

УДК 75.01:519.76+002.8

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-29>

**Вікторія ГОЛОВЕЙ**

докторка філософських наук, професорка кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк, Україна, 43025

**ORCID:** 0000-0002-8224-5970

**Бібліографічний опис статті:** Головей, В. (2024). Семіотика візуального мистецтва: теоретико-методологічний аспект. *Fine Arts and Cultural Studies*, 3, 213–220, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-29>

**СЕМІОТИКА ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА:  
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

*У статті висвітлені особливості семіотичного аналізу візуального мистецтва. Аналізуються такі дискусійні проблеми семіотики візуальних мистецтв як специфіка іконічного знаку, онтологічний статус зображення, знаково-символічна структура художньої репрезентації.*

**Мета статті** – висвітлення теоретико-методологічного аспекту семіотики візуального мистецтва.

**Методологія дослідження** ґрунтується на синтезі семіотичного аналізу, філософської герменевтики і феноменології. Також були використані структурний підхід, методи термінологічної експлікації, порівняння та узагальнення.

**Наукова новизна.** Визначено й проаналізовано основні елементи семіотичної структури візуальних мистецтв. Обґрунтовано доцільність поєднання семіотичного методу з феноменологічним і герменевтичним підходами в їх дослідженні. Поглиблено експлікацію понять «іконічний знак», «репрезентація», «зображення».

**Висновки.** Твір образотворчого мистецтва – це не тільки семіотично-комунікативний, а й онтологічний феномен, в якому образи буття набувають осмисленого і видимого прояву. Художнє зображення не подвоює і не відображує життєву реальність, а зображує її, духовно перетворюючи в художніх образах. Семіозис візуального мистецтва має осягатись на основі його онтологічної структури, виходячи з таких ключових понять як «знак», «образ», «символ», «зображення», «репрезентація». Природа естетичної репрезентації іманентна знаково-символічній структурі художнього образу. Саме тому в дослідженнях візуального мистецтва семіотичний метод доцільно поєднувати з феноменологічним і герменевтичним підходами. Аналіз методологічного потенціалу такого синтезу і можливостей його застосування у візуальних дослідженнях, зокрема в теорії візуальних мистецтв і візуальній культурології, може стати перспективним напрямком подальших досліджень.

**Ключові слова:** візуальне мистецтво, семіотика, методологія, візуальні дослідження, іконічний знак, зображення, репрезентація, герменевтика, феноменологія.

**Viktoria GOLOVEI**

Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

**ORCID:** 0000-0002-8224-5970

**To cite this article:** Golovei, V. (2024). Semiotyka vizualnoho mystetstva: teoretyko-metodolohichnyi aspekt [Semiotics of visual art: the theoretical and methodological aspects]. *Fine Arts and Cultural Studies*, 3, 213–220, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-29>

**SEMIOTICS OF VISUAL ART:  
THE THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS**

*The article highlights the peculiarities of semiotic analysis of visual art. Such debatable problems of the semiotics of visual arts as the specifics of the iconic sign, the ontological status of the image and the sign-symbolic structure of artistic representation are analyzed.*

**The purpose of the paper** is to highlight the theoretical and methodological aspect of the semiotic analysis of visual art.

**The research methodology** is based on the synthesis of semiotic analysis, philosophical hermeneutics and phenomenology. Structural approach, methods of terminological explication, comparison and generalization were also used.

**Scientific novelty.** *The main elements of the semiotic structure of visual arts are defined and analyzed. The explanation of the concepts of “iconic sign”, “representation”, “image” is deepened. Features and problems of semiotic analysis of visual art are highlighted. The expediency of combining the semiotic method with phenomenological and hermeneutic approaches is substantiated.*

