

Черненко О. В.

Київський національний лінгвістичний університет

ІНТРАПЕРСОНАЛЬНИЙ КОНФЛІКТ У СУЧАСНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТА КІНОДИСКУРСІ: СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТ

У статті запропоновано результати лінгвосеміотичного дослідження інтраперсонального екзистенційного конфлікту у сучасному художньому та кінодискурсах. Висвітлено сучасну тенденцію філологічних та соціально-гуманітарних студій до залучення інструментарію семіотики у процес комплексного аналізу твору мистецтва як художньої моделі дійсності.

Мета статті полягає у теоретичному і практичному обґрунтуванні лінгвосеміотичної специфіки розгортання інтраперсонального екзистенційного конфлікту в англomовному художньому та кінодискурсах та побудови семіотичної комунікативної моделі для його аналізу та інтерпретації. Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких завдань як обґрунтування знакової природи комунікативних систем синтетичного рівня, що містять конфлікт, розкриття художнього потенціалу інтраперсонального конфлікту, його роль і місце у просторі художнього та кіно дискурсу а також структурально-семіотичне пояснення феномену екзистенційного конфлікту у мистецькому творі та засоби його втілення та репрезентації у сучасному художньому та кінодискурсах.

Методологію дослідження складають загальнонаукові теоретичні методи аналізу, синтезу, пояснення, узагальнення а також метод мультимодального та лінгвосеміотичного аналізу для визначення компонентів семіозису інтраперсонального екзистенційного конфлікту у художньому та кінодискурсі.

Результати дослідження полягають у побудові інтегральної семіотичної моделі дослідження екзистенційного конфлікту у сучасному художньому та кінодискурсі, яка передбачає наявність статичної та динамічної складової у її структурі у загальній площині форма/ зміст. Унаслідок різнобічного вивчення семіотичного потенціалу художніх та кінематографічних засобів було розкрито особливості сигніфікації та роль знаку як динамічної мовленнєвої сутності у процесі семіозису екзистенційного конфлікту у художньому та кінодискурсі. Статика та динаміка реалізації семіотичної моделі мистецького твору як засобу художньої репрезентації дійсності, що містить конфлікт, охоплює характеристику семіотичних констант часoprостору, психологічного та знаково-семіотичного простору та глибинні та поверхневі рівні семіотичного прочитання твору, на яких відбувається декодування когнітивних, поведінкових та емоційних аспектів екзистенційного конфлікту.

Ключові слова: *семіозис, екзистенційний конфлікт, мультимодальність, семіотична модель, художній дискурс, кінодискурс.*

Постановка проблеми. Епоха суспільних трансформацій, змін та потрясінь характеризується загостренням суспільно значущої проблематики, зокрема питання цінності життя людини та її свобод як екзистенційної форми буття. Формування постмодернізму як нової культурної реальності, що вирізняється іронічним осмисленням дійсності, культурною опосередкованістю, мистецькою діяльністю поза абстракцією, потребою оживити мистецтво через конфлікт, щирість, емоцію, сприяло явищу взаємопроникнення видів і жанрів мистецтва та їх репрезентації у комунікативних системах синтетичного рівня [2; 3; 22; 32].

Людському спілкуванню притаманна семіотичність як опосередкований шлях передачі

інформації, моделювання будь-якої дійсності, що не є її дублікатом, але створює можливості для множинних інтерпретацій та реінтерпретацій, тим самим неодмінно набуваючи знакового характеру. Художні форми комунікації, які не створюються у відриві від соціокультурного контексту, являють собою, за визначенням Ю. Лотмана «вторинні моделюючі системи» [11, с. 345], як особливий різновид знакових систем, призначених створювати художні моделі дійсності. У зазначеному контексті важливістю набуває не лише питання знаковості і знакових систем, які опановує людина протягом свого життя, але й семіотичних кодів як певної системи правил та обмежень, ustalених у свідомості автора та інтерпретатора, що забез-

печує вибудовування спільних або близьких для обох сторін знакового процесу, семіозису, смислів та асоціацій [14, с. 225–226], певна сітка, яку інтерпретатор накладає на явище модельованої дійсності з метою здобуття інформації [5, с. 243].

Дослідження художніх форм конфліктної комунікації у їх поєднанні становить особливий інтерес для семіотики, оскільки семіотика, лінгвосеміотика, теорія дискурсу та мультимодальності пропонують апарат для аналізу комунікації, що проходить одразу по декільком каналам або модусам [10]. Слід зауважити, що між дійсністю та її змодельованим описом утворюється певна щілина або люфт, якість та розмір якої залежить від обраного каналу комунікації чи навіть при їх поєднання, що дає змогу говорити про «закон семіотичного надлишку» [4, с. 123; 15, с. 48]. Знак при цьому виступає і засобом, і посередником для моделювання у процесі семіозису як динамічного процесу, дії знаку у межах семіотичного трикутника «знак/об'єкт/інтерпретанта», спираючись на потребу знаку «репрезентувати щось інше, аніж себе» [4, с. 84]. Отже, у тріадичній моделі «дійсність – семіотика дійсності – художня репрезентація» процес осмислення художнього твору, у якому присутній конфлікт, відбувається завдяки коду та інтерпретатору, що уможливує розуміння та інтерпретацію об'єктивно-суб'єктивної структури твору а також його багаторазове прочитання, і якщо у вербальному художньому дискурсі використовуються готові знаки, то у візуальному тексті, яким послуговується кінодискурс, ці знаки необхідно попередньо створити. Таким чином, художнє моделювання дійсності не лише розширює простір можливого та корелює відносини з дійсністю, але й реалізує структурально-семіотичне пояснення феномену породження твору мистецтва і його буття в цілому [17, с. 342].

