

РОЗДІЛ 2

ЕМПІРИЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

DOI 10.26565/2227-6521-2024-53-04

УДК 316.7:791.4

ТВОРЧІ КОМПОНЕНТИ ФІЛЬМУ ЯК СОЦІАЛЬНІ МЕХАНІЗМИ
ПРОДУКУВАННЯ СМИСЛІВ У МАСОВІЙ КОМУНІКАЦІЇ

Зінчина Олександра Борисівна – кандидатка соціологічних наук, доцентка кафедри філософії і політології Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова, вул. Чорноглазівська, 17, 61002, м. Харків, Україна e-mail: Oleksandra.Zinchyna@kname.edu.ua, ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-4680-857X>

Кунденко Яна Миколаївна – кандидатка філософських наук, доцентка, доцентка кафедри філософії і політології Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова, вул. Чорноглазівська, 17, 61002, м. Харків, Україна e-mail: Yana.Kundenko@kname.edu.ua, ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-3252-1949>

У статті здійснюється аналіз творчих компонентів фільму як соціальних механізмів продукування смислів у масовій комунікації. Кіно розглядається не лише як мистецтво, але й як медіатекст, що кодує та транслює культурні й соціальні значення через систему художніх і технічних засобів. Пропонується авторська аналітична рамка, яка виділяє ключові творчі компоненти фільму – сценарій, режисуру, операторську роботу, монтаж, звук і акторську гру – та розкриває їхню роль у формуванні комунікативного та соціального впливу. Підкреслюється, що кожен із цих елементів функціонує як код, що структурує наратив, емоційні акценти та соціальні ієрархії. В якості теоретико-методологічної бази застосовуються теорія кодування / декодування Стюарта Холла, концепція симулякрів Жана Бодрийяра, ідеї Маршалла Маклюєна та концепція соціального конструювання реальності Пітера Бергера і Томаса Лукмана. Доводиться, що творчі компоненти фільму взаємодіють як єдина поліфонічна система, яка не тільки відтворює соціальну реальність, але й моделює її, формуючи колективні уявлення, норми та цінності. Кіно розглядається як інституціоналізований механізм, що формує соціальні уявлення, цінності та ідейні переконання завдяки синтезу естетичних і технічних засобів. Сценарій визначається як первинна структура смислів, що задає наративну логіку, режисюра та операторська робота розглядаються як такі компоненти кінофільму, що формують візуальну репрезентацію соціальної реальності, а монтаж і звук – як такі, що організують темпоральну та афективну структуру, і, нарешті, акторська гра – як така, що втілює соціальні архетипи. Здійснений аналіз доповнюється прикладами з фільмів сучасних режисерів, що ілюструють значення форми і змісту у смислопородженні. У висновках підкреслюється, що кінематограф виступає не лише культурним артефактом, але й інструментом соціальної комунікації та конструювання реальності. Визначаються перспективи подальших досліджень з обраної проблематики, зокрема вивчення впливу цифрових технологій та стрімінгових платформ на трансформацію механізмів кодування і декодування смислів у кіно.

Ключові слова: кіно, масова комунікація, медіатекст, сценарій, режисура, акторська гра, соціальне конструювання реальності, кодування, декодування, культурні коди, смисли, соціальні уявлення.

Для цитування: Зінчина О. Б., Кунденко Я. М. Творчі компоненти фільму як соціальні механізми продукування смислів у масовій комунікації. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія Соціологічні дослідження сучасного суспільства: методологія, теорія, методи.* 2024. Випуск 53. С. 35-46. doi: <https://doi.org/10.26565/2227-6521-2024-53-04> [in Ukrainian]

How to Cite: Aharkov, M. (2024) 'Creative Components of Film as Social Mechanisms of Meaning Production in Mass Communication'. *Visnyk of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series Sociological studies of contemporary society: methodology, theory, methods.* 53. pp. 35-46. doi: <https://doi.org/10.26565/2227-6521-2024-53-04>

Постановка проблеми. У сучасному суспільстві аудіовізуальні медіа, зокрема кіно, посідають ключове місце у структурі масової комунікації. Кіно є важливим каналом для комунікації та висловлення відносно різних аспектів людського життя, адже успішно відбиває та вирішує численні екзистенціальні та філософські питання. Як зазначав Жиль Дельоз, кіно не просто відображає реальність, воно створює



власний світ, де час і простір набувають нових форм вираження [22]. Фільми не тільки ставлять певні питання, але й надають глядачам можливість розширити своє розуміння основних проблем людського існування. Д. Прокоп підкреслював, що кіно не лише відображає суспільство, але й активно бере участь у його формуванні, пропонуючи моделі поведінки та цінності [31]. Кінематограф є формою мистецтва та одночасно формою масової комунікації, яка об'єднує в собі візуальні, звукові та наративні аспекти, а кіномистецтво є узагальнюючою естетичною формою і синтетичним видом медіа, що використовує рухомі звуко-зорові образи для зображення дійсності як взаємодії людини і реальності, що її оточує і розвивається. Фільм, отже, виконує не лише естетичну чи розважальну функцію, але й формує уявлення про соціальну реальність, ієрархії, цінності, ролі та норми. Відбувається це завдяки творчим компонентам фільму, які є не нейтральними елементами художньої форми, а функціонують як комунікативні коди, за допомогою яких фільм «кодує» певні смисли та ідеологеми, що далі підлягають інтерпретації глядачем.

У структурі кінематографічного твору доцільним є аналітичне розрізнення творчих компонентів на *художні (естетичні)* та *технічні*, що дозволяє точніше описати механізми побудови аудіовізуального висловлювання. Зазначене розмежування має умовний характер, оскільки в реальному процесі кіновиробництва ці елементи функціонують у тісній взаємодії й часто втрачають автономність у межах цілісної естетичної системи. Звісно, запропонований нами далі перелік цих компонентів не претендує на вичерпність та повноту, адже ми зосередилися на найважливіших з точки зору саме соціологічного аналізу.

До художніх компонентів належать ті елементи, що безпосередньо формують змістовий, образний та емоційний рівень фільму. Сценарій задає тематичну рамку, драматургічну структуру, систему персонажів і діалогів, визначаючи концептуальні засади майбутнього твору; режисура виконує інтегративну функцію, реалізуючи авторське бачення через координацію всіх складників фільму, формування ритму, стилістики та візуально-наративної єдності; звукову складову фільму (музику, репліки, шумове оформлення) можна трактувати як афективну мову соціальної комунікації; акторська гра виступає як засіб втілення психологічної глибини образів, їхньої емоційної достовірності та комунікативної ефективності.

Технічні компоненти – операторська робота, монтаж і звукорежисура – формально мають інструментальний характер, забезпечуючи матеріалізацію художнього задуму засобами кінематографічної техніки. Проте на практиці кожен із цих елементів виявляє потенціал художньої трансформації. За А. Базеном, «реальність, яку відображає камера, ще не є мистецтвом; вона стає ним лише тоді, коли проходить через свідоме опрацювання» [23, р. 12]. Операторська робота, здійснюючи візуальну інтерпретацію простору, часу та дії, конструє оптико-смысловое поле фільму. Монтаж, на думку С. Ейзенштейна, є непростим з'єднанням кадрів, а конфліктом, що народжує нову ідею [24]. У цьому сенсі монтаж виконує не лише технічну, а й семіотичну функцію, моделюючи логіку наративу та афективну динаміку твору.

Звуковий супровід (музика, шумові ефекти, діалог, тиша) формує емоційно-семантичний рівень сприйняття, потенціює або контрапунктно трансформує візуальні образи. Як наголошує М. Шіон, звук у кіно – це не ілюстрація, а «сенсорна підказка, що структурує бачення» [21, р. 8]. Таким чином, технічні компоненти фільму не можуть бути зведені до суто утилітарного рівня – вони виконують важливу естетичну функцію.

