

УДК 791.633(450)-051(092)"19":004.032.6(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-22>

Олександр ОСТРОВСЬКИЙ

аспірант кафедри теорії та історії культури, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0000-0003-4870-2696

Бібліографічний опис статті: Островський, О. (2024). Мультиmodalність як спосіб аналізу фільмографії Лукіно Вісконті. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 157–164, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-22>

МУЛЬТИМОДАЛЬНІСТЬ ЯК СПОСІБ АНАЛІЗУ ФІЛЬМОГРАФІЇ ЛУКІНО ВІСКОНТІ

Мета статті полягає у розгляді загальних положень теорії мультиmodalності, окресленні її термінологічного і функційного потенціалів задля розширення методологічного інструментарію аналізу кіно, зокрема, стрічок Лукіно Вісконті. Стимулом до пошуку нових інструментів аналізу стала специфіка творчості режисера, якій притаманні складні нашіарування різних культурних пластів.

У ретроспективному огляді проявлено передумови виникнення теорії мультиmodalності, що бере свій початок з ідей семіотиків-постструктуралістів. Окреслено визначення тексту та інтертекстуальності та зазначено недоліки їхнього застосування, що полягають у надмірній узагальненості, метафоричності та лінгвоцентричності. Розглянуто ймовірність залучення терміну «інтермедіальність» та визначено різні способи інтермедіальної взаємодії.

Сформовано загальну характеристику щодо розуміння мультиmodalності та її складових сучасними дослідниками та розкрито можливості залучення цієї методології до досліджень кіно. Проявлено основну термінологію теорії, зокрема, модусів, шарів, що формують комунікацію, перехід від поняття граматики до семіотичних ресурсів, матеріальність та аффорданси. Окреслено види трансформацій одних модусів у інші. Продемонстровано вектори залучення теорії мультиmodalності до подальшого дослідження фільмографії Лукіно Вісконті.

Наукова новизна полягає у розкритті можливостей залучення мультиmodalних студій до аналізу стрічок Лукіно Вісконті.

Висновки. Теорія мультиmodalності видається потужним методологічним інструментарієм, що пропонує концентрацію на модусах комунікації, їхніх семіотичних ресурсах, матеріальності їхніх проявів та аффордансах. Це також ймовірний спосіб утворення уніфікованої методології для аналізу мультиmodalних текстів. Оскільки фільми Л. Вісконті є складними мультиmodalними текстами, що пояснюється багатовекторністю творчої особистості режисера, мультиmodalність може стати вдалою методологією для подальших досліджень фільмографії митця у межах заданих актуальних дискурсів.

Ключові слова: мультиmodalність, інтертекстуальність, інтермедіальність, фільмографія Лукіно Вісконті.

Oleksandr OSTROVSKYI

Postgraduate student at the Department of Theory and History of Culture, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Architect Horodetskyi St, Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0000-0003-4870-2696

To cite this article: Ostrovskyi, O. (2024). Multimodalnist yak sposib analizu filmohrafi Lukino Viskonti [Multimodality as a way of analysing of Luchino Visconti's filmography]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 157–164, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-22>

MULTIMODALITY AS A WAY OF ANALYSING OF LUCHINO VISCONTI'S FILMOGRAPHY

The purpose of this article is to examine the general provisions of the theory of multimodality and to outline its terminological and functional potential for broadening the methodological tools for analysing cinema, in particular the films of Luchino Visconti. The search for new analytical tools was stimulated by the specificity of the director's work, characterised by complex layers of different cultural strata.

The retrospective review reveals the conditions for the emergence of the theory of multimodality, which has its origins in the ideas of post-structuralist semioticians. The definitions of text and intertextuality are outlined, and the shortcomings

of their application, namely over-generalisation, metaphoricality and linguocentrism, are noted. The likelihood of using the term 'intermediality' is considered and different types of intermedial interaction are identified.

A general characterisation of the understanding of multimodality and its components by contemporary researchers is formed, and the possibilities of applying this methodology to film studies are revealed. The basic terminology of the theory is revealed, in particular modes, layers that form communication, the transition from the concept of grammar to semiotic resources, materiality and affords. The ways of transforming one mode into another are outlined. The vectors of inclusion of the theory of multimodality in the further study of Luchino Visconti's filmography are shown.