Конфлікт є невід'ємною частиною художнього твору як способу моделювання дійсності, самого людського буття, «мотиваційного і причинно-наслідкового пояснення подієвого ланцюга через протиставні відношення між носіями протилежних ідей» [2, с. 19]. Якщо порівнювати будь-який мистецький дискурс з людським організмом, то по уважному та вдумливому «прочитанню» виявимо, що конфлікт відчувається в усіх, «аж до найменших, кровоносних судинах живого художнього організму твору, переважно драми» [18; 23]. У драматургії, кіномистецтві, літературі конфлікт є ядром проблемно-тематичного рівня, на якому відбувається сюжетна реалізація теми розгортання конфлікту як взаємодії персонажів між

собою, характерів та обставин тощо [2, с. 30]. Іншими словами, він є обов'язковим компонентом драматичного твору, який знаходиться у зв'язках з іншими елементами художнього твору (характер, сюжет, ідейний зміст, стиль тощо), оскільки на конфлікті будується сюжетна лінія твору і саме завдяки конфлікту сюжетна лінія рухається вперед та набуває значення і смислоінтерпретацій. Семіотика інтраперсонального конфлікту у художньому та кінодискурсах базується на поєднанні вербального, невербального та кінематографічного семіотичного ресурсу та репрезентується за допомогою інтегративної семіотичної моделі його дослідження та аналізу.

Аналіз досліджень. Конфлікт неодноразово й успішно потрапляв у фокус наукових розвідок з позицій різноманітних галузей людського знання. У пошуках метаметоду його дослідження та врегулювання здійснювались ґрунтовні дослідження конфлікту як універсального феномену з точки зору психології, філософії, соціології, лінгвістики тощо. Більше того, об'єднавчою платформою для спільних зусиль науковців у питанні різнобічного вивчення конфлікту виступила конфліктологія та лінгвоконфліктологія, як галузь, що виникла у 80-х роках минулого століття про конфлікти, їх генезу, розвиток, особливості протікання та врегулювання, вивчення конфлікту насамперед як соціального явища [6, с. 35]. Сучасний інструментарій лінгвосеміотичних методів дослідження дозволяє сформувати та репрезентувати алгоритм дослідження конфліктної комунікації зокрема, у художньому дискурсі [2; 10; 16; 19; 27], у медійному дискурсі [7; 13; 28], політичному [15; 29], кінодискурсі [3; 10; 20], з позицій корпусної лінгвістики [21], когнітології [29] та ін. Комплексного дослідження різних типів конфліктів, зокрема й екзистенційного, із застосуванням інструментарію теорії мультимодальності, дискурсології, семіотики здійснено не було, що і формує питання актуальності даного дослідження у спектрі поєднання вербального, невербального, кінематографічного семіотичних ресурсів породження, функціонування та інтерпретації конфліктної комунікації у художньому та кінематографічному дискурсах.

Мета статті полягає у теоретичному і практичному обґрунтуванні лінгвосеміотичної специфіки розгортання інтраперсонального екзистенційного конфлікту в англomовному художньому та кінодискурсах та побудови семіотичної комунікативної моделі для його аналізу та інтерпретації. Досягнення поставленої мети передбачає

виконання таких завдань: 1) обґрунтувати знакову природу комунікативних систем синтетичного рівня, що містять конфлікт; 2) розкрити художній потенціал інтраперсонального екзистенційного конфлікту, його роль і місце у тканині художнього та кіно дискурсу; 3) надати структурально-семіотичне пояснення феномену екзистенційного конфлікту у мистецькому творі; 4) висвітлити роль мультимодального семіотичного ресурсу у дослідженні художнього та кінодискурсу; 5) запропонувати інтегральну семіотичну модель дослідження екзистенційного конфлікту у сучасному художньому та кінодискурсі.

Виклад основного матеріалу. У художньому та кінодискурсі конфлікт репрезентується різнорівневими вербальними, невербальними, графічними, візуальними, аудіальними та ін. засобами у залежності від площини реалізації двох основних типів конфліктів: зовнішнього (інтерперсонального) та внутрішнього (інтраперсонального) видів. Художній дискурс як «розумово-комунікативна взаємодія автора та потенційного читача, що відбувається у певному історичному та соціокультурному контексті та ґрунтується на індивідуально-авторській концептосфері як сумі світоглядних орієнтирів» [16, с. 54], матеріалізує конфлікт у тканині художнього твору, де мовлення персонажів, утілене автором, являє собою вторинно-комунікативну діяльність. Відповідно, зони, або площини реалізації інтраперсональних та інтерперсональних конфліктів, які у сукупності утворюють органічну сюжетну лінію твору, різні. Якщо інтерперсональні конфлікти розміщуються у так званій «персонажній зоні» реалізації вторинної (персонажної) наративної стратегії, то інтраперсональні – у «авторській» зоні первинної наративної стратегії [16, с. 55].