У кінематографі технічне й художнє не протиставляються, а утворюють складну систему взаємопроникнення, в межах якої технологія слугує розширенням естетичних можливостей вираження. Відповідно до цього, фільм слід розглядати як синтетичне мистецтво, де кожен компонент – незалежно від його первинної функції – здатен набувати художнього значення в контексті авторського задуму. Отже, хоча умовний поділ на художні й технічні компоненти може бути корисним для аналітичного розгляду, в реальному процесі кіновиробництва вони утворюють єдину комунікативно-естетичну систему.

Незважаючи на широку представленість кіно в сучасній медіасфері як потужного каналу масової комунікації, у науковому дискурсі все ще недостатньо проаналізовано, яким саме чином внутрішні складові кінематографічного твору, зокрема його творчі компоненти, функціонують як механізми продукування соціально значущих смислів. З одного боку, кіно постає як складна синтетична форма мистецтва, яка залучає низку взаємопов'язаних художніх і технічних елементів. З іншого, саме ці елементи виступають як коди, за допомогою яких фільм передає уявлення про соціальну дійсність, транслює цінності, моделює поведінкові сценарії та ієрархії смислів. Однак більшість досліджень зосереджуються або на формально-естетичному аналізі фільму, або на його ідейному змісті, залишаючи поза увагою проміжну аналітичну площину – взаємозв'язок між конкретними виражальними засобами (сценарієм, режисурою, акторською грою, операторською роботою тощо) та їхньою роллю у створенні комунікативного впливу.

Проблемна ситуація, яка зумовлює *актуальність* нашої статті, полягає в тому, що творчі компоненти фільму, хоч і виконують художню функцію, одночасно формують систему соціальних сигналів і знаків, які «зчитуються» глядачем у певному соціокультурному контексті. Кінематограф не обмежується функцією розваги, а виступає потужним засобом формування колективних уявлень про реальність; він є

найбільш масовим, доступним і водночас найпотужнішим видом медіа, що здатен впливати на широкі аудиторії незалежно від їхніх соціальних чи культурних характеристик. Завдяки поєднанню візуальних образів, емоційної драматургії та впізнаваних культурних кодів кіно формує соціальні й ідеологічні уявлення, часто непомітно нав'язуючи певні моделі мислення та поведінки. Через візуальні образи, сюжетні конфлікти та емоційне залучення кіно здатне транслювати домінантні ідеології, нормалізувати певні моделі поведінки або слугувати інструментом пропаганди, легітимуючи владні дискурси та політичні інтереси.

З огляду на зазначене вище, виникає потреба у соціологічному підході до аналізу фільму, який би дозволив розглядати його не лише як мистецький витвір, а як інструмент медіації та смислородження в масовій комунікації. Це вимагає розробки аналітичної рамки, яка враховує як структурно-компонентний рівень фільму, так і механізми інтерпретації, циркуляції та соціального закріплення репрезентованих смислів.

В якості *методології* дослідження було використано теорію кодування / декодування Стюарта Холла [25], концепцію симулякрів Жана Бодрийяра [18], ідеї Маршалла Маклюєна [29]. У контексті цих теорій творчі компоненти фільму розглядаються як інструменти, за допомогою транслюються яких культурні коди, ідеологічні установки, соціальні значення, стереотипи тощо.

Так, С. Холл фокусується на процесі інтерпретації медіаповідомлень. У своїй теорії кодування/декодування він підкреслював, що глядач не є пасивним споживачем, а активно інтерпретує отриману інформацію відповідно до власного соціального контексту – в межах домінантного, опозиційного або переговорного читання [25]. Таким чином, фільм виступає не тільки як репрезентативна структура, а й як поле смислотворення, в якому беруть участь обидві сторони – і творець, і глядач.

У цьому контексті важливо згадати і Ж. Бодрийяра, який, розвиваючи концепцію симулякрів, стверджував, що медіа, зокрема кіно, створюють гіперреальність, яка заміщає собою реальність. Він підкреслював здатність медіа продукувати образи, що імітують реальне, витісняючи його. Отже, кіно не лише відображає, а й конструює соціальні уявлення про «реальність» [18].

Аналізуючи соціальну функцію кіно, не можна оминати внесок М. Маклюєна, який у своїй формулі «медіа є повідомлення» акцентував на тому, що не тільки зміст, а й форма передавання інформації, тобто візуальна композиція, монтаж, звук, визначають спосіб сприйняття. Таким чином, у кіно важлива не лише історія, яку воно розповідає, а й те, як вона розповідається, тобто як форма впливає на зміст [29].

Важливою для нашого дослідження є також концепція соціального конструювання реальності, розроблена Пітером Бергером і Томасом Лукманом [20], згідно з якою реальність не є об'єктивною даністю, а формується через соціальні взаємодії та інститути. Автори розглядають суспільство як процес, у якому люди створюють, підтримують і змінюють реальність через комунікацію та соціальні практики. В цьому контексті ми розглядаємо кіно як один із механізмів соціального конструювання реальності, адже фільми не лише відображають суспільні уявлення, але й активно формують їх, закріплюючи певні норми, цінності, правила та патерни поведінки. П. Бергер і Т. Лукман наголошують, що реальність конструюється соціально і що знання є впевненістю у тому, що феномени є реальними і володіють специфічними характеристиками [20]. У контексті кіно це означає, що глядачі сприймають певні кінематографічні образи як реальні або правдоподібні, навіть якщо вони є вигаданими.

Застосування цих підходів дозволяє розглядати фільм як інституціоналізований механізм соціальної комунікації, що бере активну участь у виробництві смислів та впливає на способи соціального сприйняття дійсності. Такий погляд на кіно є важливим в рамках нашого дослідження з кількох підстав, які впливають із природи самого кіно, його історичної ролі та соціальної функції у сучасному суспільстві.

Кіно має інституціональний характер, адже є частиною культурної індустрії, виробляється, поширюється і сприймається в межах сталих інституцій – кіностудій, прокатних компаній, кінофестивалів, академій, кінокритики, систем фінансування тощо. Це робить його не просто мистецьким продуктом, а частиною інституційного поля культури. Встановлені жанрові, наративні, естетичні коди, які впорядковують комунікацію між автором і глядачем, формують очікування та інтерпретаційні рамки. Кіно як форма масової комунікації є медіа зі специфічною здатністю до репрезентації. Воно здатне одночасно впливати на раціональне та емоційне сприйняття, поєднуючи зображення, звук, наратив, монтаж. Це надає йому потужний комунікативний потенціал. На відміну від індивідуальних практик (таких, як читання), кіно орієнтоване на широку публіку, що дозволяє йому виступати каналом трансляції спільних цінностей, норм і уявлень.

Кіно формує соціальні уявлення; через наративи та візуальні образи фільми задають моделі поведінки, окреслюють соціальні типи, нормалізують або проблематизують певні явища, наприклад гендерні ролі, расові чи класові ієрархії тощо. Кіно не лише відображає дійсність, а й формує уявлення про неї; воно конструює соціальну реальність у спосіб, який глядачі сприймають як природний або достовірний; при цьому кіно є своєрідною «мнемонічною машиною», впливаючи на колективну пам'ять, моделюючи національні, історичні або особистісні ідентичності.

Однак не можна не зауважувати на інтерактивному характері кіносприйняття, адже саме глядач як інтерпретатор робить кіно не лише комунікацією від автора до мас, а й складним процесом взаємодії з інтерпретативною спільнотою. Глядачі «дочитують» кіно, вносять свої смисли, обговорюють і транслюють

їх у соціальних практиках. Сучасні засоби, привнесені цифровою епохою, – платформи, стрімінг, меми, фан-культура – розширюють участь глядача у соціальній комунікації, базованій на кінотекстах.