**Conclusions.** *A work of fine art is not only a semiotic-communicative, but also an ontological phenomenon, in which the images of existence acquire a meaningful and visible manifestation. An artistic image does not duplicate and reflect life’s reality, but depicts it, spiritually transforming it into artistic images. The semiosis of visual art should be understood on the basis of its ontological structure, based on such key concepts as “sign”, “image”, “symbol”, “picture”, “representation”. The nature of aesthetic representation is immanent in the sign-symbolic structure of the artistic image. That is why it is advisable to combine the semiotic method with phenomenological and hermeneutic approaches in visual art research. Analysis of the methodological potential of such a synthesis and the possibilities of its application in visual studies, in particular in the theory of visual arts and visual cultural studies, may become a promising direction for further research.*

**Key words:** *visual art, semiotics, methodology, visual studies, iconic sign, image, representation, hermeneutics, phenomenology.*

**Актуальність проблеми.** Сучасна художня культура характеризується стрімким зростанням візуального контенту: з одного боку, невідомо збільшується кількість технічно створених копій вже існуючих зображень, з другого, відбувається потужний розвиток цифрового мистецтва. Візуальний поворот у культурі відображає ситуацію, коли візуальні образи стали домінуючою способом трансляції інформації. Ці процеси призводять до зміни стратегій художньої творчості, якісних і кількісних параметрів мистецтва. Художні образи беруть активну участь в процесах культурної комунікації в якості знаків і символів, які транслюють важливі значення, впливаючи на почуття, думки й поведінку людини. Це актуалізує використання семіотичного підходу в аналізі мистецтва в контексті візуальних культурних досліджень (*Visual Cultural Studies*), і ширше – візуальної гуманітаристики (*Visual Humanities*). У цих дослідженнях візуальність концептуалізується як культурно-семантичний конструкт, акцент зміщується на соціокультурний контекст розвитку медіа і актуальних художніх практик, Тому на передній план в аналізі мистецтва поруч із мистецтвознавством висуваються культурологія, постструктуралізм, семіотика.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Аналізуючи наукові публікації, присвячені семіотичним дослідженням візуальних мистецтв, слід відзначити їх малочисельність у порівнянні з семіотичними літературно-лінгвістичними дослідженнями. Навіть у фундаментальних працях таких корифеїв семіотики, як Чарльз Пірс, Чарльз Морріс, Ролан Барт або Умберто Еко, аналізу візуальних мистецтв відводиться доволі скромне місце (Barthes, 1999; Eco, 1979; Morris, 1971; Peirce, 2014). Методо-

логічний потенціал семіотики в гуманітарних науках окреслено в колективній монографії українських науковців «Семіотичний аналіз явищ культури» (2021), в якій представлено широкий спектр аналізу явищ культури з використанням семіотичного підходу, проте візуальним мистецтвам тут не приділено уваги. Структурно-семіотичний аналіз українського авангардного мистецтва першої третини ХХ ст. здійснив П. Храпко (2014). Естетичний семіозис в образотворчому мистецтві досліджував Д. Левченков (2016). Відомий український культуролог і естетик Володимир Личковах проаналізував семіотичний аспект образотворчості представників українського та польського авангарду у світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи (Личковах, 2021).

Значного поширення семіотичний аналіз набув у візуальній соціології та візуальній культурології. Зокрема, семіотичний підхід до вивчення феномену графіті застосовано в дослідженні української науковиці М. Чікарькової (Чікарькова, 2019). Досить вдало оперує семіотичним методом відомий словенський культуролог Митя Великоня в своєму ґрунтовному дослідженні політичних графіті на постсоціалістичних Балканах і в Центральній Європі (Великоня, 2023).

Водночас дослідники відзначають, що поширення семіотики на візуальні мистецтва пов’язано з великими труднощами (Crow, 2022). Зокрема, на це звернув увагу і У. Еко, зазначаючи, що у візуальному образотворчому ряді досить важко виділити мінімальні дискретні одиниці а також спільні критерії їх систематизації, спираючись на які можна було б побудувати відповідну знакову систему (Eco, 1979, p. 191–192). Відкритими питаннями

семіотики залишаються сутнісні характеристики іконічного знаку, знаково-символічна структура художньої репрезентації, що актуалізує осмислення методологічного аспекту цієї проблематики.