Питання класифікації вищезазначених видів конфліктів розглядаються у залежності від виокремлення певних критеріїв, за якими як інтертак і інтраперсональні конфлікти відносять до певних груп. Наприклад, беручи до уваги критерій літературного роду, конфлікти поділяються на епічні, драматичні, ліричні; виходячи з літературних видів – комічні, трагічні, тощо. У рамках досліджуваних нами епічних жанрів художнього дискурсу (соціально-побутовий, графічний, соціально-психологічний, постмодерний роман, оповідання, повість) основні типи конфліктів виокремлюються традиційно за ознакою «рівень протистояння» та поділяються на такі типи: «Людина проти Себе» (Man /Person vs Self), «Людина проти Людини» (Man vs Man), «Людина

проти Суспільства» (Man vs Society), «Людина проти Природи» (Man vs Nature), «Людина проти Технології/Машини» (Man vs Technology/Machine), «Людина проти Бога/Доли/Неминучості/Надприродного» (Man vs Supernatural/God/Fate/Destiny), та ін. [31, с. 234].

Зважаючи на ознаку «рівень реалізації конфлікту» (внутрішньоособистісний, міжособистісний, міжгруповий тощо) ці конфлікти розміщуються у дискурсній зоні наратора або персонажа, між якими розташована і проміжна зона, де конфлікти реалізуються за змішаним типом, як засобами художніх персонажів, вербальними та невербальними одиницями конфлікту так і засобами автора, що містяться у лірично-фабульній частині художнього твору. Тобто, якщо конфлікт за типом «Людина проти Людини» (Man vs Man) автор розміщує у зоні персонажу, а конфлікти за типом «Людина проти Себе» (Man /Person vs Self), «Людина проти Бога/Доли/Неминучості/Надприродного» (Man vs Supernatural/God/Fate/Destiny) – у зоні наратора, то решта вищезазначених типів може бути реалізована у так званій проміжній зоні дисгармонізаційної площини художнього дискурсу [19, с. 203].

Об'єднавчою ознакою внутрішнього і зовнішнього конфлікту у літературі, драматургії, кіномистецтві є тематична ознака «сфера прояву» конфлікту, де, відповідно, розрізняють художнє моделювання таких типів конфлікту як політичний, соціальний, національний, релігійний, економічний, ідейний, побутовий, сімейний, філософський, екзистенційний, морально-етичний, духовний (між розумом і почуттям, дружбою і істиною, бажанням і обов'язком та ін.) тощо. Різноманітність та різнорівневість сфер прояву внутрішніх та зовнішніх конфліктів у суспільному бутті підтверджує постулат філософів-екзистенціалістів про неспівмірність філософських категорій екзистенції/есенції, що передбачає драматичність людського існування а також проблеми вибору і свободи як потенційного переживання кризи та конфліктів [12]. Отже, саме існування вимірів екзистенції, есенції, свободи вибору, страху (Frygt/Angest) передбачає існування конфлікту як рушійної сили поступу людства [25; 30]. Більше того, в умовах динамічних, глобальних, особистісних, ціннісно-культурних, ціннісно-смыслових змін одночасне перебування людини на різних рівнях соціуму від макрорівня (індивідуальні характеристики, сім'я, друзі, школа, церква і т.ін.) до макрорівня (соціоекономічний статус, культура, освіта, законодавча система, ідеологія тощо) від-

бувається переплетіння конфліктів з різних «сфер прояву» людського буття, що, відповідно, закладає підґрунтя для такого складного і багатокомпонентного явища як інтраперсональний (внутрішній) конфлікт, який має екзистенційне підґрунтя.

Отже, екзистенційний конфлікт, або екзистенційна криза належить до внутрішнього типу конфліктів, формою прояву яких є екзистенційно-конфліктні стани особистості, зумовлені гранично складними конфліктними світоглядними викликами життя (сенса життя, особиста ідентичність, відчуженість, смерть і т.д.), які важко рефлексуються людиною, складно піддаються саморегуляції та мають емоційно-конфліктний характер [31, с. 247]. До емоційних компонентів прояву екзистенційно-конфліктних станів належать емоційний біль, відчай, тривога, самотність та ін. Когнітивний компонент екзистенційного конфлікту містить проблему втрати персонально-ціннісних орієнтирів, безглуздість існування, власної смертності. Поведінковий аспект екзистенційної кризи часто виражається в антисоціальній поведінці, залежностях, компульсивних проявах. Нестабільні соціальні умови, глобальні кризи та невизначеність слугують підґрунтям для появи та загострення екзистенційно-конфліктних станів особистості, в основі яких лежать глибокі та складно вирішувані внутрішні конфлікти особи, що виникають «у результаті зустрічі суб'єкта з такими важко збагненими дійсностями людського буття, як сенс існування людини, трагізм кінцівки людського життя, відчуженість, самотність, розлучення, надія, переживання любові і щастя, самореалізації, доленосного рішення та ін.» [9, с. 80].

Проблема екзистенційних конфліктів особистості традиційно досліджувалась у рамках синтезу філософії, соціології, психології та конфліктології. Завдяки працям таких видатних вчених як Е. Гуссерль, М. Гайдеггер, С. К'еркегор, К. Ясперс, А. Маслоу, Р. Мея, Е. Фромма та ін. було сформовано екзистенційно-гуманістичну парадигму досліджень, яка ґрунтується на глибинно-сміслових, світоглядних переживаннях суб'єкта, які мають емоційно-конфліктний характер [9, с. 82]. Міждисциплінарний аспект вивчення екзистенційних конфліктів представлений також екзистенційно-феноменологічним напрямом як синергії гуманістичної психології, філософії, лінгвістики, соціокультурології, семіотики, де пріоритетом у дослідженні екзистенційних криз є глибинне прочитання екзистенційної тривожності особистості та проблема пошуку психологічних детермі-

нант подолання екзистенційно-конфліктних станів [9; 12; 24].