Отже, кінофільм – це не лише художній твір, а й комплексний інструмент соціального впливу, що функціонує у межах інституціоналізованої комунікації. Він не просто «розповідає історії», а активно бере участь у виробництві смислів, формуванні соціальних уявлень і способів сприйняття світу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Соціологія кіно в Україні є відносно новим напрямком досліджень, який активно розвивається на перетині культурології, медіааналізу та соціальних наук. Останні дослідження зосереджуються на вивченні кінопроцесу, глядацьких уподобань, впливу кіно на суспільство та його ролі в умовах соціальних трансформацій. Сьогодні у сфері української кінознавчої думки відомі дослідження української кінематографічної школи О. Безручко [1], роботи з теорії кіно Л. Брюховецької [2; 3], І. Зубавіної [5], яка досліджує екранну культуру. Відзначимо наукові доробки О. Мусієнко [10] у галузі вивчення історії світового та вітчизняного кінематографу, журналістську діяльність В. Войтенка [14], роботи О. Кирилової [6] з філософії кіно, кінокритика і кінознавця С. Тримбача [13] та ін. При цьому соціологічний аналіз кінематографу є, на думку Д. Виставкіної [4], досить обмеженим. Тут зустрічаються окремі публікації з емпіричного аналізу і стосуються вони, за нашими спостереженнями, кіноіндустрії [11], кінопрокату [17], а також глядацької поведінки кіноаудиторії: наприклад, соціологічне дослідження «Кінематографічні вподобання українців», проведене групою Rating у 2019 році, виявило, що найпопулярнішими жанрами серед української аудиторії є комедії, історичні фільми та мелодрами [7]. Сам же кінофільм як елемент масової комунікації нечасто потрапляє в поле зору соціологів. Жанровому кінематографу присвячено монографію Л. Кульчицької, яка дослідила жанрові механізми продукування і трансляції значень у кінематографі та показала, яким чином жанрові категорії зумовлюють способи сприйняття та інтерпретації кінематографа, беруть участь в організації культурної пам'яті та спрямовують практики кіновиробництва [9]. Артхаусне кіно як феномен вивчав О. Коновалов [8], дослідження сучасного стану і особливостей показу кінофільмів на українських телеканалах здійснила О. Шеломовська [16].

У вітчизняній соціології в цілому кіно розглядається як соціально-кінематографічний процес у контексті умов, характеристик, закономірностей його соціального розвитку та перспектив, місця і функцій у суспільстві, взаємодії ідейного, художнього та естетичного змістів, конкретно-історичних проявів соціальних відносин між його учасниками [15].

Натомість у зарубіжній соціології соціологія кіно є досить розвиненим напрямом наукових досліджень. Серед найбільш відомих представників західної соціології кіно можна назвати З. Кракауера [28], Ж. Дельоза [22], Д. Прокопа [31], Ж. Дюрана [23], Е. Морена [30] та інших. На методології соціологічних досліджень кіно, що використовується в західній науці, лежить відбиток пануючих там загальносоціологічних напрямів. Так, З. Кракауер наголошував, що кіно є дзеркалом суспільних настроїв, яке відображає колективні страхи, бажання та ідеології [28]. У подібному руслі працює і Ж. Дюран, який, досліджуючи символізм у кінематографі, зазначав, що фільми створюють міфологічні структури, що резонують із глибинними культурними архетипами [23]. Обидва підходи підкреслюють репрезентативну функцію кіно, його здатність відображати та структурувати колективну уяву.

Метою цієї статті є розробка аналітичної рамки, що дозволяє розглядати творчі компоненти фільму як соціальні механізми продукування, трансляції та споживання смислів у контексті масової комунікації. При цьому об'єктом дослідження виступає художній фільм як аудіовізуальний медіатекст, а предметом – функціонування його творчих компонентів у процесі створення соціального повідомлення і, як наслідок, конструювання соціальної реальності. На відміну від попередніх досліджень, які здебільшого фокусувалися на емпіричному аналізі глядацької поведінки чи економічних аспектах кіноіндустрії, ми осмислюємо фільм як медіатекст, що активно формує соціальні уявлення через синтез художніх і технічних засобів.

Виклад основного матеріалу. Характеризуючи кіно як аудіовізуальний медіатекст, необхідно зупинитися на його змістовному наповненні й тих творчих компонентах, які дозволяють реалізувати даний зміст. Кіно можна розглядати як узагальнюючу модифікацію мистецтва, оскільки воно інтегрує в собі виразні засоби різних художніх форм – літератури, театру, живопису, музики, фотографії – та перетворює їх у нову якість завдяки динамічному, візуально-звуковому способу подання. Як синтетичне мистецтво, кінематограф не лише запозичує елементи інших жанрів, а й поєднує їх у нову цілісність, де рухоме зображення й монтаж створюють унікальний простір для наративу, емоційного впливу та візуального мислення. Ця здатність кіно до синтезу надає йому особливої комунікативної сили: воно виступає не тільки як мистецтво, а й як культурний код, що формує колективні уявлення, впливає на суспільні настрої та репрезентує уявну реальність. Кіно здатне моделювати час, простір і досвід, охоплюючи водночас індивідуальний і колективний рівні сприйняття. У цьому сенсі воно постає як сучасна форма художнього мислення, що відповідає логіці медіатизованого світу, де межі між мистецтвом, інформацією та ідеологією дедалі більше розмиваються.

Тож кіно, яке виникло і розвивалося як синтетичне мистецтво, спирається на максимально розвинене в релігійному уявленні й визначене в філософському узагальненні розуміння істини як поняття, що

розвивається і поєднує буття й мислення, реальність і сутність. На думку Е. Морена, кіно є машиною мрій, що поєднує реальність і фантазію, створюючи унікальний простір для соціальної рефлексії [30].

У почуттєвій формі таке розуміння загального подається в зображенні дійсності, що постійно змінюється, виявляє власну сутність і у такий спосіб досягає об'єктивності. Тематична спрямованість кіно пов'язана із зображенням руху в його основних формах, що етимологічно зафіксовано у назві: «кінематограф» з давньогрецької – «опис руху». Кінематограф визначається як мистецтво часу у формах простору, а кінообраз є синтез простору й часу в зображенні процесуальності дійсності. Враховуючи уявлення про простір і час як форми, властиві чуттєвості людини, стає очевидним, що зображення на екрані є реальністю свідомості людини, що зв'язує сприйняті почуттями предмети в єдності простору, який згодом змінюється у напрямку виявлення постійного й істотного.

У цьому контексті філософсько-естетичне осмислення кіно закономірно доповнюється соціологічним підходом. Адже кінофільм – це не лише художній образ дійсності, а й соціальний текст, що функціонує в межах конкретних комунікативних структур. У соціологічному розумінні кінофільм – це не просто розважальний продукт, а складний культурний артефакт у системі масової комунікації, що відображає, формує та транслює соціальні норми, цінності, ідеології та владні відносини. Це досягається завдяки специфічності кінофільму як синтезу сюжетної лінії, відображеної у сценарії (драматичній основі), художнього та музично-шумового оформлення (візуально-звуковій партитурі), об'єднаних грою кіноактора, що вимагає суттєвих відмінностей у порівнянні з грою театрального актора. Як зазначають у своїх роботах Д. Келлнер і Т. Шац, аналіз фільмів як форм культурного наративу дає змогу побачити, як медіапродукція водночас відтворює й легітимізує домінантні дискурси [27; 32].

Відповідно, аналіз фільму як медіатексту потребує уваги до його формальних елементів не лише як художніх прийомів, а як механізмів смислотворення. З цієї точки зору важливо досліджувати основні творчі компоненти фільму, з огляду на їхні можливості та ролі у відтворенні соціальних механізмів продукування, трансляції та інтерпретації смислів у суспільній комунікації.