Відповідно, метою нашого дослідження є висвітлення теоретико-методологічного аспекту семіотичного аналізу візуального мистецтва й експлікація відповідного категоріального апарату.

**Виклад основного матеріалу** дослідження. Звернення до семіотики передбачає врахування принаймні двох її ключових аспектів. Передусім, вона є сучасною науковою дисципліною, появу якої передбачив ще Фердинанд де Соссюр на початку ХХ століття (Соссюр, 1998). Ця дисципліна сформувалася в якості специфічної галузі знання, об'єктом якого є сфера знакової комунікації. Водночас семіотика як теорія знаків і знакових систем повстає в якості наукового методу, важливого для широкої сфери гуманітарних досліджень – мовознавства, логіки, психології, естетики, культурології та ін. Цю подвійність свого часу відзначив Ч. Морріс: «Відношення семіотики до наук подвійне: з одного боку, семіотика – це наука серед інших наук, а з іншого боку, це – інструмент наук» (Morris, 1971, p. 59).

Як відомо, в семіотичному дискурсі центральне місце займає поняття «знак», за яким закріпився статус універсального посередника між усією множинністю значень і тими, хто ці значення прагне досягнути (реципієнтами). В семіотичній концепції Ч. Пірса знаковий принцип проголошено основним способом будь-якого культурного самовираження. Все, що можна пізнати, будь-яке смислове, предметне або експресивне значення репрезентується в знаковій формі. Людина об'єктивно, онтологічно узалежнена від знакових форм самовираження, смислотворення і спілкування зі світом. Ч. Пірс вважав, що будь-який знак детермінований своїм об'єктом (денотатом). Виходячи з трактування відносин між знаками і репрезентованими ними об'єктами, він зробив найбільш відомий на сьогодні варіант класифікації знаків, вирізняючи «знаки-ікони», «знаки-індекси» і «знаки символи» (CP 2.92). На думку Ч. Пірса, в мистецтві можна виявити найрізноманітніші знаки, але знаком, без якого взагалі не може бути візуального мистецтва,

є іконічний (зображальний) знак, або попросту зображення; критерієм іконічності Пірс вважає подібність знаку до означуваного об'єкту (Peirce, 2014).

Водночас Ч. Морріс стверджує, що кожний витвір мистецтва є іконічним знаком, як і весь естетичний тип мовлення (Morris, 1971, p. 23). За Ч. Моррісом, іконічним є знак, який має певні якості, властиві його денотату (тобто, означуваному предмету): «знак виявляє в собі властивості, які має його об'єкт як денотат, і в такому випадку він є іконічним знаком; якщо це не так, знак, що характеризує, можна назвати символом. Фотографія, карта зоряного неба, модель – іконічні знаки; тоді як слово *фотографія*, назви зірок та хімічних елементів – символи» (Morris, 1971, p. 24). Тобто, Морріс дотримується в загальних рисах класифікації, розробленої Ч. Пірсом, дещо конкретизуючи видові характеристики знаків. Водночас він акцентує увагу на проблематичності дефініції іконічного знаку: «Не будемо забувати про те, що іконічний знак тільки в певних своїх аспектах подібний до того, що він означає. Отже, іконічність – питання ступеню» (Morris, 1971, p. 77). Особливий інтерес до цього типу знаків зрозумілий, адже до них відносять усі зображення, у тім числі й твори образотворчого мистецтва.

У своєрідний спосіб трактує семіотичну специфіку візуальних образів Ролан Барт, який передусім приділяє увагу фотографічним і кінематографічним зображенням. Французький семіотик розглядає їх як гетерогенні об'єкти, в яких поєднуються умовні знаки й аналогові зображення. При цьому він вважає, що фотографії – точний аналог реальності, тому між фізичною реальністю і її фотографічним зображенням може бути відсутня опосередковуюча інстанція коду. За Бартом, «фотографія (в її “буквальному” вимірі), в силу своєї відверто аналогічної природи, є, мабуть, повідомленням без коду. Тому структурний аналіз зображення повинен проводитися специфічними засобами, з урахуванням того, що з усіх видів зображень тільки фотографія здатна передавати інформацію (буквальну), не вдаючись при цьому ні до допомоги дискретних знаків, ні до допомоги будь-яких правил трансформації» (Barthes, 1999, p. 39). Водночас Барт проводить розрізнення між фотографією як повідомленням без

коду, і малюнком, який, навіть будучи денотативним, є повідомленням, побудованим на базі певного коду» (Barthes, 1999, р. 39).

