призму ідеї «американської мрії». Масовий реципієнт на пострадянському просторі сприймає США як країну необмежених можливостей, а американський спосіб життя як можливу реаліза-

цію всіх своїх бажань. Пострадянські країни енергійно наслідують західні ідеали на рівні соціуму, родини, ділових стосунків, культури тощо. Тотальна мімікрія до американських зразків у соціальній та культурній сферах містить серйозну небезпеку, адже поступово веде до втрати національної культури, а також власної позиції у політико-економічних питаннях.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. *Бойко О.* Анатомія політичного маніпулювання : [навч. посіб.] / О. Бойко. — Ніжин : ДС «Міланік», 2007. — 223 с.
2. *Брайант Дж.* Основы воздействия СМИ / Дж. Брайант, С. Томпсон. — М. : Издательский дом «Вильямс», 2004. — 432 с.
3. *Іванов В.* Основні теорії масової комунікації і журналістики : [навч. посіб.] / В. Іванов. — К. : Центр Вільної Преси, 2010. — 258 с.
4. *Ильф И.* Одноэтажная Америка / И. Ильф, Е. Петров. — М. : АСТ, Зебра Е, 2010. — 464 с.
5. *Кудрявцев С.* 3500 [Электронный ресурс] / С. Кудрявцев. — Режим доступа : <http://www.kinopoisk.ru/level/3/review/958313/>.
6. Медіа / [под ред. А. Бриггза, П. Кобли]. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2005. — 550 с.
7. *Потятиник Б. В.* Медіа : ключі до розуміння / Б. В. Потятиник. — Львів : ПАІС, 2004. — 312 с.
8. *Почепцов Г. Г.* Паблік рилейшнз для професіоналов / Г. Почепцов. — М. : Рефл-бук, К. : Ваклер, 2001. — 624 с.
9. Словник іншомовних слів / [за ред. О. С. Мельничука]. — К. : Головна редакція Української Радянської Енциклопедії АН Української РСР, 1975. — 774 с.