Сценарій є необхідним художнім компонентом фільму й визначається як його драматична основа. Однак оформлення кіносценарію як постійної структури, що творить цілісність фільму, відбувається не відразу. Перші фільми були присвячені зображенню руху предметів і людей, що саме по собі було новиною і викликало зацікавленість публіки. Описовість і відсутність драматичної колізії призвело до кризи й породило необхідність не просто фіксувати рух реальності, але створювати його. З цією метою виникають перші записи сюжетної лінії фільму, що спочатку не були літературною цінністю і найчастіше постають як «позначки на манжетах». Однак їхня значущість була великою, вони надавали кінематографічному руху цілеспрямованості та визначеності, додаючи змісту значеннєвої насиченості та оригінальності. Безпосереднім результатом цього стало повернення глядачів у кінозали та реанімація кінематографа. Опосередкованим наслідком стало (само)визначення кіно як нової форми мистецтва.

Подальший розвиток кіносценарію відбувається в оформленні його як літературного твору. Особливістю кіносценарію є те, що, відповідно до узагальнюючої природи кіно, він є синтезом попередніх літературних форм, а саме епосу, лірики й драми. У кіносценарії виявляється сутнісна основа класичних форм і вирішуються їхні протиріччя: описовість епосу; акцентування лірики на переживаннях, властивих людській душі; невирішеність драматичного конфлікту. У цьому контексті сценарій виступає первинною структурою смислів, що задає наративну логіку та соціальні координати. Кіносценарій – це взаємодія опису того, що відбувається (сюжетна лінія), який є основою епічного твору й аналізу переживань персонажів, що беруть участь у розвитку подій, що властиве ліричній формі літературного твору. Підсумковим й узагальнюючим компонентом сценарія є методологічні рекомендації з його аудіовізуального оформлення й драматичного втілення, тобто вказівки, «як» знімати фільм за даним сценарієм.

Таким чином, кіносценарій містить сам текст і рефлексію на нього, що відрізняє його не тільки від літературного твору, але й від театральної п'єси. Зазначена специфіка надає кіносценарію поліфонічного характеру й виявляє безпосередній зв'язок з фільмом: він « гине » у фільмі й без нього не існує як самостійна літературна одиниця. Така унікальна особливість сценарію накладає відбиток на творчість кіносценариста, виділяючи його в ряді літераторів і зв'язуючи з іншими співавторами створюваного кінофільму. Крім того, це свідчить про необхідність «адаптації» літературного твору, що є основою для кіносценарію. Поліфонічний за своєю природою, кіносценарій вочевидь є літературним твором, але в прихованій формі містить у собі протилежну структуру фільму – його візуально-звукове оформлення, а також «малюнок» гри актора як узагальнюючу складову.

Сценарій фільму є основою, на якій вибудовується як художня оповідь, так і система соціальних смислів. У термінах С. Холла [25], сценарій виконує функцію первинного «кодування» повідомлення, що надалі реалізується засобами візуального та аудіального оформлення. Його структура визначає сюжетну динаміку, конфігурацію персонажів, мотиваційні зв'язки, а також жанрову рамку, в якій відбувається передача соціального досвіду. У сценарії закладаються моделі поведінки, моральні конфлікти, норми та відхилення – те, що соціологічно може бути ідентифіковане як «репрезентація соціального порядку».

Типові наративні схеми, як-от подолання перешкод, винагорода за чесноти, кара за провини, виступають культурними архетипами, які відтворюють та легітимують певні соціальні уявлення, тож сценарій є не лише інструментом драматургії, але й засобом нормалізації певних цінностей. Наприклад, у фільмі «Паризька історія» (1984, реж. Вім Вендерс, сценарист Сем Шепард) сценарій поєднує епічність мандрівки з глибоко ліричним внутрішнім конфліктом персонажа, демонструючи, як структура сценарію репрезентує соціальну ізоляцію, відчуження та пошук ідентичності в сучасному світі.

Крім того, сценарій виконує роль інтертекстуального посередника між соціальними уявленнями та глядацькими очікуваннями. Він спирається на вже усталені коди жанру, попередні культурні зразки, меметичні структури, що забезпечують «читабельність» фільму широкою аудиторією. Саме тому сценарій ми розглядаємо як одночасно і форму творчого висловлювання, і комунікативну стратегію, що адаптує смисли до умов масового сприйняття.

Режисура у фільмі виконує функцію стратегічного управління візуальною та емоційною композицією оповіді. З соціологічної точки зору, режисер – це головний агент смислового кодування, який визначає, які саме акценти будуть зроблені у візуальній репрезентації подій, яким чином буде змодельовано соціальний простір, якими постануть персонажі. Режисура, за словами Девіда Джарві, стає актом соціального конструювання, де режисер визначає, які аспекти реальності будуть підкреслені чи приховані [26]. Наприклад, режисерська побудова кадру може підсилювати ієрархії влади, підкреслювати маргінальність або, навпаки, нормалізувати певні девіації. Наприклад, Кен Лоуч у фільмі «Я, Деніел Блейк» (2016) використовує стриману режисерську манеру, щоб показати механізми бюрократичного насильства над людиною вразливої соціальної позиції. Натомість Йоргос Лантімос у «Лобстері» (2015) через гротескну та умовну форму піддає сумніву усталені уявлення про соціальні норми і кохання, демонструючи режисерське кодування як форму опозиційного читання соціальної дійсності.

Режисура також визначає стиль нарації – лінійний, фрагментарний, ретроспективний тощо, що впливає на спосіб сприйняття подій і моральної оцінки персонажів. Таким чином, режисерська мова є важливою формою смисло-ціннісного висловлювання, навіть якщо вона маскується під «нейтральну» візуальну оповідь.

Звук і музика є своєрідним афективним кодом. Музика створює емоційний фон, який часто сприймається дораціонально (або навіть ірраціонально), але задає тон усій сцені. Ритміка, тональність і тембр спрямовують глядача до бажаної емоційної реакції: співчуття, тривоги, радості або напруги. Голосові інтонації, тиша, шумовий супровід є не менш важливими маркерами, які можуть кодувати статус персонажа, рівень напруги або характер середовища. Звукове оформлення, як і візуальне, є носієм соціального повідомлення, що апелює до несвідомого рівня сприйняття.

Звукова складова фільму – музика, репліки, шумове оформлення – є потужним каналом афективного впливу, який часто діє дораціонально, викликаючи емоції ще до того, як глядач осмислить зміст побаченого. У термінах соціальної комунікації, звук постає як афективна мова, що формує ставлення до персонажів, подій, обставин – до всього, що відбувається в межах фільму. Ритм, тональність, тембр музики впливають на глядацьке сприйняття: тривалі басові тони викликають тривогу, мелодійність створює відчуття гармонії або ностальгії, різкі звукові переходи динамізують увагу або спричиняють напругу. Наприклад, у фільмі «Тихе місце» (2018, режисер Джон Кразінські) тиша стає основним драматургічним елементом, який підкреслює вразливість людини в умовах екзистенційної загрози. Композитор Ганс Циммер у фільмах «Інтерстеллар» (2014) і «Дюна» (2021) використовує повторювані звукові мотиви та глибокі баси для створення космічного масштабу й екзистенційної напруги.

Так само, як візуальні кадри структурують простір, звук структурує час і атмосферу. Він керує темпом сприйняття, задає емоційний ритм сцени, а також позначає інтонаційні акценти на рівні реплік, тиші чи фонових шумів. Наприклад, навмисне заглушення діалогу або введення приглушеного звучання може сигналізувати про пригніченість персонажа, його внутрішню дезорієнтацію або межовий психологічний стан. Тиша у фільмі часто «озвучує» більше, ніж музика: вона стає семіотичним маркером психологічної напруги або екзистенційного вакууму.

Таким чином, звук у фільмі – це не просто акомпанемент до візуального ряду, а повноцінна комунікативна система, що діє на рівні емоцій, соціальних уявлень і культурних архетипів.

Синтетична природа кіно, а також його поліфонічний характер дають можливість порівняти сценарій кінофільму із шаховою партією, а його візуально-звукове оформлення – з партитурою симфонічного твору. Кіносценарій узагальнює класичні види літературних творів і виходить за їхні межі (являючи собою скоріше методичну розробку). Одночасно аудіовізуальна наочність кінофільму є синтезом класичних просторово-образотворчих і музично-часових мистецтв. Вона не є сумою архітектури, скульптури, живопису й музики. Кінокамера «знімає» безпосередність виразних засобів окремих видів і виявляє основу кожного, що дає можливість їхньої взаємодії в цілості кінообразу.