The scientific novelty lies in the disclosure of the possibilities of including multimodal studies in the analysis of Luchino Visconti's films.

Conclusions. The theory of multimodality seems to be a powerful methodological tool that offers a concentration on the modes of communication, their semiotic resources, the materiality of their manifestations and offers. It is also a possible way to create a unified methodology for the analysis of multimodal texts. Since L. Visconti's films are complex multimodal texts, which is explained by the multidirectionality of the director's creative personality, multimodality can be a good methodology for further research of the artist's filmography within the framework of given contemporary discourses.

Key words: multimodality, intertextuality, intermediality, filmography of Luchino Visconti.

Актуальність. Феномен кінематографа з часів виникнення наприкінці XIX століття і до сьогодні фокусує увагу дослідників різних галузей. Кіно очевидно сформувало новий синтетичний вид медіа, яке поєднало складові театру, літератури, музики, фотографії тощо. Задля аналізу та інтерпретації такої різнорідної єдності дослідники і дотепер часто користуються методологіями, пропонованими філософами-постструктуралістами, зокрема структурним та семіотичним аналізом стрічок. Ключовими поняттями, що сформувався у контексті даних методологій та врешті увійшли у широкий вжиток науковців стали «кіномова», «кінотекст» та «кінограматика». Така лінгвоорієнтованість зумовлена тим, що семіотика, яка бере свій початок із мовознавчих студій, прирівнювала будь-яку знакову систему до лінгвістичних структур. Відповідно, поняття «мова» та «текст» стали вживатися відносно різного штибу знакових систем, набуваючи передусім функції метафоричного узагальнення. Такий підхід до аналізу фільмів хоч і став узвичаєним, утім не дозволяє розкрити специфіки взаємозв'язків різних знакових систем, одночасно задіяних у тій чи тій стрічці.

Теорія мультимодальності, що виникла наприкінці минулого століття, концентрується на цій проблемі різнорівневої природи складових утвореної єдності та робить спроби винайдення способів аналізу та інтерпретації за іманентними для тієї чи іншої системи знаків властивостями. Водночас вона фокусується на розкритті загального повідомлення, що утворюється при поєднанні цих систем. Попри те, що стимулом для цієї теорії став розвиток мультимедійних комунікацій початку XXI століття, складна багатшарова структура кінофільму –

медіа, що виникло століттям раніше, – стимулює до апробації інструментарію мультимодальності стосовно кіно. Крім того, дана теорія може розширити наявні методологічні підходи щодо аналізу стрічок італійського режисера Лукіно Вісконті, презентованих, зокрема, у наших попередніх роботах, присвячених творчості митця (Островський, 2023; 2024).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теорія мультимодальності виникла в колі західноєвропейських семіотиків-літературознавців як критика лінгвоцентричного підходу до аналізу різних знакових систем. Загальні принципи мультимодальності було наведено у праці Гюнтера Кресса і Тео ван Лювена «Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication» (Kress, Leeuwen, 2001) та в монографічних роботах та статтях Г. Кресса (Kress, 2003; 2005; 2010). На тлі згаданих теоретичних розробок виникли різні апробації мультимодального підходу. У цій статті оминаємо весь обсяг такої наукової літератури, згадуючи лише праці, що стосуються мультимодального аналізу кіно, зокрема, тексти Джаніні Вільдфеєр (Wildfeuer, 2014; 2017), Джона Бейтмана (Bateman, 2012; 2013) та Адріани Гордехуели (Gordejuela, 2021).

В українському науковому просторі мультимодальність сьогодні перебуває у центрі уваги чи не виключно лінгвістичної спільноти. Зокрема, спроби залучення та впровадження до української гуманітаристики принципів та термінологічного апарату мультимодальних студій здійснено у статтях Л. Макарук (Макарук, 2014), І. Андрєєвої (Андрєєва, 2016), О. Калініченко (Калініченко, 2016), І. Мірошніченко (Мірошніченко, 2017), присвячених залученню теорії до українського наукового дискурсу. Вра-

ховуючи очевидний потенціал теорії мультимодальності, прагнемо оприятити перспективи її залучення у царину аналізу кіно.