У пошуках метаметоду дослідження різних форм комунікації та її складових, зокрема й конфліктної особливу увагу приділяємо лінгвoseміотичному аналізу як такому, що відкриває нові можливості також для виявлення латентних, амбівалентних смислів та співвіднесення цих відкриттів з широким соціокультурним контекстом, що, безумовно, є важливим у вивченні таких семіотично ускладнених форм комунікації як художній і кінодискурс. Згідно з визначенням твору мистецтва як художньої моделі дійсності, «вторинної моделюючої системи», що є відправною точкою структурально-семіотичної концепції Ю. Лотмана вирізняють декілька рівнів гнучкого моделювання літературного твору, зокрема, аналітичний, теоретичний, інтерпретаційний, семіотико-культурологічний [11, с. 255]. Семіотико-культурологічна модель як інтертекстуальна інтерпретація знаковості художнього твору [17, с. 342] набуває широкої популярності у процесі дослідження творів мистецтва саме завдяки можливості розкодування та інтерпретації складного процесу перцепції та взаємозв'язків між знаком та реципієнтом. Адже знак як об'єкт лінгвoseміотичного дослідження, який, крім предметного та смислового значення має також експресивне значення (емоції, почуття, настрої), може бути репрезентований на рівні парадигматичного та синтагматичного аналізів, немислимий поза соціокультурним контекстом та процесом інтерпретації, та, відповідно, семіотичного коду як певної «сітки, яку інтерпретатор накладає на явище дійсності з метою здобуття інформації [5, с. 243]. Окрім цього, сучасна процедура аналізу семіотичної моделі будь-якого мистецького твору передбачає наявність семіотичних складових, що поділяються на константні (часовий, психологічний, символічний простір) та перехідні (мінливий знаковий простір) [17, с. 342] а також спирається на аналіз поверхневих та глибинних рівнів семіотичного прочитання художнього твору (мімезис, семіозис, синтез) [27, с. 38]. Таким чином, застосування саме семіотичної моделі до «прочитання» та інтерпретації художнього твору як вторинної моделюючої системи, у якій фрагмент дійсності не лише віддзеркалюється, але й моделюється, породжується, функціонує і навіть прогностується відкриває широкі можливості для аналізу художнього та кінематографічного дискурсу, зокрема й такого, що містить конфлікт.

Художнє осмислення дійсності як у літературі, так і в драматургії відбувається через конфлікт.

Власне, конфлікт закладає імпліцитну основу символічного простору такого твору – дуалізм та протиставлення реального та ідеального, що, зрештою, уможливило побудову його гармонійного осягнення. Дослідники ролі художнього конфлікту у структурі художнього твору застерігають від спрощеного розуміння конфлікту як безпосереднього «дублікату» конфлікту життєвого, що зведений лише до гостроти персоніфікованих зіткнень, боротьби персонажів, аналогічної гостроті суспільних відносин у дійсності. Навіть у такому трактуванні він розуміється як відображення життєвих протиріч у більш широкому значенні, де не обійтись без розуміння філософської категорії екзистенції. Складність поставленої проблематики полягає також і в тому, що конфлікт «розчиняється в усіх елементах драми і віднаходиться лише в органічному зв'язку з ідеєю, характеристиками, сюжетом, жанром, стилем драми» [18, с. 79]. Іншими словами, конфлікт у творі є елементом і змісту і форми, а також виступає одним з основних складових твору нарівні з такими першоелементами драми як «дія» і «характер», а отже, може потрактовуватись як цілісна ідейно-художня категорія, яка не потребує занадто детального розмежування чи подрібнення. Адже саме завдяки конфлікту розкривається ідея твору, окреслюючи, таким чином, його функціональне призначення, яке, між іншим, відзначається досить широким спектром різноманітних функцій: моделюючої, гносеологічної, дидактичної, оцінної, естетичної, гедоністичної, катарсичної тощо [2, с. 22].

Інтраперсональний конфлікт у літературі та кіномистецтві характеризується глибиною емоційних вимірів, де важливу роль відіграє саме знакова природа вербального та невербального кодів маніфестації емоційно-чуттєвого досвіду, втілених у комунікації внутрішніх переживань. Відповідно, засоби спектру семіотичного інструментарію (ре) конструювання екзистенційно-конфліктних станів особистості відзначається розмаїттям та мультимодальністю [19]. Висвітлення екзистенційних криз притаманне таким літературним та кіножанрам як арт-хаус, нуар, соціально-психологічна драма, декаданс, філософська література, антиутопія, соціально-побутова драма, біографічний роман, психологічний роман, графічний роман тощо.

Якщо у художньому дискурсі літературно-семіотична модель аналізу художнього твору передбачає «накладання» сітки як фабулярного елемента для виокремлення подальших деталей семіотичного прочитання твору та є більш ста-

тичною, то прагмасеміотична модель комунікації у кінодискурсі відзначається більшою рухомістю і компонентністю, що вміщує опосередковану взаємодію колективного автора і реципієнта за допомогою вербального, невербального та кінематографічного ресурсів та є відкладеною у часі і просторі [10, с. 124]. Візуальні знаки кіномови (термін Р. Барта), на відміну від мовних знаків, мають недовільну та мотивовану природу, відповідно, можливості і закони інтерпретації, моделювання, логіка візуальних семіотичних систем відрізняється від логіки побудови художньої моделі літературного твору. Знак у кіно, що формується за допомогою освітлення, ракурсу кінокамери, кольору кадру, мізансцени, кольору кадру, гри акторів і т.д. є частиною коду, який складається з візуальної, аудіальної та текстової інформації. Оскільки означуване у кінодискурсі має мультимодальну природу, значення, відповідно, не є іманентним, а більше трансцендентно фільму, що уможливило виразне прочитання інтраперсональних екзистенційно-конфліктних станів героїв, його відносин з іншими, вчинків тощо. Так, Р. Барт виокремлює три рівні сенсу у кінотворі: 1) інформативний рівень, на якому відбувається процес прямого донесення повідомлення до глядача, що, власне робить цей рівень комунікативним; 2) символічний рівень значення, де вивчення символічного простору кіно дискурсу відбувається за допомогою культурологічного, історичного аналізу, драматургії, психоаналізу; 3) фільмічний рівень, рівень значення відкритого сенсу, який робить кінотвір незавершеною рефлексією для глядача [23, с. 70].