Гра кіноактора як художній елемент кіно – це узагальнюючий момент протилежних структур фільму: схована в сценарії драматична основа стає очевидною в його зовнішній аудіовізуальній формі,

центральною персоною якої є людина. Її присутність у кадрі нарівні з реальністю предметно-речового середовища, що знімається, відрізняє роль актора в кіно у порівнянні з грою в театрі. Актор є живим тілом соціального тексту. Через інтонацію, міміку, пластику тіла він втілює соціальні архетипи «герой», «жертва», «антагоніст», «інтелігент», «бунтар» тощо. Акторська гра, з одного боку, інтерпретує сценарій, а з іншого, активує глядацькі стереотипи, які існують у соціальному просторі.

Особливого значення набуває типажність – обрані зовнішні риси персонажа співвідносяться з етнічними, гендерними, класовими уявленнями. Таким чином, кастинг і акторська подача є засобами соціальної репрезентації, які або підтримують домінантні дискурси, або кидають їм виклик.

Гра кіноактора – це не просто відтворення заданого сценарію, а складна соціальна практика, що має значний вплив на те, як глядачі сприймають соціальні ролі, ідентичності, норми та відносини, відображені у фільмі. Актор стає медіатором між сценарієм та аудиторією, втілюючи соціальні типажі та динаміку суспільства. Через свою зовнішність, манери поведінки, мову та емоційні реакції актор створює на екрані впізнавані соціальні типи (лікар, вчитель, політик, робітник тощо). Його гра формує уявлення глядачів про характерні риси, поведінку та соціальні функції цих груп.

Не менш (а можливо, і більш) важливою є акторська гра з точки зору репрезентації різних соціальних ідентичностей. Те, як актор втілює персонажа певної соціальної групи, може підтверджувати або піддавати сумніву існуючі в суспільстві стереотипи та упередження. Через акторську гру фільм може визначати, які соціальні ролі та поведінка вважаються «нормальними» або домінуючими, а які відхиляються від них, впливаючи на соціальні норми та прийняття різноманітності. Тим самим відбувається конструювання «нормальності» та «іншості». Так, Хоакін Фенікс у фільмі «Джокер» (2019) втілює маргінального персонажа, який трансформується у символ соціального протесту. Його гра виводить на передній план соціальну стигматизацію психічного здоров'я, нерівність та насильство. Інший приклад – Флоренс П'ю у «Маленьких жінках» (2019), чия акторська робота демонструє складну жіночу суб'єктивність і гендерну роль у патріархальному суспільстві.

Майстерна гра актора дозволяє глядачам емоційно співпереживати персонажам, відчувати їхні радості, страхи, біль та розчарування. Ця емоційна залученість є важливим механізмом соціального навчання та формування емпатії до різних соціальних груп. Акторська інтерпретація персонажа визначає, чи буде він сприйнятий як позитивний взірць для наслідування чи як негативний приклад, що впливає на формування моральних орієнтирів та соціальних цінностей глядачів.

В епоху медіатизації суспільства кіно відіграє важливу роль у формуванні глядацької ідентифікації. Споживачі кінопродукту часто ідентифікують себе з певними персонажами, чия гра здається їм переконливою та емоційно близькою. Це може впливати на їхнє самосприйняття та розуміння власної соціальної ролі. Кінофільм дозволяє глядачеві спостерігати за різними формами соціальних відносин: дружба, любов, ворожнеча, влада, підпорядкування тощо, і саме акторська гра робить ці абстрактні соціальні концепції відчутними та зрозумілими. Акторська гра є ключовим елементом у відображенні соціальних конфліктів на індивідуальному та груповому рівнях. Засобами акторської майстерності (емоційна напруга, міміка, жести та інтонації акторів) передається складність та гострота соціальних протиріч, колізій, конфліктів. Актор існує і в якості соціального символу: популярні актори часто стають взірцями для наслідування, впливаючи на моду, манери поведінки та навіть соціальні погляди своїх шанувальників.

Відтак гра кіноактора є потужним інструментом соціальної комунікації: актор не просто виконує роль, а активно конструює соціальні значення, впливає на емоції та уявлення глядачів про соціальний світ, роблячи його більш відчутним, зрозумілим та емоційно забарвленим. Його робота є важливим елементом у формуванні нашої соціальної свідомості засобами кіно.

Розгляд технічної складової творчих компонентів фільму розпочнемо з операторської майстерності. Робота *оператора* в кіно є не просто технічним забезпеченням зйомки, але глибокою соціально значущою практикою, що впливає на те, як ми бачимо, сприймаємо та інтерпретуємо соціальну реальність, відображену на екрані. Операторську роботу можна порівняти з візуальною соціологією: кінематографічна камера – це інструмент спостереження, а оператор – своєрідний соціолог з об'єктивом. Через вибір ракурсу, світла, композиції кадру здійснюється соціальна типізація персонажів, просторів і подій. Широкі плани можуть підкреслювати анонімність або масовість, тоді як близькі – індивідуальну драму. Темне освітлення, нерівна композиція або нестабільна камера – це не лише естетика, але й спосіб продукування соціального дискомфорту, маргіналізації або напруги.

Операторська мова транслює уявлення про соціальну структуру: хто є центром подій, а хто лишається на периферії, хто виглядає героєм, а хто – загрозою. Таким чином, через побудову кадру кінофільми активно впливають на формування уявлень про «правильну» та «неправильну» поведінку, бажані цілі та соціальні ідеали, певні моральні та етичні настанови. Через вибір ракурсу, плану (загальний, середній, крупний), композиційного рішення (розташування об'єктів у кадрі) оператор активно конструює візуальні відносини між персонажами та їхнім соціальним оточенням. Наприклад, зйомка знизу може

підкреслювати владу та авторитет персонажа, тоді як зйомка зверху може створювати відчуття його вразливості або підпорядкованості. Оператор може візуально виділяти одних персонажів серед інших за допомогою освітлення, фокусування, розміру в кадрі, тим самим підкреслюючи їхню соціальну значущість або домінуючу роль у суспільстві, відображеному у фільмі. Операторські рішення можуть як підтримувати існуючі соціальні стереотипи через певні візуальні коди (наприклад, певний тип освітлення або ракурс для зображення «злочинця»), так і руйнувати їх, пропонуючи неочікувані візуальні рішення.

Оператор використовує світло та колір для створення певної атмосфери та емоційного тону, що впливає на те, як глядач відчуває соціальні ситуації та переживання персонажів. «Тепле» світло може асоціюватися з затишком та безпекою, тоді як «холодні» тони можуть створювати відчуття відчуженості або тривоги. Так само важливим є тип руху камери: плавні рухи можуть створювати відчуття стабільності та залученості, тоді як різкі рухи або тремтіння – передавати динаміку конфлікту, нервозність або суб'єктивний стан персонажа. Тим самим операторські рішення занурюють глядача в соціальний світ фільму, дозволяючи йому відчути себе спостерігачем або навіть учасником подій, впливаючи на його емпатію та розуміння різних соціальних перспектив.

Відображення соціальних контекстів та середовищ багато в чому залежить від операторської роботи, адже саме завдяки вибору планів та рухів камери демонструється соціальне середовище, в якому розгортаються події, відображаючи архітектуру, інтер'єри, міські пейзажі, які несуть у собі соціальну інформацію про статус, владу, культуру та спосіб життя персонажів. Оператор може фокусуватися на певних деталях соціального середовища (одяг, предмети побуту, символи), які мають соціальне значення та допомагають глядачеві краще зрозуміти соціальний контекст історії. Таким чином, оператор не просто фіксує зображення, але активно інтерпретує сценарій, пропонуючи своє візуальне бачення історії та соціальних відносин між персонажами. Приміром, Еммануель Любецкі у фільмах «Бірдмен» (2014) та «Той, хто вижив» (2015) використовує довгі плани, зйомку при природному освітленні та рух камери, що створює ефект залученості до соціального простору персонажів. Даріуш Хонжкі у «Сем'ї» (1995, режисер Девід Фінчер) використовує темну палітру і нестабільну камеру для передачі атмосфери соціальної розкладу і тривоги в умовах мегаполісу.