Мета. Розглянути загальні положення теорії мультимодальності, окреслити її термінологічний і функційний потенціали задля розширення методологічного інструментарію аналізу кіно, зокрема, стрічок Лукіно Вісконті.

Виклад основного матеріалу. Творчість італійського режисера кіно, драматичного та оперного театрів Лукіно Вісконті залишається в оптиці наших досліджень протягом тривалого часу. Пріоритетом наукових зацікавлень була взаємодія аудіального та візуального шарів фільмів митця. Зокрема, розглядалися проблеми проявів міту у стрічках режисера та проникнення опери до кінематографічного спадку Л. Вісконті. В останніх дослідженнях було зосереджено увагу на проблемі пам'яті та особливостях її викривлення, що оприявнюються через залучення автономної музики (Островський, 2023), а також аналізі приватної бібліотеки митця та її впливів на творчість режисера (Островський, 2024).

Фільмам Л. Вісконті, як відомо, притаманні складні нашарування різних культурних пластів: екранізація літературних текстів; залучення класичної та сучасної автономної музики, часом у невласливих для неї виконавських формах; введення в дію оперних постановок як безпосередньо зображуваних у кадрі, так і наявних через запроваджену систему альянсів; відтворення реальних історичних подій тощо. Така ускладнена структурна цілісність вимагає від дослідника заглиблення у різні явища культури, залучення загальнонаукових методів, що уможливають цілісну інтерпретацію фільму. Однак, автономність складових, що синтезуються автором у фільмі, потребує специфічних інструментів як для аналізу кожної з них, так і для дослідження рівнів їхньої взаємодії.

Найширшим поняттям, що описує зв'язки різних культурних пластів в одному творі мистецтва видається «інтертекстуальність». Ролан Барт визначав такі її властивості: «Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях в більш або менш пізнаваних формах: тексти попередньої культури та тексти навколишньої культури. Кожен текст представляє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, рит-

мічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. д. – усі вони поглинуті текстом та перемішані в ньому, оскільки *завжди до тексту і навколо нього існує мова* (курсив наш – О. О.). Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел та впливів; вона визначає собою загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна віднайти, несвідомих чи автоматичних цитат, що даються без лапок» (Barthes, 1973).

За Р. Бартом будь-який спосіб комунікації, присутній у культурі, є текстом, який своєю чергою завжди вважається інтертекстуальним, адже використовує та вибирає вже наявні складники. Важливо зазначити, що філософ акцентує на обов'язковому взаємозв'язку різних проявів тексту та мови як необхідній системі для інтерпретації цього тексту. Однак, на прикладі аналізу фільму виникає проблема визначення мовної системи кожної зі складових цього інтертексту. Так, аудіальний шар може бути створений без жодного впливу мови як системи лексичних, синтаксичних та граматичних структур. Звісно, музика має власні знакові системи, закономірності формотворення (часто суголосні лінгвістичним поняттям на кшталт «речення», «фраза» тощо). Однак, специфіка музичної комунікації суттєво різниться у порівнянні із мовною. Тому апелювання до мови щодо та навколо будь-якого тексту (у Бартовому розумінні поняття) видається метафоричним, таким, що пояснює численні комунікаційні варіанти виключно крізь призму мовознавства. У підсумку, лінгвоцентричність та метафоричність семіотики стали приводами для справедливої критики цього підходу сучасними дослідниками.

Більш доцільним у контексті аналізу кіно видається поняття інтермедіальності, тобто взаємопроникнення різних медіа – трансляторів певної інформації-коду, призначеної до розшифрування-інтерпретації реципієнтом. Дане явище є більш деталізованим та проявляє природу кожного зі складників мультимедійного твору, до яких належить і кіно. Тобто «медіа» тут – це не узагальнено-метафоричний «текст», що мусить щоразу по-іншому набувати властивостей мови, а спосіб, через який відбувається поширення інформації за допомогою певної знакової системи. Відповідно, аналіз кожного

медіа може відбуватися за іманентними саме для нього ознаками.