На нашу думку, це розрізнення важливе в методологічному аспекті для обґрунтування специфіки семіотичного аналізу різних видів зображень. Барт вважає, що семіотична інтерпретація фотографії здійснюється переважно на рівні денотації – буквального значення знаку, адже фотографія буквально відтворює видимі форми реальності; в той час як семіотика образотворчого мистецтва (малюнок, друкована графіка, живопис) має звертати більше уваги на конотативні значення – чуттєво-емоційні, соціокультурні, ідеологічні тощо. Йдеться про рівні сигніфікації, про різне співвідношення денотативних і конотативних значень. При цьому мається на увазі, що денотація як буквальне фіксоване значення, не потребує коду для розуміння; у той час як конотативні значення, будучи конвенційними й асоціативними, змінюються залежно від контексту, тому їх інтерпретація потребує знання семіотичного коду.

Цю відмінність Барт детально роз'яснює на прикладі малюнку в його співставленні з фотографією: по-перше, малюнок – це не буквально, а «перетворене» зображення; по-друге, культурно-семіотичні коди, закладені в основу цього перетворення, історично змінюються (наприклад, наявність або відсутність перспективи); по-третє, малюнок не відтворює всі деталі зображуваного об'єкту (інколи це тільки контур), залишаючись при цьому повноцінним повідомленням. Отже, в малюнку «радикально змінюється співвідношення денотативного та конотативного повідомлень; перед нами не ставлення природи до культури, як у фотографії, а співвідношення двох культур: “мораль” малюнка не збігається з “мораллю” фотографії» (Barthes, 1999, р. 39). Тобто, в образотворчому мистецтві переважають конотативні значення, що транслюють соціокультурною інформацією. Художнє зображення призначене не тільки для індивідуального сприйняття й естетичного задоволення, а й для трансляції культурно-значимої інформації, культурних повідомлень і кодів.

На думку відомого італійського семіотика Умберто Еко, «головне питання семіології візуальних комунікацій полягає у тому, щоб зрозуміти, як виходить так, що пластичний

і фотографічний знак, які не мають жодного спільного матеріального елементу з речами, виявляються подібними на ці речі» (Еко, 1979, р. 200–201). Він вважає, що поняття іконічного знаку є своєрідним викликом семіотиці (Еко, 1979, р. 191). Еко припускає, що візуальний знак певним чином передає співвідношення реальних форм, чим і задається код впізнання. Результатом його доволі суперечливих міркувань став наступний висновок: «Іконічний знак є моделлю відносин між графічними феноменами, ізоморфною тій моделі перцептивних відносин, яку ми вибудовуємо, коли впізнаємо або пригадуємо певний об'єкт. Якщо іконічний знак і має із будь-чим спільні властивості, то не з об'єктом, а із структурою його сприйняття» (Еко, 1979, р. 216–217). Це визначення породжує масу запитань, наприклад, наскільки виправданим є застосування подібної термінології, чи не впадаємо ми в такому випадку в психологізм і суб'єктивізм (адже процес сприйняття має суб'єктивний характер)? А головне, ця дефініція не відкриває можливостей для прояснення онтологічної природи зображення, його співвідношення з реальністю, його виражального потенціалу.

На нашу думку, співвідношення знаку і реальності в образотворчому мистецтві найбільш адекватно характеризується поняттям «репрезентація». Етимологічна розвідка свідчить, що це поняття зберегло семантичний зв'язок з латинським *presentatio* (представлення, пред'явлення) в значенні представлення можливості відтворити, поновити уявлення про ціле за його частиною (*pars pro toto*), або представлення певного ідеального змісту в його чуттєвому образі.