Отже, з соціологічної точки зору оператор є ключовою фігурою у створенні фільму як медіатексту. Його візуальні рішення не є нейтральними, а активно формують наше сприйняття соціальної реальності, впливають на наші емоції та розуміння соціальних відносин, ідентичностей та контекстів, саме тому робота оператора є важливою складовою соціальної комунікації через кіно.

Монтаж виступає темпоральною організацією сприйняття. Монтаж формує ритм фільму, логіку послідовності подій і, зрештою, афективну реакцію глядача. Він встановлює причинно-наслідкові зв'язки, які не завжди наявні у реальному житті, але є ключовими для побудови цілісного медіаповідомлення. На думку С. Холла, структура повідомлення в мас-медіа формується через виділення та відсікання смислових вузлів [25, р. 128], а монтаж у цьому контексті відіграє роль селекції й ідеологічного структурування. Особливо важливою є функція монтажу в документальних і псевдодокументальних формах, де порядок кадрів прямо впливає на сприйняття достовірності та правдоподібності.

Архітектура присутня в монтажному принципі побудови візуального полотна кінофільму. Суттєвою відмінністю, що свідчить про розвиненість кіномистецтва, є «матеріал», використаний для створення художньої реальності: не важкість і статичність природних форм, а мальовнича легкість і рухливість кадру, що відрізняється від художнього полотна наявністю «третього», часового виміру. «Простір» кінокадру у процесі монтажного з'єднання не замкнутий чи доповнюється, а розвивається, тобто виявляє в зміні зображення сталість суттєвого. На відміну від фрагментів мальовничого полотна, кінокадри не можуть бути «зібрані» у просторову єдність картини, в них присутнє поетичне або драматичне ціле, створюється специфічна видимість тривалості. Монтаж, як зазначав С. Ейзенштейн, є не просто технічним прийомом, а способом створення діалектичного смислу через зіткнення кадрів [24].

Кіно виявляє суттєву рису живопису – прагнення в зображенні реальності виразити повноту й багатство духовного світу людини. Крім того, задіяні виразні засоби художнього зображення (світло й кольори, різноманітні «плани» і перспектива, які відображають глибину переживання людини) трансформуються в специфічні засоби кіновирозності – ракурс і великий план, що дозволяють у відношенні людини виявити сутність зображуваної реальності. З соціологічної точки зору, монтаж у кіно є надзвичайно важливим інструментом, що виходить далеко за межі простого технічного склеювання кадрів. Він відіграє ключову роль у формуванні соціальних значень, конструюванні реальності та впливі на глядацьке сприйняття. Монтажер, свідомо чи несвідомо, здійснює відбір певних кадрів та їхнє поєднання, що вже є актом інтерпретації та формування певної точки зору на події. Порядок, тривалість та ритм монтажу можуть підкреслювати певні аспекти соціальної реальності, водночас замовчуючи або маргіналізуючи інші.

Монтаж встановлює зв'язки між різними подіями та персонажами, що може формувати у глядача певне розуміння соціальних процесів, причин конфліктів та наслідків дій. Ці зв'язки не завжди є об'єктивними, скоріше, вони відображають певну ідейну позицію. Також монтаж може підсилювати

існуючі в суспільстві стереотипи через певні візуальні асоціації та ритмічні акценти, або ж, навпаки, руйнувати їх, пропонуючи неочікувані зіставлення та темпоральні рішення. Прикладом є монтажна концепція С. Ейзенштейна у фільмі «Броненосець Потьомкін» (1925), де зіткнення кадрів створює діалектичну напругу. Або ж фільм «Малголланд Драйв» (2001, режисер Девід Лінч), в якому нелінійна структура монтажу породжує гіперреальність, що імітує структуру сновидінь. У фільмі «Реквієм за мрією» (2000, режисер Даррен Аронофскі) агресивний ритм монтажу використано для інтенсифікації досвіду залежності та руйнації особистості.

Маніпулювання емоціями теж досягається засобами монтажу. Його темп, різкі або плавні переходи, контрастні зіставлення можуть викликати у глядача певний емоційний стан – напругу, радість, смуток, тривогу тощо. Це емоційне залучення може посилювати вплив тих меседжів фільму, які закладені в нього сценарієм та режисурою. Монтаж спрямовує увагу глядача на певні деталі та аспекти зображення, визначаючи, що є важливим, а що другорядним, і це може впливати на те, як глядач інтерпретує соціальні ситуації та поведінку персонажів.

Монтаж може «стискати» або «розтягувати» час, створювати відчуття одночасності подій, що відбуваються в різних місцях, або ж навмисно дезорієнтувати глядача щодо хронології та географії подій, впливаючи на його розуміння соціального контексту. Про цьому загальний ритм монтажу фільму може відображати темпоральні особливості певного суспільства або соціальної групи, їхнє сприйняття часу та динаміки соціальних процесів.

Певні монтажні прийоми стають конвенційними в рамках заданої кінематографічної традиції та культурного контексту. Їхнє використання або порушення може мати соціальне значення, наприклад, підкреслювати приналежність до певної культурної групи або ж виступати проти домінуючих норм.

Таким чином, монтажер є не просто технічним виконавцем, а активним учасником процесу створення сенсів. Його рішення, хоч і часто підпорядковані режисерському задуму, можуть мати значний вплив на кінцевий продукт та його соціальне значення. Монтаж є частиною колективного процесу кіновиробництва, на який впливають різні соціальні фактори, включаючи культурні тренди, інституційні обмеження та глядацькі очікування.

Звукорежисура як художньо-технічна діяльність, що займається організацією звукового простору фільму, відіграє особливу роль у цьому процесі. Звукорежисер – не лише технічний спеціаліст, а й соціальний комунікатор, який вирішує, які звуки будуть акцентовані, з чим буде асоціюватися певний шум, який рівень гучності, тембр і панорамування будуть застосовані до кожного елемента. Так, наприклад, посилене звучання кроків може позначати владу або загрозу, а віддалене відлуння голосу – самотність персонажа або його ізоляцію в соціальному просторі. Звукорежисура також виконує функцію соціального фреймінгу: вона формує умовно невидимі, але дуже відчутні границі між приватним і публічним, інтимним і соціально санкціонованим, «усередині» кадру і «поза» ним. У «Дюнкерку» (2017, режисер Крістофер Нолан, звукорежисер Річард Кінг), складний звуковий ландшафт з поєднанням годинника, що тикає, гулу двигунів і наростаючої музики створює безперервну тривогу, яка викликає фізичне співпереживання аудиторії.

Через звук встановлюється ієрархія важливості об'єктів у сцені, зміщується фокус глядацького сприйняття. Наприклад, приглушення шуму міста і посилення звуку серцебиття персонажа фокусує увагу глядача на його внутрішньому стані, а не на зовнішньому світі.

Звукорежисура, таким чином, є засобом соціального моделювання, впорядковуючи звукову дійсність так, щоб вона відповідала певним нормам, жанровим очікуванням і смисловим установкам фільму.

Висновки і перспективи. Отже, розглядаючи кінофільм як медіатекст у соціологічній інтерпретації, ми отримуємо цінний інструмент для розуміння складних соціальних процесів, існуючих владних відносин, культурних норм та ідентичностей, а також потенціалу кіно як сили соціальних змін. У соціологічному розумінні кінофільм – це не просто розважальний продукт, а складний культурний артефакт, що відображає, формує та транслює соціальні норми, цінності, ідеології та владні відносини. Його аналіз дозволяє дослідити, як суспільство репрезентує себе, свої конфлікти та прагнення через візуальне та наративне середовище.