Різницю між інтертекстуальністю та інтермедіальністю окреслює Іріна Раєвски пропонує вважати інтертекстуальність лише взаємодією між медіа з однаковими знаковими системами, а отже – як підкатегорію інтермедіальності. Окрім того, дослідниця фіксує *mpu tuntu* взаємодії медіа в контексті інтермедіальних зв'язків:

– медійна транспозиція (*medial transposition*) – процес трансформації одного медіума в інший;

– медійна комбінація (*medial combination*) – поєднання різних, щонайменше двох, медіа з можливістю формування нового мультимедіа (кіно, опера);

– інтермедіальні посилання (*intermedial references*) – часткове залучення певних засобів, властивих іншим медіа, а не їхні прояви цілком (Rajewsky, 2005).

З цього випливає, що теорія інтермедіальності уможливує дві оптики: або одне з медіа є домінуючим та цілком чи частково «поглинає» інші, або медіа поєднуються у мультимедійний твір без втрати чи трансформацій власних знакових систем. Утім питання взаємодії різних пластів у мультимедійному творі, яким за замовчуванням є кіно, залишається відкритим: «поглинутий» медіум має бути аналізованим за правилами системи, яка його поглинула, або, у випадку медійної комбінації, кожен медіум розглядається з точки зору власних особливостей. Інтерпретація закодованого повідомлення, що транслюється при поєднанні цих медіа, таким чином ускладнюється.

Теорія мультимодальності, запропонована Г. Крессом та Т. ван Лювенем (Kress, Leeuwen, 2001), розвиваючи ідеї семіотиків 1970-х, уможливує вирішення тих колізій, які виникають довкола понять інтертекстуальності та інтермедіальності. У центрі концепції лежить поняття про різні модуси, які можуть одночасно, доповнюючи і підсилюючи одне одного, транслювати певне повідомлення. За Г. Крессом, модус – це соціально та культурно сформований ресурс для створення сенсу. У найширшому значенні модуси поділяють на лінгвістичні, візуальні, звукові, жестові та просторові. Утім, цей список не є вичерпним і може набувати індивідуальних особливостей у кожному окремо взятому випадку.

Для утворення мультимодального тексту необхідна комбінація двох та більше модусів (Multimodality). Водночас, Г. Кресс підкреслює, що «комунікація завжди і неминуче мультимодальна» (Kress, 2005). Таким чином концепція мультимодальності продовжує та розвиває ідеї Р. Барта, згадані на початку статті, виводячи їх із метафоричної площини порівняння з текстом та мовою за рахунок залучення більш «матеріальних» понять медіа (спосіб трансляції інформації) та модусу (ресурс, який створює сенс). Мультимодальність, окрім всього, видається вагомим зрушенням у створенні спільної для усіх медіа теорії, адже до цього вони аналізувалися відокремлено або ж за умови домінування одного медіума над іншим.

Поштовхом для утворення теорії мультимодальності став розвиток мультимедійних технологій наприкінці ХХ ст. Зокрема, Г. Кресс зауважує зміну способів комунікації у газетних статтях чи підручниках: на протигагу домінуванню тексту (у сенсі зафіксованої на папері мови) із ймовірними його ілюстраціями на початку ХХ ст., сучасна комунікація більшою мірою зосереджена на візуальному модусі, що описується текстом (Kress, 2005). П. Пріор, натомість, у своїй статті-відповіді вказує на певну вибірковість Г. Кресса щодо вибору аналізованих джерел та демонструє приклади пріоритетності візуального модусу у газетних статтях, що стосуються російсько-японської війни 1905 року (Prior, 2005). Таким чином, можна стверджувати, що мультимодальна комунікація існувала задовго до виникнення теорії, яка би її пояснювала, та, звісно, вона видозмінюється разом із розвитком сучасних технологій, однак не зароджуючись під впливом цих технологій.

Розуміння варіантів можливого використання інструментарію мультимодальності щодо способів комунікації, які передували виникненню цієї теорії є важливою передумовою, зокрема, для дослідження фільмів Л. Вісконті, створених в середині ХХ ст. Г. Кресс та Т. ван Лювен позначають певну відмінність у мультимодальних текстах минулого та сучасності. Якщо нинішні технології фактично дозволяють одній людині бути творцем одразу усіх рівнів мультимодальності, то «у минулому, а в багатьох контекстах і до сьогодні, мультимодальні тексти (наприклад, фільми чи газети) були організовані як ієрархії фахових модусів,

об'єднаних процесом редагування. Щобільше, вони створювалися таким чином, коли різні ієрархічно організовані фахівці відповідали за різні модуси, а процес редагування об'єднував їхню роботу разом» (Kress, Leeuwen, 2001, с. 2).