У семіотичному аспекті репрезентація є різновидом знакового відношення. Проте семіотична природа художньої репрезентації є доволі специфічною, оскільки тут має місце не просте указування на «інше», а безпосереднє представлення цього іншого через його образ, який виражає його смисл. Через репрезентацію людина здатна об'єктувати в художніх зображеннях доволі значимий ідеальний зміст, досягнути смисл «іншого» у спів-присутності. При цьому варто пам'ятати, що формально-змістова специфіка репрезентацій, критерії їх адекватності та особливості їх сприйняття та інтерпретації зумовлені соціокультурними факторами.

Репрезентація уможливорюється присутністю її об'єкта в досвіді, його самоданністю. Тобто уявлення, що репрезентуються, повинні мати свій прообраз у людському досвіді. Так, наявність уявлень про священне в духовному досвіді людини зумовлює вмотивованість їх художньо-образної репрезентації. Породжені міфо-релігійною свідомістю, такі уявлення об'єктивуються в різноманітних зображеннях, в яких вони досягають представленості й вираженості. Для релігійної свідомості важливо привести в спів-присутність і тим самим актуалізувати священні смисли в художніх образах. Між образом і первообразом існує онтологічний зв'язок, тому кожне зображення – своєрідний інваріант буття первообразу. До слова, подібну аргументацію використовували візантійські богослови, обґрунтовуючи сутнісний зв'язок між зображенням-іконою і Божественним первообразом (Головей, 2015). В такому розумінні репрезентація – процес трансформації ідеального (повноти смислу) в реальність художнього зображення. Суть цього процесу полягає в символічній референції між певною реальністю (референтом) та символом-представником (у термінології Ч. Пірса – репрезентаментом). Останній є повноважним представником репрезентованої реальності, генеруючи навколо себе поле смислотворення та інтерпретацій.

Поглиблена експлікація поняття «репрезентація» передбачає його семантичне співвіднесення із поняттям «зображення». Ці два поняття тісно взаємопов'язані. Проте здебільшого в поняття «зображення» сьогодні вкладається доволі аморфний зміст. У посткантівській традиції розуміння естетичного як автономної сфери свідомості зображення сприймаються як такі, що існують самі по собі, як цілісні й самодостатні. Таке спрощене розуміння художнього зображення виникає в епоху Нового часу. Уся ж попередня філософсько-естетична й богословська традиція його осмислення ґрунтувалася на онтологічній проблематиці, започаткованій Платоном і Аристотелем.

Так, німецький філософ-герменевтик Ганс-Георг Гадамер наголошує, що «естетичне поняття зображення... – не довільне узагальнення; воно відповідає історично обумовленому стану проблематики у філософській естетиці, що врешті-решт сягає платонізму...» (Gadamer, 2006, p. 132). Семантичне поле поняття «зобра-

ження» є доволі широким. У його основі – формальна або якісна подібність із зображуваним об'єктом, тобто певний ступінь ізоморфізму (від гр. *isos* – подібний, однаковий). Це відображення, повторення, відтворення форми певного об'єкта (поняття форми береться у ширшому розумінні – як зовнішньої, так і внутрішньої). Водночас зображення можна розуміти і як трансформацію реальності в образ, як «виведення в образ». Етимологічна близькість понять існує в багатьох мовах (наприклад, німецьке *Bild* – це і зображення, і картина, і образ).

У найширшому розумінні зображеннями можна вважати весь образний універсум свідомості й культури, усі культурні форми. На думку вітчизняного дослідника Ю. Г. Легенького, який трактує зображення як універсальний інваріант культуротворчості, «фактично все побачене або видиме є зображенням у метакультурному й панкультурному розумінні реальності» (Легенький, 1995, с. 19). У певному сенсі зображення конститує культурне буття, реалізуючи діалектичну єдність культуротворчості. Особливого статусу це поняття набуло в естетико-семіотичному дискурсі, у якому зображення трактується як універсальний знак, як родова ознака мистецтва. Звичайно, зображення не має безпосереднього фізичного зв'язку з об'єктом, який воно репрезентує. Більше того, об'єкт (референт) може не існувати в природі, бути уявним. У будь-якому разі, незалежно від того, існує зображуваний об'єкт у природі чи ні, репрезентується не він безпосередньо, а уявлення про нього, людські ідеї та почуття.