Таке осмислення здійснюється в інтеграції соціологічних теорій для обґрунтування ролі кожного творчого компонента у кодуванні ідейних, культурних та афективних повідомлень, що впливають на сприйняття реальності глядачем, а також в акцентуванні на поліфонічній природі кіносценарію як синтезу літературних форм, що вирізняє його серед інших видів мистецтва, та підкреслює унікальну роль акторської гри як узагальнюючого елемента, який втілює соціальні архетипи.

Ми виходимо з розуміння кінофільму як медіатекста як сконструйованого соціокультурного коду, що втілює в собі концентровану форму колективних фантазій, страхів та ідеалів, транслюючи їх через складну систему візуальних, аудіальних та наративних знаків, з метою викликати емоційний та інтелектуальний резонанс у глядача, тим самим активно впливаючи на його сприйняття реальності та соціальну свідомість.

Цим визначенням ми підкреслюємо, що:

- фільм є результатом свідомої творчої праці, а не випадковим набором елементів;
- він несе в собі зашифровані культурні значення, норми та ідеологічні позиції;
- кіно «стискає» та інтенсифікує соціальні настрої та уявлення;
- візуальні, аудіальні та наративні елементи «працюють» разом як єдина знакова система;
- фільм має на меті не лише розважати, а й викликати глибокі переживання та роздуми;
- кіно є активним агентом формування нашого розуміння світу та соціальних явищ.

Аналіз основних творчих компонентів фільму – сценарію, режисури, операторської роботи, звуку, монтажу та акторської гри – дозволяє розглядати фільм не лише як естетичний продукт, а як складний соціальний механізм кодування і трансляції смислів. Кожен з елементів бере участь у формуванні повідомлення, що циркулює в системі масової комунікації й апелює до глядача не лише раціонально, а й афективно, ідеологічно та культурно. У такому підході фільм постає як форма символічного виробництва, в якій візуальні та звукові структури працюють як засоби соціального впливу. Ці засоби не є нейтральними: вони формують уявлення про реальність, задають рамки соціального бачення, легітимізують норми і ролі.

В цілому фільм як медіатекст виконує функцію соціального повідомлення, у якому кожен творчий компонент є елементом кодування культурних та ідеологічних смислів. Сценарій виступає первинною структурою смислів, у якій задається система соціальних відносин, моральних координат та наративних схем, що впливають на сприйняття реальності. Режисура та операторська робота виконують роль візуальних комунікаторів, які визначають, як саме події будуть представлені, які соціальні акценти буде розставлено, як глядач буде керовано «читати» візуальний текст. Монтаж і звук організовують темпоральну та афективну структуру фільму, формуючи логіку подій і емоційне ставлення до зображеного. Акторська гра репрезентує соціальні типи та активує усталені культурні уявлення, стаючи тілесною формою соціальної типізації. Таким чином, кінофільм у сучасному суспільстві функціонує як інституціоналізований засіб масової комунікації, що формує, закріплює або трансформує соціальні уявлення через складну систему естетичних і технічних засобів.

Наші подальші дослідження можуть бути спрямовані на вивчення впливу цифрових технологій на трансформацію цих механізмів у сучасному кінематографі, зокрема аналіз впливу цифрових технологій (VR, Deepfake, ШІ) на сценарій, режисуру, монтаж, звук тощо та експериментальних форм аудіовізуального кодування в умовах цифрової реальності. Інтерес представляє також вивчення стрімінгової культури як нового інституційного поля кінокомунікації. Безумовно, необхідним є дослідження глядацької інтерпретації творчих компонентів з використанням емпіричних методів (інтерв'ю, фокус-групи) для аналізу декодування смислів. Таке розширення аналітичної рамки сприятиме поглибленому розумінню фільму як складного соціального артефакту, що взаємодіє з процесами ідентифікації, нормалізації, трансляції та зміни соціальних уявлень у сучасному суспільстві.

Список використаної літератури:

1. Безручко О. В. Формування кінематографічної школи в Україні: монографія. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2017.
2. Брюховецька, Л. І. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. К.: Логос, 2011.
3. Брюховецька Л. Приховані фільми. Українське кіно 1990-х. К.: В-во АртЕк, 2003.
4. Виставкіна Д. О. Методологічні проблеми української соціології кіно. *Международный научный журнал «Интернаука»*. 2017. № 12 (34). URL: <https://dspace.onu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/bb56f256-aa62-45a8-99cd-3abb6694873/content> (дата звернення: 10.09.2024)
5. Зубавіна І. Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі). К: Інтертехнологія, 2006.
6. Кирилова О. О. Філософія кіно, метод моделювання та проблема декадентського кінотвору. *Наукові записки НАУКМА. Історія і теорія культури*. 2018. 1. С. 17-23.
7. Кінематографічні вподобання українців. URL: https://ratinggroup.ua/research/ukraine/kinematograficheskie_predpochteniya_ukraincev.html (дата звернення: 13.09.2024)
8. Коновалов О. Є. Перспективи соціологічних досліджень артхаусного кінематографа. *Вісник Львівського університету. Серія соціологічна*. 2015. Випуск 9. С. 254–260. URL: file:///C:/Users/123/Downloads/Vlnu_sociology_2015_9_29.pdf (дата звернення: 12.09.2024)
9. Кульчицька Л. Сміслоутворення в кінематографі: жанрові механізми. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016.
10. Мусієнко О. С. Українське кіно: тексти і контекст. Вінниця : Глобус-Прес, 2009.
11. Семашко О. М. Соціокультурні виміри сучасного кінопроцесу в Україні. *Кіно-Театр*. 2003. № 4. С. 2-4. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/3c00934a-7412-4f5d-b1b3-c37639d5b446/content> (дата звернення: 11.09.2024)
12. Софієнко І. В. Становлення кіноперекладу в Україні. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2014. Вип. 50(2). С. 401-405. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mikks_2014_50\(2\)_59](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mikks_2014_50(2)_59) (дата звернення: 11.09.2024)
13. Тримбач С. Кіно, народжене Україною. Ілюстрована історія. Київ : Техніка, 2020.
14. У KINO-КОЛІ / за ред. Володимира Войтенка; Нац. ун-т «Києво-Могилян. акад.», Центр європ. гуманітар. дослідж., Центр дослідж. історії і культури східноєвроп. єврейства. 2-ге вид. Київ : Дух і Літера, 2023.

15. Чудовська-Кандиба І. Соціологія кіно. *Соціологічна енциклопедія*. Укладач В. Г. Городяненко. К.: Академвидав, 2008. С. 363.
16. Шеломовська О. М. Кіно на українських телеекранах: за результатами контент-аналізу програм телепередач. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Соціологічні дослідження сучасного суспільства: методологія, теорія, методи*. 2016. Вип. 37. С. 183-193.
17. Штанова А. Аналіз ринку відвідувачів мереж кінотеатрів. *Bulletin of Sumy National Agrarian University*. 2022. (1 (87), 35-43. URL: <https://doi.org/10.32845/bsnau.2021.1.6> (дата звернення: 12.09.2024)
18. Baudrillard J. *Simulacra and Simulation*. Paris: Galilée. 1981.
19. Bazin A. *What is Cinema?* Vol. 1. Berkeley: University of California Press. 1967.
20. Berger P. L. and T. Luckmann. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Garden City, NY: Anchor Books. 1966.
21. Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
22. Deleuze, G. *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit. 1983.
23. Durand G. *L'Imagination symbolique*. Presses universitaires de France, 2015.
24. Eisenstein S. *Film Form: Essays in Film Theory*. New York: Harcourt. 1949.
25. Hall S. *Encoding/Decoding*. In: *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson. 1980.
26. Jarvie I. C. *Towards a Sociology of the Cinema*. London: Routledge, 1970.
27. Kellner, D. *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*. London, 1995. URL: <https://doi.org/10.4324/9780203205808> (дата звернення: 13.09.2024)
28. Kracauer S. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press. 1947.
29. McLuhan M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill. 1964.
30. Morin E. *The Cinema, or The Imaginary Man*. Paris: Éditions de Minuit. 1956.
31. Prokop D. *Soziologie des Films*. Frankfurt: Fischer. 1981.
32. Schatz T. *Hollywood: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Taylor & Francis, 2004.