Тобто, виробництво фільмів здебільшого й дотепер є саме сукупністю модусів, що створюються поступово та відокремлено один від одного. Замисел стрічки як цілісної мультимодальної тканини при цьому зводиться до певного суб'єкта: у великобюджетних студійних голлівудських фільмах – це зазвичай продюсер, у авторському європейському кіно – режисер. Іноді вплив режисера буває настільки значним, що без його ідей не відбувається жодного модусу стрічки: в англійській традиції таких митців прийнято називати *auteur*¹. Така цілкова залученість режисера може бути співмірною з одноосібним створенням ним мультимодального тексту, де різні фахівці є виконавцями для втілення загальної ідеї, подібно до інструментів у сучасній комп'ютерній програмі для редагування відеоконтенту. Оскільки Л. Вісконті є автором саме такого стилю, вважаємо за можливе аналізувати різні модуси його стрічок як рівнозначні і такі, що не є ієрархічними.

Теорії мультимодальності притаманна наявність системи шарів (*stratas*), присутніх у мультимодальних текстах. Вони не обов'язково є послідовними: дискурс – соціально сконструйовані знання про певні аспекти реальності; дизайн (*design*) – засіб реалізації дискурсу в контексті певної комунікативної ситуації; виробництво (*production*), що пов'язане із матеріалізацією семіотичних подій чи артефактів; поширення (*distribution*) – фактично йдеться про шлях семіотичного коду до реципієнта, зокрема, через технічне відтворення (Kress, Leeuwen, 2001, с. 4–7). Окрім цього, Дж. Бейтман вводить шар рецепції (*reception*), що розгерметизує знакову систему та логічно завершує процес комунікації не на моменті «передачі» коду, а на моменті його сприйняття та інтерпретації реципієнтом (Bateman, 2013). Дж. Вільдфеєр прикметно зауважує, що інтерпретація часто лежить за межами самого тексту та пов'язана передовсім із зовнішніми чинниками та бекграундом самого реципієнта (Wildfeuer, 2017).

¹ На противагу типовому *author* вживається французька версія слова, використання якої прийнято трактувати як позначення всеохопного впливу режисера на створену ним стрічку.

Важливою також є ідея Г. Кресса про те, що інтерпретація різниться від артикуляції (буквально вербального вираження зчитаного коду у тексті чи мові), а отже не обов'язково має проявлятися через модус (вербального) тексту, натомість, може містити ознаки інших (позамовленневих) модусів і лише пройшовши етап трансформації, зрештою, бути проартикульованою (Kress, Leeuwen, 2001, с. 41).

Значним зрушенням семіотичної методології, яке провокує мультимодальність, є можливість відходу від усталеного сприйняття умов реалізації будь-якої знакової системи тільки за наявності усталеної та незмінно закарбованої граматики. Граматика, як знаємо, передбачає об'єднання певних кодів у систему, натомість у мультимодальному тексті за цією логікою мусить відбуватися взаємодія модусів різної семантичної природи, що вчергове перетворює поняття граматики на метафору, виходячи із лінгвоцентризму. Г. Кресс, помічаючи швидкі зміни у сучасних комунікаційних практиках, зауважує, що граматика не є вичерпним складником модусу, який може бути організованим за рахунок семіотичних ресурсів (*semiotic resources*): «Ресурси постійно переробляються; ніколи не навмисно, довільно, анархічно, але точно, відповідно до того, що мені потрібно, у відповідь на якийсь запит, на якусь «підказку» тут і зараз – чи то в розмові, чи то в письмі, чи то в мовчазній взаємодії з якимось обрамленим аспектом світу, чи то у внутрішніх дебатах. Семіотичні ресурси є соціально утвореними і тому несуть у собі помітні закономірності соціальних випадків, подій, а отже, певну стабільність; вони ніколи не є фіксованими, не кажучи вже про жорстку фіксованість» (Kress, 2010, с. 8).