Глибше зрозуміти цей аспект допоможе звернення до феноменології, зокрема згадаємо, як Едмунд Гуссерль визначає особливості естетичного споглядання художньо-образних репрезентацій на прикладі відомої гравюри Албрехта Дюрера «Лицар, Смерть і Диявол»: «Тут ми передусім вирізняємо звичайне сприйняття, корелятом якого є річ “гравюрний лист” – ось цей лист у папці з гравюрами. По-друге, перцептивне сприйняття, у якому сприймаємо окреслені чорними лініями й не розфарбовані фігурки – “лицар на коні”, “смерть” та “диявол”. В естетичному ж спогляданні ми не звернені до них як до об'єктів, – ми звернені до них як до репрезентованих “в образі”, точніше як до “відображених” реальностей, лицаря

з плоті і крові тощо. ... Образ-об'єкт, що відображує, не перебуває перед нами ні як суцільний, ні як не-суцільний, ні у будь-якій іншій модальності покладання, або ж він усвідомлюється як суцільний, але як нібито суцільний – у модифікації нейтральності буття. Однак так само перебуває і відображене, якщо наше відношення – тільки естетичне і ми сприймаємо його тільки як образ, не ставлячи на ньому печатки буття або небуття» (Husserl, 2014, р. 343–344). Звичайно, художній образ є трансцендентним відносно матеріального предмета, яким є гравірований лист або розфарбоване полотно. Його конституюють напруги, сили, які містяться усередині художньої форми. В момент переходу від звичайного перцептивного сприйняття художнього зображення на рівень естетичного відбувається певна трансценденція. Отже, сила впливу художнього зображення полягає не стільки у впізнаванні, і не в буквальному значенні образів, скільки у «схопленні» та переживанні глибшого смислового контексту. На тій самій гравюрі Дюрера лицар, який перебуває поміж смертю і дияволом, репрезентує щось таке, що має відношення до фундаментальних засад людської екзистенції, до трагічної ситуації, яка вимагає від людини граничної мужності й сили.

Репрезентація почуттів та уявлень людини і є реальністю художніх зображень, яка суттєво відрізняється від фізичної реальності як духовно перетворена. Мистецтво має свою буттєву самоцінність. Тому воно не подвоює і не відображує життєву реальність, а зображує її, духовно перетворюючи в художніх образах. Художнє зображення – це конструювання перетворених форм, відсутніх у реальності, а не механічне копіювання, наслідування природі. Репрезентація – пред-ставлення форми як такої, як оче-видної, а отже – трансформація ідеальних уявлень у реальну присутність. Репрезентативна форма – це завжди при-сутність, вона невіддільна від понять смисл, сутність, зміст. Тому репрезентація – це водночас і смислове вираження, і реактуалізація присутності, тобто буття в усій його смисловій повноті.

У художньому зображенні відбувається не пасивне відтворення естетичних якостей об'єкту, а ніби концентрація, згущення естетич-