Глибина прочитання знаку у кінокадрі, так і в художньому дискурсі, залежить від культурно-ціннісних фонових та індивідуальних знань реципієнта твору, та, відповідно, спільної інтерпретанти (commind), необхідної для встановлення комунікативного процесу [22, с. 65]. Сам процес інтерпретації твору читачем/глядачем (reading upon the text) є діяльністю досить складною і вимогливою, яка базується на літературній, кінематографічній, мовній, інтелектуальній і т.д. компетенції читача. По суті, читач реконструює новий текст навколо своїх цінностей, щоб сформулювати та представити власну позицію як точку огляду світу та погляду на нього по-новому. Зазначимо, що процес семіотичного прочитання літературного твору співвідноситься з виокремленими Р. Бартом рівнями сенсу у кінотворі. Так, Н. Камрал (N. Kumral), характеризуючи процес семіотичного прочитання твору як комплексного підходу, що

складається з трьох послідовних фаз прочитання, виокремив стадію прочитання твору для вилучення напряму закладених у ньому сенсів (рівень мімезису, або природний домен), стадію сімео-зису як інтерпретаційний процес конструювання смислів читачем (культурний домен), і нарешті, стадію синтезу, де читач рухається від сказаного до несказаного, створюючи критично осмислений текст контраргументації, направлений на автора, і таке критично-орієнтоване прочитання твору він відносить до символічного домену як найвищого процесу означування та оцінки [27, с. 38]. При цьому *семіозис* автор визначає як тріадичний (знак/об'єкт/інтерпретанта) соціально-когнітивний динамічний процес, залежний від контексту та інтерпретатора [27, с. 32].

Виходячи з міркувань багаторівневості кіно-реальності, О. Кирилова при створенні релевантної семіотико-культурологічної інтерпретаційної моделі декадентського кінотвору, який часто слугує кінопростором для втілення екзистенційного конфлікту особистості, виділяє такі рівні аналізу як *морфологічний*, якому підпорядковані форма, структура і композиція кінотвору, *стилістичний*, де аналізується стиль як культуроспецифічний код, *ритмічний*, що досліджує лінійну єдність як організацію екранного простору у русі та композиційну побудову кадру, *інтертекстуальний*, що демонструє кінематографічні витоки кінотвору та його інтертекстуальний потенціал для подальшої кінотрадиції, *аудіальний* – музичний ряд та фоновий звуковий супровід, *тактильний*, що пов'язує ритмічний та антропологічний рівні, *монтажний* – монтажне членування фільмічного простору, а також *специфічно-антропологічний* та *нарративний* рівні [8, с. 18–20].

Як вже було зазначено, конфлікт, а особливо інтраперсональний екзистенційний конфлікт, відчувається присутнім в усіх кровоносних судинах драматичного твору, якщо порівнювати художній, мистецький твір з живим організмом. На антропологічному рівні це втілюється у підборі відповідної акторської фактури та художніх персонажів, на нарративному – у тактиці розповіді від першої особи (*first person limited narration technique*), на монтажному, де монтаж розглядається як провідний елемент створення знаку у кінодискурсі – втілюється у використанні техніки монтажу як художнього прийому як у кіно, так і в художньому дискурсі, і може містити як емоційний, так і раціональний елемент. Відповідно, на інших рівнях інтерпретаційної моделі як «сітки» готового мистецького твору, а також ста-

діях семіотичного прочитання такого твору знаходимо ознаки, елементи, складові, знаки і символи, які репрезентують конфлікт.

Алгоритм інтерпретації твору загалом і його конфліктної складової зокрема за допомогою аналізу семіотичної моделі передбачає послідовні етапи аналізу різних знакових систем (вербальні, невербальні, графічні, аудіальні, кінематографічні одиниці), які перетинаються і взаємодіють, а отже, не з'являються перед читачем/глядачем у певній усталеній послідовності чи в порядку їх виникнення, а ніби в дзеркальному відображенні довільно розташованих семіотичних констант.

Перше, з чим знайомиться реципієнт, це назва кіно або художнього твору, заголовков, як один з основних символів художнього коду, створеного автором ціною багатоступеневого творчого зусилля [17, с. 343], декодування якого потребує, відповідно, послідовного осмислення всіх стадій семіотичного прочитання художнього твору та вивчення законів індивідуальної авторської мови, якою до читача промовляє мультимодальний текст. Далі перед читачем/глядачем розкриваються окремі образи, створені автором завдяки можливостям художніх засобів з урахуванням специфіки функціонування кожного рівня твору, відповідного тому чи іншому типу знакових систем та логіці їх взаємодії. Відповідно, у процесі аналізу ці рівні розглядаються не у дзеркальній перспективі (фаза інтерпретації) в послідовності, яка відповідає зростанню рівня абстрактності твору (фаза критичного осмислення).