Оскільки семіотичні ресурси модусів різняться та змінюються, залежно від наявного дискурсу, взаємодія з ними не може бути універсальною та щоразу передбачає індивідуальний підхід до розуміння трансльованих знаків. Шлях до інтерпретації різних модусів лежить через усвідомлення їхньої матеріальності, фізичних властивостей певного модусу, та аффордансів (*affordances*)² – можливостей та обмежень цих модусів (Kress, 2005).

² Л. Макарук пропонує українською користуватися терміном «модальна сумісність» (Макарук, 2014). Але, зважаючи на те, що теорія мультимодальності не набула усталеного термінологічного апарату в українській мові, вважаємо за доцільне користуватися оригінальним поняттям.

Зрештою, повернімося до можливостей взаємопроникнення та трансформації різних медіа та їхніх модусів у інших медіа. Мультимодальність тут не заперечує, а радше доповнює типи інтермедіальної взаємодії, пропонованої І. Раєвски. Виокремлюються такі типи трансформацій:

- транскрипція – спосіб якнайточнішого копіювання та репродукції оригінального семіотичного ресурсу в іншому медіа з намаганням бути максимально точним щодо оригіналу, наприклад, текстове розшифрування розмови, повний відеозапис чи трансляція якоїсь події тощо;

- адаптація – перекодування відбувається з намаганням бути точним щодо оригіналу, але враховує та пристосовується до особливостей нового медіума;

- збірка – цілісний оригінал відсутній, однак фрагменти різних медіа поєднуються в нову цілісність;

- синтез – створення оригіналу в середовищі, яке раніше було середовищем перекодування, а тепер використовується для безпосередньої артикуляції семіотичних продуктів чи подій (Kress, Leeuwen, 2001, с. 102).

Таким чином, маючи загальне уявлення про теорію мультимодальності та її термінологічний апарат, можна окреслити шляхи залучення цієї методології щодо аналізу фільмографії Л. Вісконті.

Перш за все, варто звернути увагу на ті джерела, з яких виникають стрічки режисера: найчастіше – дванадцять із вісімнадцяти фільмів – митець здійснює екранізації літературних текстів (Островський, 2024). Тобто медіум книги трансформується автором у медіум фільму. Найчастіше така трансформація є адаптацією, однак, способи роботи Л. Вісконті із першоджерелами під час екранізації (комбінація різних текстів, введення додаткових нарративних ліній, залучення відсутніх у першоджерелі медіа, зокрема, музики чи оперного театру) дозволяє усвідомлювати принаймні частину його фільмографії збірками чи навіть синтезом. До прикладу, стрічка «Morte a Venezia» (1971) на перший погляд видається адаптацією однойменної новели Томаса Манна. Однак зміна діяльності героя з письменницької на композиторську, введення біографічних та зовнішніх посилань на постать Густава Малера, зокрема

через домінування у стрічці музики композитора, цитування «Доктора Фаустуса», іншого твору Т. Манна – всі ці ознаки створюють мультимодальний твір, що лише частково збігається із першоджерелом та потужно демонструє нову цілісність. Тому цю стрічку можна віднести до прикладу трансформації-збірки.

Наступними кроками в аналізі фільмів Л. Вісконті мають стати виокремлення залучених режисером модусів та їхньої взаємодії всередині мультимодальності фільму. Наприклад, залучена до стрічок автономна музика часто зазнає змін, у порівнянні з оригінальним звучанням. Зокрема, використовуються непритаманні для оригіналу тембри музичних інструментів чи зміни оперних амплуа. Аналіз такого використання музики полягатиме у виявленні семіотичних ресурсів цього модусу та його афордансів і матеріальності (як-от звучання певного інструмента, його темброві характеристики, спосіб виконання тощо). Зрештою, варто здійснювати висновки щодо значень цілісного коду, поширеного у мультимодальній взаємодії.

Насамкінець, важливо пам'ятати, що жодна мультимодальна комунікація не відбувається поза межами дискурсу. Однак, варто одразу розділяти дискурси, що задаються автором, його естетичними й політичними переконаннями, та є суголосними із соціальним контекстом часу створення фільму, від тих, що можуть цікавити сучасного глядача, актуалізуючи таку комунікацію сьогодні. Власне, окреслення таких дискурсів, в межах яких можна здійснити мультимодальний аналіз, надає можливості для нових відкриттів у фільмографії Л. Вісконті.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Теорія мультимодальності, попри те, що є відносно новою, видається потужним методологічним інструментарієм. На противагу метафоричним пошукам мови та граматики у кожній знаковій системі, що прирівнюється до тексту, мультимодальність пропонує концентрацію на семіотичних ресурсах, матеріальності їхніх проявів та афордансах. Це також ймовірний спосіб утворення уніфікованої методології для аналізу мультимодальних текстів. Попри певну критику ідей семіотиків-постструктуралістів, дана теорія не заперечує їхніх наукових розробок, а радше доповнює та розширює їх, зокрема, щодо розуміння процесів інтертекстуальності та інтермедіальності.