них якостей, які можуть свідомо або підсвідомо акцентуватися, підсилюватися, висуватися на передній план у вигляді експресивної чуттєвої форми, а можуть і струменіти потужними смисловими енергіями ейдетичної (внутрішньої) форми, навіть за умов стриманості чуттєво-формальних виражальних засобів. У цьому в повній мірі проявляється двоїста природа естетичного як чуттєво-духовного, відповідно, одна з сторін може переважати у виражальному плані. Цим певною мірою пояснюється унікальна функціональна природа образотворчого мистецтва як універсального виразника всього розмаїтого багатства людської чуттєвості і всієї багатовимірної глибини людської духовності, адже художній образ, художня форма – це семіотичні структури з найбільш інтенсивним виражальним потенціалом, які репрезентують доміанти світовідношення, повноту чуттєво-духовного досвіду, всієї ієрархії ціннісних уявлень людини.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Семіотичний підхід виявив свою ефективність в аналізі знаково-символічної природи художніх зображень. Водночас, слід враховувати, що твір образотворчого мистецтва – це не тільки семіотично-комунікативний, а й передусім онтологічний феномен, в якому образи буття набувають осмисленого і видимого прояву. Художнє зображення не подвоює і не відображує життєву реальність, а зображує її, духовно перетворюючи в художніх образах. Семіозис візуального мистецтва має осягатись на основі його онтологічної структури, виходячи з таких ключових понять як знак, образ, символ, зображення, репрезентація. Природа естетичної репрезентації іманентна знаково-символічній структурі художнього образу. Саме тому в дослідженнях візуального мистецтва семіотичний метод доцільно поєднувати з феноменологічним і герменевтичним підходами. Аналіз методологічного потенціалу такого синтезу і можливостей його застосування в таких наукових напрямках як візуальні дослідження, зокрема теорія візуальних мистецтв і візуальна культурологія, може стати перспективним напрямком подальших досліджень.

**ЛІТЕРАТУРА:**

1. Барт Р. Camera lucida. / Пер. з фр. Харків : видавництво МОКСОР, 2023. 176 с.
2. Великоня М. Зображення незгоди: політичні графіті та вуличне мистецтво постсоціалістичного переходу. Одеса : Видав. дім «Гельветика», 2023. 316 с.
3. Головей В. Теорія символічного образу у богослов'ї Псевдо-Діонісія Ареопажита та Максима Сповідника. *Релігія та соціум*. 2015. № 1–2. С. 20–26.
4. Левченков Д. О. Естетичний семіозис в образотворчому мистецтві : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2016. 20 с.
5. Легенький Ю. Г. Культурологія зображення. Київ: ДАЛПУ, 1995. 411 с.
6. Семіотичний аналіз явищ культури. К. : Інститут філософії імені Г.С. Сковороди НАН України, 2021. 396 с.
7. Соссюр Ф. Курс загальної лінгвістики. К. : Основи, 1998. 324 с.
8. Храпко П.Ю. Естетичний дискурс українського авангардного мистецтва першої третини ХХ ст. : структурно-семіотичний аналіз : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2014. 20 с.
9. Чикарькова М.Ю. Графіті як знак : семіотичний підхід до вивчення феномену. *Вісник Маріупольського державного університету*. Сер.: Філософія, культурологія, соціологія. 2019. Вип. 18. С. 92–98.
10. Barthes R. The rhetoric of the image. *Visual culture : the reader / Ed. Evans, J. & Hall, S.* London : Sage Publications, 1999. 33–40 pp.
11. Crow D. Visible Signs : An Introduction to Semiotics in the Visual Arts (4th edition). Bloomsbury Publishing, 2022.
12. Eco U. A Theory of Semiotics. Bloomington : Indiana University Press, 1979. 354 pp. URL: <https://archive.org/details/umbertoecoathoryofsemioticszlib.org/page/n189/mode/2up?view=theater> (дата звернення: 19.05.2024).
13. Gadamer H.-G. Truth and Method. London–New York : Continuum, 2006. 601 pp. URL: [https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/908863/mod\\_resource/content/1/truth-and-method-gadamer-2004.pdf](https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/908863/mod_resource/content/1/truth-and-method-gadamer-2004.pdf) (дата звернення: 20.04.2024).
14. Husserl E. Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy : First Book: General Introduction to a Pure Phenomenology. Indianapolis : Hackett publishing, 2014. 376 pp.
15. Morris, Charles W. Writings on the General Theory of Signs. The Hague: Mouton, 1971. 485 p. URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110810592.415/html> (дата звернення: 30.04.2024).
16. Peirce Ch. Collected Papers (CP). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce (Electronic Edition)*. URL: <https://colorsemiotica.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf> (дата звернення: 28.05.2024).