Інтерпретаційний механізм передбачає рух читача від найбільш абстрактного рівня художнього твору як моделі семіозису до найменш абстрактного, пов'язаного з онтологічними референтами мистецтва слова і кінематографу як різновиду знакової діяльності, що відбиває всю їх сукупність [1, с. 12]. Такими референтами є передовсім людина (її почуття, дії, емоції, переживання, настрої, події її життя) та світ (у його просторовому та часовому вимірі). Заключний етап фази інтерпретації включає також формування у читача/глядача цілісної картини світу, яка сприймається ним як певний знаковий аналог, «замісник реального світу, створений ним заради такого зіставлення» [17, с. 344].

Так, наприклад, назва роману відомої британської письменниці Поли Гоукінз (Paula Hawkins) «Дівчина у потягу» (*The Girl on the Train*), супроводжувана у друкованому варіанті візуальним іконічним зображенням розмитого вагону потяга слугує водночас і основним символом художнього

авторського коду; процес сигніфікації на інтерпретаційній фазі семіотичного прочитання твору визначає потяг не як символ руху, а скоріше, як символ непевності, метань, неможливості вирватися із «зачарованого кола» екзистенційної кризи, у якій опинилася головна героїня роману, Рейчел. Візуальний образ розмитого потягу набуває конотативного значення притаєної небезпеки, тут авторка використовує кінематографічний метод саспенсу, інструменту драматургії для руху сюжету, що створює атмосферу тривожного очікування, передчуття жахливого.

Семіотичний простір твору, семіосферу (термін Ю. Лотмана) складають семіотичні константи: часового простору (художній час: сюжетний, фабульний, біографічний, соціально-побутовий), психологічного простору (помірний, як інтеріоризована особистісна ідентифікація головної героїні, що слугує зоною розкриття інтраперсонального екзистенційного конфлікту особистості Рейчел та екстремальний психологічний простір, у якому відбувається розкриття головною героїнею маніпулятивних технік аб'юзера), знаково-символічного простору, що слугує універсальним засобом конструювання та реконструювання смислів художнього твору. Навіть у першому розділі, де часовий простір означено сюжетним художнім часом (Friday, 5 July 2013), який не співпадає з фабульним, тобто, не дотримується чіткої хронології у викладі подій, а зазирає у певні проміжки часу у залежності від оповіді дійових осіб твору, чітко прослідковуються знаки як ланки сигніфікативної мережі екзистенційного конфлікту особистості. Зупинка потяга, в якому щодня Рейчел здійснює свою подорож на роботу, на *червоний сигнал* (There's a faulty signal on this line, about halfway through my journey. The train stops at the signal as usual), яке для інших людей у потязі може слугувати означником небезпеки, поломки, затримки та ін., символізує життя самої Рейчел, поставлене на паузу, і більше того, розкодування сенсу знаків подається одразу ж у взаємодії з іншим знаком – *будинком*, як означником родинного щастя та благополуччя (The train stops at the signal...I have a perfect view into my favourite trackside house), якого зазнала та яке втратила Рейчел (While we're stuck at the red signal, I look for them: Jess and Jason). Тобто, план змісту, або концепт, означуване для означника *дім/будинок* є не багатство, чи затишок, благополуччя а біль за втраченим, і вигадані імена (Jess and Jason), якими Рейчел наділяє мешканців будинку, слугує ще одним знаком заміщення психологічної травми, якої зазнала героїня.

Ознаки інтраперсональної екзистенційної кризи на когнітивному рівні прояву втрати персонально-ціннісних орієнтирів, безглуздості існування та ін. вбачаємо у знаках *порожня бляшанка* (I lift the can to my mouth again, but there's not a drop left), *кupa одягу* (It looks dustier and more forlorn than it did a few days ago). Означуванням тут слугує концепт образ «порожнє життя», що має словесно-нарративне підтвердження (I have lost control over everything, even the places in my head).

До емоційних компонентів прояву екзистенційно-конфліктного стану Рейчел належать емоційний біль від споглядання чужого щастя (when everyone is out and about, being fragrantly, aggressively happy, it's exhausting, and it makes you feel bad, when you're not joining in), відчай, самотність Рейчел (Just a hug or a heartfelt squeeze of my hand, and my heart twitches).

Поведінковий аспект екзистенційної кризи часто виражається в антисоціальній поведінці та зовнішності (my face is puffy from the drinking and the lack of sleep), залежностях (I don't have to feel guilty about drinking on the train), компульсивних проявах (I held out for about three minutes before I retrieved the phone and dialed into voicemail).

Слід зауважити, що репрезентація інтраперсонального екзистенційного конфлікту за допомогою мультимодальних семіотичних ресурсів (у тому числі, первинної нарративної стратегії) відбувається здебільшого на проблемно-тематичному та підтекстовому (символьному) рівні твору та вплетена в сюжет як обов'язковий, необхідний елемент для інтерпретації твору в цілому.