Оскільки фільми Л. Вісконті є складними мультимодальними текстами, що пояснюється багатовекторністю творчої особистості режисера, мультимодальність може стати вдалою методологією для подальших досліджень фільмографії митця у межах заданих актуальних дискурсів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андреева І. Мультимодальний аналіз дискурсу: методологічна основа та перспективи напрямку. *Одеський лінгвістичний вісник*. 2016. №7. С. 3–8.
2. Калініченко О. Мультимодальність художнього тексту: напрями лінгвопоетологічних досліджень. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2016. №21. Том 2. С. 42–45.
3. Макарук Л. Специфіка сучасного англомовного мультимодального дискурсу. *Східноєвропейський журнал психолінгвістики*. 2014. Том 1. №2. С. 70–78.
4. Мірошніченко І. Жанр інфографіки у мас-медійному дискурсі як стислий мультимодальний текст. *Лінгвістика. Лінгвокультурологія*. 2017. №11. URL: https://www.academia.edu/43049843/Мірошніченко_І_Г_ЖАНР_ІНФОГРАФІКИ_У_МАС_МЕДІЙНОМУ_ДИСКУРСІ_ЯК_СТИСЛИЙ_МУЛЬТИМОДАЛЬНИЙ_ТЕКСТ?sm=b (дата звернення: 22.08.2024).
5. Островський О. Взаємодія аудіального компонента з мітичним хронотопом фільму: порівняння стрічок Л. Вісконті та Ф. Зеллера. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2023. №19(1). С. 130–138. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283143](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283143)
6. Островський О. Приватна бібліотека Лукіно Вісконті як шлях до розуміння творчої біографії митця. *Вісник: Українські культурологічні студії*. 2024. №13. Том 2. С. 43–47. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\).08](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13).08)
7. Bateman J. Multimodal Analysis of Film within the GeM Framework. *Ilha do Desterro*. 2013. No. 64. P. 49–84. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2013n64p49>
8. Bateman J., Schmidt K.-H. Multimodal Film Analysis. *How Film Means*. New York, London : Routledge, 2012. 330 p.
9. Gordejuela A. Flashbacks in Film. *A Cognitive and Multimodal Analysis*. London, New York : Routledge, 2021. 185 p.
10. Kress G. Gains and losses: New forms of text, knowledge, and learning. *Computers and Composition* 22. 2005. P. 5–22.
11. Kress G. Literacy in the New Media Age. London, New York : Routledge, 2003. 171 p.
12. Kress G. Multimodality. *A social semiotic approach to contemporary communication*. London, New York : Routledge, 2010. 212 p.
13. Kress G., van Leeuwen T. Multimodal Discourse. *The modes and media of contemporary communication*. London : Arnold, 2001. 142 p.
14. Wildfeuer J. Film Discourse Analysis. *Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*. New York, London : Routledge, 2014. 275 p.
15. Wildfeuer J. From Text to Recipient. *Pragmatic Insights for Filmic Meaning Construction. Film Text Analysis. New Perspectives on the Analysis of Filmic Meaning / ed. by J. Wildfeuer, J.A. Bateman*. New York, London : Routledge, 2017. P. 118–140.
16. Barthes R. Texte. *Encyclopaedia universalis*. Paris, 1973. Vol. 15. P. 78.
17. Rajewsky I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*. №6. Fall 2005. p. 43–64. DOI: <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
18. Multimodality. *StudySmarter* : веб-сайт. URL: <https://www.studysmarter.co.uk/explanations/english/key-concepts-in-language-and-linguistics/multimodality/> (дата звернення: 25.08.2024).
19. Prior P. Moving multimodality beyond the binaries: A response to Gunther Kress' «Gains and Losses». *Computers and Composition* 22. 2005. P. 23–30.