Отримано 15.09.2024

Прийнято до друку 16.10.2024

CREATIVE COMPONENTS OF FILM AS SOCIAL MECHANISMS OF MEANING PRODUCTION IN MASS COMMUNICATION

Zinchyna Oleksandra – PhD in Sociology, Associate Professor, Department of Philosophy and Political Science, O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, 17 Chornohlazivska St., 61002, Kharkiv, Ukraine, e-mail: Oleksandra.Zinchyna@kname.edu.ua, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4680-857X>

Kundenko Yana – PhD in Philosophy, Associate Professor, Department of Philosophy and Political Science, O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, 17 Chornohlazivska St., 61002, Kharkiv, Ukraine, e-mail: Yana.Kundenko@kname.edu.ua, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3252-1949>

The article analyzes the creative components of film as social mechanisms for producing meanings in mass communication. Cinema is considered not only as an art form but also as a media text that encodes and transmits cultural and social meanings through a system of artistic and technical means. The author proposes an analytical framework that highlights the key creative components of a film – screenplay, directing, cinematography, editing, sound, and acting – and explores their roles in shaping communicative and social influence. It is emphasized that each of these elements functions as a code structuring the narrative, emotional accents, and social hierarchies. The theoretical and methodological basis of the study includes Stuart Hall's encoding/decoding theory, Jean Baudrillard's concept of simulacra, Marshall McLuhan's ideas, and Peter Berger and Thomas Luckmann's concept of the social construction of reality. It is argued that the creative components of a film interact as a single polyphonic system that not only reflects social reality but also models it, shaping collective representations, norms, and values. Cinema is viewed as an institutionalized mechanism that shapes social perceptions, values, and ideological beliefs through the synthesis of aesthetic and technical tools. The screenplay is defined as the primary structure of meaning that sets the narrative logic, directing and cinematography are considered as components forming the visual representation of social reality, editing and sound as those organizing the temporal and affective structure, and finally, acting as the embodiment of social archetypes. The analysis is complemented by examples from contemporary filmmakers, illustrating the importance of both form and content in meaning-making. The conclusions emphasize that cinema functions not only as a cultural artifact but also as a tool of social communication and reality construction. Prospects for further research are identified, particularly the study of the impact of digital technologies and streaming platforms on the transformation of mechanisms of meaning encoding and decoding in cinema.

Keywords: cinema, mass communication, media text, screenplay, directing, acting, social construction of reality, encoding, decoding, cultural codes, meanings, social representations.

References:

1. Bezruchko, O. V. (2017) *Formation of the Cinematic School in Ukraine: Monograph*. Kyiv: Publishing Center KNUKiM [in Ukrainian]
2. Briukhovetska, L. I. (2011) *Cinematography: A Textbook for University Students*. Kyiv: Logos [in Ukrainian]
3. Briukhovetska, L. (2003) *Hidden Films. Ukrainian Cinema of the 1990s*. Kyiv: ArtEk Publishing [in Ukrainian]

4. Vystavkina, D. O. (2017) 'Methodological problems of Ukrainian sociology of cinema' *International Scientific Journal InterNauka*, 12(34). Available at: <https://dspace.onu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/bb56f256-aa62-45a8-99cd-3abbc6694873/content> (accessed: 10 September 2024) [in Ukrainian]
5. Zubavina, I. B. (2006) Screen Culture: Means of Modeling Artistic Reality (Time and Space in Cinema). Kyiv: Intertekhnolohiya [in Ukrainian]
6. Kyrylova, O. O. (2018) 'Philosophy of cinema, modeling method and the problem of decadent film work. Scientific Notes of NaUKMA' *History and Theory of Culture*, 1, pp.17-23 [in Ukrainian]
7. Rating Group (2025). Cinematic preferences of Ukrainians. Available at: https://ratinggroup.ua/research/ukraine/kinematograficheskie_predpochteniya_ukraincev.html (accessed: 13 September 2024) [in Ukrainian]
8. Konovalov, O. Ye. (2015) 'Prospects for sociological research of art-house cinema' *Visnyk of Lviv University. Sociological Series*, 9, pp. 254-260. Available at: file:///C:/Users/123/Downloads/Vlnu_sociology_2015_9_29.pdf (accessed: 12 September 2024) [in Ukrainian]
9. Kulchytska, L. (2016) Sense Formation in Cinematography: Genre Mechanisms. Kyiv: NAS of Ukraine, Rylsky IMFE [in Ukrainian]
10. Musiienko, O. S. (2009) Ukrainian Cinema: Texts and Context. Vinnytsia: Hlobus-Press [in Ukrainian]
11. Semashko, O. M. (2003) 'Socio-cultural dimensions of the modern cinema process in Ukraine' *Kino-Teatr*, 4, pp.2-4. Available at: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/3c00934a-7412-4f5d-b1b3-c37639d5b446/content> (accessed: 11 September 2024) [in Ukrainian]
12. Sofiienko, I. V. (2014) 'The formation of film translation in Ukraine' *Language and Conceptual Pictures of the World*, 50(2), pp. 401-405. Available at: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mikks_2014_50\(2\)_59](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mikks_2014_50(2)_59) (accessed: 11 September 2024) [in Ukrainian]
13. Trymbach, S. (2020) Cinema Born by Ukraine. An Illustrated History. Kyiv: Tekhnika [in Ukrainian]
14. Voytenko, V. (ed.) (2023) In the CINEMA-CIRCLE. 2nd ed. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian]
15. Chudovska-Kandyba, I. (2008) Sociology of cinema. In: V. H. Horodianenko (ed.) *Sociological Encyclopedia*. Kyiv: Akademvydav, p. 363. [in Ukrainian]
16. Shelomovska, O. M. (2016) Shelomovska, O. (2017) 'Cinema on Ukrainian TV Screen: Results of Content-Analysis Listings' *Visnyk of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series Sociological Studies of Contemporary Society: Methodology, Theory, Methods*, 37, pp. 183-193. Available at: <https://periodicals.karazin.ua/ssms/article/view/8051> [in Ukrainian]
17. Shtanova, A. (2022) 'Analysis of the cinema network visitors market' *Bulletin of Sumy National Agrarian University*, 1(87), pp. 35-43. Available at: <https://doi.org/10.32845/bsnau.2021.1.6> (accessed: 12 September 2024) [in Ukrainian]
18. Baudrillard, J. (1981) *Simulacra and Simulation*. Paris: Galilée.
19. Bazin, A. (1967) *What is Cinema? Vol. 1*. Berkeley: University of California Press.
20. Berger, P. L. and Luckmann, T. (1966) *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Garden City, NY: Anchor Books.
21. Chion, M. (1994) *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
22. Deleuze, G. (1983) *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
23. Durand, G. (2015) *L'Imagination symbolique*. Paris: Presses Universitaires de France.
24. Eisenstein, S. (1949) *Film Form: Essays in Film Theory*. New York: Harcourt.
25. Hall, S. (1980) Encoding/decoding. In: *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson.
26. Jarvie, I. C. (1970) *Towards a Sociology of the Cinema*. London: Routledge.
27. Kellner, D. (1995) *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*. London. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203205808>. (accessed: 13 September 2024).
28. Kracauer, S. (1947) *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.
29. McLuhan, M. (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill.
30. Morin, E. (1956) *The Cinema, or The Imaginary Man*. Paris: Éditions de Minuit.
31. Prokop, D. (1981) *Soziologie des Films*. Frankfurt: Fischer.
32. Schatz, T. (2004) *Hollywood: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Taylor & Francis.

Received 15.09.2024

Accepted 16.10.2024