У драматургії, кіно та літературі автор/сценарист часто моделює та розкриває інтраперсональні екзистенційні конфлікти особистості через соціально-побутовий, соціальний конфлікт, який є «найвищою стадією розвитку суперечностей у стосунках між людьми, соціальними групами а також суспільства загалом» [18, с. 97]. Так, режисер соціальної драми 2015 року «Різні світи» (Worlds apart) Христофор Папакаліатіс використовує соціально-політичний конфлікт та його наслідки (війна в Сирії, економічна криза, біженці) як тло, на якому розгортаються події, де кризь пласти сюжетних нашарувань розкриваються екзистенційно-конфліктні прояви персонажів. Семіотичний інструментарій кіно ресурсу при цьому виразний і необмежений: іконічне зображення, кадр, план, монтаж, ракурс, звукові та світлові ефекти [10, с. 144]. Формування кінознаку відбувається за допомогою синергії вербального, невербального і кінематографічного

семіотичного ресурсу: освітлення, гри акторів, позакадрового тексту, ракурсу й освітлення і т.ін., а отже, презентує нові наративні можливості, у тому числі й для розгортання конфлікту. Режисер репрезентує глобальну світоглядно-філософську екзистенційну проблему «людство/конфлікт» насамперед за допомогою авторського художнього коду – назви «Різні світи» (Worlds apart), щоб максимально узагальнено уобразити нову правду про людину і світ. Розкодування цього абстрактного рівня кінотвору як моделі семіозису відбувається за допомогою кінознаків. Найпершим знаком, який візуально сприймає глядач на перших хвилинах фільму виступає *книга (обкладинка, стаття в журналі)*, що містить давньогрецький міф про Ероса та Психею, супроводжуваний закадровим текстом (We're so much alike when we fall in love). Автор розкриває зміст концепту «любов» (іманентне, імпліцитне) через протилежне «ненависть» (зовнішнє, експліцитне), яка розселяє людей у різні світи на антропологічному та наративному рівні інтерпретаційної моделі кінотвору.

Бумеранг у кінофільмі виступає означником абстрактної ідеї «зло повертається» і з'являється як фізичний об'єкт у кадрі не один раз. Хлопчина з Сирії торгує дрібним крамом і пропонує водієві щось купити та ненависть до переселенців, за вини яких, як уважають місцеві мешканці, вони втратили роботу (I want them disappear) змушує його прогнати хлопчину, який губить бумеранг. Розгортання екзистенційної кризи, особистого сімейного конфлікту водія у паралельних сюжетних лініях утілено в ідеї неодмінного повернення вчиненого зла. Суперзнаком у картині виступає *мова* як засіб порозуміння і спілкування (поверхневий

рівень семіотичного прочитання твору, мімезис) а також як об'єднавчий чинник сполучення різних світів, незалежно від соціального статусу та національної приналежності в інтерпретаційній фазі семіотичного прочитання кінотвору.

Висновки і пропозиції. Поняття семіотико-культурологічної комунікативної моделі екзистенційного конфлікту у художньому та кіно дискурсі включає в себе окрім статичних, динамічні складові, що визначають його структуру на рівні форма/зміст. Реалізація екзистенційного конфлікту відбувається на всіх рівнях і точках перетину рівнів та площин художнього твору та втілюється мультимодально за допомогою вербального, невербального та кінематографічного семіотичного ресурсу. Семіотична модель аналізу художнього екзистенційного конфлікту у кіно та художньому дискурсі передбачає накладання сюжетно-фабульної «сітки» як на дискурс у цілому так і на дискурсивні фрагменти, що містять конфлікт, як її статичного компонента. Статика моделі передбачає існування семіотичний констант – вузлів часового, психологічного та знаково-символічного просторів, що охоплюють багаторівневу художню та кінематографічну реальність як вторинну моделюючу систему. Динаміка реалізації моделі охоплює поверхневі та глибинні рівні семіотичного прочитання художнього та кінотвору, на яких відбувається декодування когнітивних, поведінкових та емоційних аспектів екзистенційного конфлікту. Перспективу дослідження складає розкриття функціонального та прагмасемантичного потенціалу інтегративної семіотичної моделі аналізу конфліктної комунікації у різножанрових дискурсивних практиках.

Список літератури:

1. Астрахан Н. І. Літературний твір як модель семіозису. *Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки*. 2010. Вип. 11. С. 8–14.
2. Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія. Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. 336 с.
3. Грубич К., Гичка А. Драматичний конфлікт: дія-протидія. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2020. Вип. 3 (1). С. 20–28.
4. Ділі Дж. Основи семіотики. Львів: Арсенал, 2000. 232 с.
5. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Симпозиум, 2006. 548 с.
6. Єременко Л. В. Конфліктологія: навч. посіб. Мелітополь : ФОП Однорог Т. В., 2018. 240 с.
7. Зражевська Н. І. Використання семіотичного методу в аналізі медіакультури. *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації*. 2013. Вип. 3–4. С. 13–17.
8. Кирилова О.О. Культурологічна модель декадентського твору. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*. 2018. Вип. 1 (79). С. 28–31.
9. Красильников І. О., Мац О. В. Екзистенційно-конфліктні стани особистості в аспекті ціннісної орієнтації підлітків. *Вісник післядипломної освіти. Серія «Соціальні та поведінкові науки»*. 2021. Вип. 15(44). С. 78–95.
10. Крисанова Т.А. Актуалізація негативних емоцій в англомовному кінодискурсі: когнітивно-комунікативний і семіотичний аспекти. Дис. ... докт. філол. наук: 10.02.04. Харків. 2020. 514 с.

11. Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство, 2000. 752 с.
12. Мэй Р. Открытие Бытия. Москва: Институт Общегуманитарных Исследований, 2004. 192 с.
13. Моїсеєнко О. Ю. Мовні аспекти концептуалізації збройного конфлікту на сході України (2014–2018) в австралійському медійному дискурсі. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія філологія*. 2018. Вип. 7 (321). С. 78–86.
14. Монойлова О. М. Семіотичний аналіз тексту: можливості, досягнення, перспективи. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. 2013. Вип. 117. С. 224–228.
15. Почепцов Г.Г. Семиотика. Киев: Ваклер, 2002. 431 с.
16. Фролова І. Є., Омецинська О.В. Специфіка художнього дискурсу та його аспектів. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов*. 2018. Вип. 87. С. 52–61.
17. Хайруліна Н. Ф. Семіотична модель як інтертекстуальна інтерпретація «знаковості» художнього твору. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2017. Вип. 76. С. 341–344.
18. Цюрупа М.В. Основи конфліктології та теорії переговорів. Київ: Кондор, 2004. 21 с.
19. Черненко О.В. Семіозис інтерперсональних конфліктів в англійськомовному художньому дискурсі. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія: Філологія*. 2022. Вип. 25(1). С. 134–141.
20. Ширман Р., Котляр С., Супрун-Живодрова А. Семіотична концепція в кінематографі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2018. Вип. 2. С. 79–88.
21. Юсупова С. М. Концепт «конфликт» в корпусном измерении идиом. *Современные исследования социальных проблем*. 2018. Вип. 10 (4). С. 280–292.
22. Andreichuk N. A semiosis-based approach to discourse interpretation. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія: Філологія*. 2020. Вип. 23(1). С. 60–70.
23. Bart R. *The Third Meaning*. Moscow: Marginem Press, 2015. 104 p.
24. Fromm E. *The Sane Society*. New York: Henry Holt and Company, 1990. 384 p.
25. Guignon C. *Existentialism: basic writings*. Indianapolis: Hackett Publishing, 2001. 295 p.
26. Hawkins P. *The Girl on the Train*. New York: Riverhead Books, 2019. 496 p.
27. Kumral N. Semiotic analysis of textual communication in *Snow* by Julia Alvarez. *Journal of Language and Linguistic Studies*. 2013. Vol. 9(2). p. 31–44.
28. Malki I. Conflict resolution strategies in media Discourse: The case study. *International journal of social science studies*. 2018. Vol. 6. p. 24–35.
29. Panasenکو N., Greguš L. & Zabuzhanska I. Conflict, confrontation, and war reflected in mass media: Semantic wars, their victors and victims. *Lege artis. Language yesterday, today, tomorrow. The journal of SS Cyril and Methodius in Trnava*. 2018. Vol. III (2). p. 132–163. DOI: 10.2478/lart-2018-0017
30. Spinelli E. An existential approach to conflict: a revised version of the keynote lecture. *Coaching: An International Journal of Theory, Research and Practice*. 2008. Vol. 1:2. p. 120–131. DOI: 10.1080/17521880802328236
31. Rand A. *The Art of Fiction: A Guide for Writers and Readers*. London, New York: Penguin, 2000. 378 p.
32. Verderber K.S., MacGeorge E. L. (2016). *Inter-Act: Interpersonal communication concept, skills, and contexts (14th ed.)*. New York: Oxford University Press, 2016. 345 p.

Chernenko O. V. SEMIOTICS OF EXISTENTIAL CONFLICT IN MODERN FICTIONAL AND CINEMATIC DISCOURSES

The article elucidates the results of a linguosemiotic study of intrapersonal existential conflict in modern fictional and cinematic discourses. The modern tendency of philological and socio-humanistic studies to involve the tools of semiotics in the process of complex analysis of a work of art as a fictional model of reality is highlighted.

The goal of the paper is the theoretical and practical substantiation of the linguosemiotic specificity of the unfolding of intrapersonal existential conflict in English-language fictional and cinematic discourses and the construction of a semiotic communicative model for its analysis and interpretation. To meet the goal the following objectives are set: 1) to outline the semiotic nature of synthetic level communicative systems containing conflict; 2) to reveal the semiotic potential of intrapersonal existential conflict, its role and place in the structure of fictional and film discourse; 3) to provide a structural and semiotic explanation of the phenomenon of existential conflict in a work of art; 4) to highlight the role of a multimodal semiotic resource in the study of fictional and cinematic discourses; 5) to present an integral semiotic model for the study of existential conflict in contemporary fictional and cinematic discourse.

The methodology of the study involves general-scientific methods of analysis, synthesis, comparing, deduction as well as the method of multimodal and linguosemiotic analysis to determine the components of semiosis of intrapersonal existential conflict in fictional and cinematic discourses.

The results of the research reveal the construction of an integral semiotic model for the study of existential conflict in modern fictional and cinematic discourses, which assumes the presence of a static and dynamic component in its structure in the general form/content plane. As a result of the multifaceted study of the semiotic potential of literary and cinematographic means, the peculiarities of signification and the role of the sign as a dynamic speech entity in the process of existential conflict semiosis in fictional and cinematic discourses has been revealed. The statics and dynamics of semiotic model implementation of a work of art as a means of artistic representation of reality containing a conflict includes the characteristics of the semiotic constants of space-time, psychological and sign-semiotic space, and the deep and surface levels of the semiotic reading of the text, at which the cognitive, behavioral, and emotional aspects of the existential conflict are decoded.

The process of conflict discourse interpretation presupposes a comprehensive approach of semiotic reading activity developed in consecutive steps. The representation of the existential conflict using multimodal semiotic resources on the level of the primary narrative strategy occurs mostly at the problem-thematic and subtextual or symbolic level of the work and is woven into the plot as a necessary element for the interpretation of the work as a whole. Semiotic reading of a work of art containing existential conflict for comprehension, interpretation and criticism has resulted in an integral semiotic model for its reconstruction as a process of creating a new text with a new center based on its interpretation model.

Key words: *semiosis, conflictive, existential conflict, multimodality, semiotic model, fictional discourse, cinematic discourse.*