REFERENCES:

1. Andryeyeva, I. (2016). Multymodalnyi analiz dyskursu: metodolohichna osnova ta perspektyvy napriamu [Multimodal discourse analysis: methodological grounds and perspectives]. *Odeskyi lnhvistychnyi visnyk*, 7, 3–8 [in Ukrainian].
2. Kalinichenko, O. (2016). Multymodalnist khudozhnoho tekstu: napriamy lnhvopoetolohichnykh doslidzhen [Multimodality of literary text: vectors of linguopoetic research]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Ser.: Filolohiia*, 21(2), 42–45 [in Ukrainian].
3. Makaruk, L. (2014). Spetsyfika suchasnoho anhlomovnoho multymodalnoho dyskursu [Peculiarities of Modern English Multimodal Discourse]. *Shhidnoievropeiskyi zhurnal psykholinhvistyky*, 2(1), 70–78 [in Ukrainian].
4. Miroshnichenko, I. (2017). Zhanr infografiky u mas-mediinomu dyskursi yak styslyi multymodalnyi tekst [Genre of infographics in massmedia discourse as a compressed multimodal text]. *Linhvistyka. Lnhvokulturolohiia*, 11. URL: https://www.academia.edu/43049843/Мірошніченко_І_Г_ЖАНР_ІНФОГРАФІКИ_У_МАС_МЕДІЙНОМУ_ДИСКУРСІ_ЯК_СТИСЛИЙ_МУЛЬТИМОДАЛЬНИЙ_ТЕКСТ?sm=b (22.08.2024) [in Ukrainian].

5. Ostrovskiy, O. (2023). Vzaïemodiia audialnoho komponenta z mitychnym khronotopom filmu: porivniannia strichok L. Viskonti ta F. Zellera [Interaction of Music and the Mythical Chronotope: Comparative Analysis of the Films by L. Visconti and F. Zeller]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 19(1), 130–138. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283143](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283143) [in Ukrainian].
6. Ostrovskiy, O. (2024). Pryvatna biblioteka Lukino Viskonti yak shliakh do rozuminnia tvorchoi biohrafii myttsia [Luchino Visconti's private library as a way to understand the creative biography of the artist]. *Visnyk: Ukrainski kulturolohichni studii*, 13(2), 43–47. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\).08](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13).08) [in Ukrainian].
7. Bateman, J. (2013). Multimodal Analysis of Film within the GeM Framework. *Ilha do Desterro*, 64. 49–84. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2013n64p49> [in English].
8. Bateman, J., Schmidt, K.-H. (2012). *Multimodal Film Analysis. How Film Means*. New York, London : Routledge [in English].
9. Gordejuela, A. (2021). *Flashbacks in Film. A Cognitive and Multimodal Analysis*. London, New York : Routledge [in English].
10. Kress, G. (2005). Gains and losses: New forms of text, knowledge, and learning. *Computers and Composition*, 22, 5–22 [in English].
11. Kress, G. (2003). *Literacy in the New Media Age*. London, New York : Routledge [in English].
12. Kress, G. (2010). *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*. London, New York : Routledge [in English].
13. Kress, G., van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication*. London : Arnold [in English].
14. Wildfeuer, J. (2014). *Film Discourse Analysis. Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*. New York, London : Routledge [in English].
15. Wildfeuer, J. (2017). From Text to Recipient. Pragmatic Insights for Filmic Meaning Construction. *Film Text Analysis. New Perspectives on the Analysis of Filmic Meaning*. J. Wildfeuer, J.A. Bateman (Eds.). New York, London : Routledge, 118–140 [in English].
16. Barthes, R. (1973). Texte. *Encyclopaedia universalis*. Paris, 15, 78 [in English].
17. Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités*, 6, 43–64. DOI: <https://doi.org/10.7202/1005505ar> [in English].
18. Multimodality. *StudySmarter*. URL: <https://www.studysmarter.co.uk/explanations/english/key-concepts-in-language-and-linguistics/multimodality/> (25.08.2024) [in English].
19. Prior, P. (2005). Moving multimodality beyond the binaries: A response to Gunther Kress' «Gains and Losses». *Computers and Composition*, 22, 23–30 [in English].