**REFERENCES:**

1. Bart, R. (2023). Camera lucida / Per. z fr. Kharkiv : vydavnytstvo MOKSOP [in Ukrainian].
2. Velikonja, M. (2023). Zobrazhennia nezghody: politychni hrafiti ta vulychne mystetstvo postsotsialistychnoho perekhodu [Images of Dissent: Political Graffiti and Street Art in the Post-Socialist Transition]. Odesa : Vydav. dim «Helvetyka», 316 s. [in Ukrainian].
3. Golovei, V. (2015). Teoriia symvolichnoho obrazu u bohoslovi Psevdo-Dionisiia Areopahita ta Maksyma Spovidnyka [The theory of the symbolic image in the theologians Pseudo-Dionysius the Areopagite and Maximus the Confessor]. *Relihiia ta sotsium – Religion and society*, 1–2, 20–26 [in Ukrainian].
4. Levchenkov, D. O. (2016). Estetychnyi semiozys v obrazotvorchomu mystetstvi [Aesthetic semiosis in fine art]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv. 20 s. [in Ukrainian].
5. Lehenkyi, Yu. H. (1995). Kulturolohiia zobrazhennia [Culturology of the image]. Kyiv : DALPU. 411 s. [in Ukrainian].
6. Semiotychnyi analiz yavyshech kultury [Semiotic analysis of cultural phenomena]. (2001). K. : Instytut filosofii imeni H.S. Skovorody NAN Ukrainy. 396 s. [in Ukrainian].
7. Sossiur, F. (1998). Kurs zahalnoi linhvistyky [Course in general linguistics]. K. : Osnovy. 324 s. [in Ukrainian].
8. Khrapko, P.Iu. (2014). Estetychnyi dyskurs ukrainskoho avanhardnoho mystetstva pershoi tretyny XX st.: strukturno-semiotychnyi analiz [Aesthetic discourse of Ukrainian avant-garde art of the first third of the 20th century: structural and semiotic analysis]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv, 2014. 20 s. [in Ukrainian].
9. Chikarkova, M.Iu. (2019). Hrafiti yak znak: semiotychnyi pidkhid do vyvchennia fenomenu [Graffiti as a sign: a semiotic approach to the study of the phenomenon]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu – Bulletin of the Mariupol State University*. Vyp. 18, 92–98 [in Ukrainian].
10. Barthes, R. (1999). The rhetoric of the image. *Visual culture: the reader / Ed. Evans, J. & Hall, S.* pp. 33–40, London: Sage Publications, 1999 [in English].
11. Crow, D. (2022). Visible Signs : An Introduction to Semiotics in the Visual Arts (4th edition). Bloomsbury Publishing [in English].

12. Eco U. (1979). *A Theory of Semiotics*. Bloomington : Indiana University Press. URL: <https://archive.org/details/umbertoecotheoryofsemioticszlib.org/page/n189/mode/2up?view=theater> (last accessed : 08.06.2024) [in English].
13. Gadamer, H.-G. (2006). *Truth and Method*. London – New York : Continuum. URL: [https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/908863/mod\\_resource/content/1/truth-and-method-gadamer-2004.pdf](https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/908863/mod_resource/content/1/truth-and-method-gadamer-2004.pdf) (last accessed : 04.06.2024) [in English].
14. Husserl, E. (2014). *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy : First Book : General Introduction to a Pure Phenomenology*. Indianapolis : Hackett publishing [in English].
15. Morris, Ch.W. (1971). *Writings on the General Theory of Signs*. The Hague : Mouton. URL: <https://www.degruyter.com/document/https://doi/10.1515/9783110810592.415/html> (last accessed : 10.06.2024) [in English].
16. Peirce, Ch. (2014). *Collected Papers (CP)*. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce (Electronic Edition)*. URL: <https://colorysemiotica.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf> (last accessed: 05.06.2024) [in English].