

Межєвікіна О. С.

ВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

У статті розглянуто особливості погляду і способи візуальної рецензії, притаманні епосі бароко. Це спроба описати культурну складову зорових досвідів і намітити координати топосів, всередині яких відбувається зчеплення смислів із візуальними образами.

У цій статті розглядається погляд як культурний конструкт, автор намагається знайти в погляді те, що зумовлене культурою, й те, що визначає візуальну специфіку українського бароко, і пропонує шукати ці особливості в зображеннях та вербальних текстах, хоча врешті-решт аналізуються не автор і твір, а глядач.

Досліджуються також такі важливі для бароко концепти бачення, як видіння, бачення як пізнання, емблематична мова. На нашу думку, саме ці моменти складаються на барокову візуальність.

У даній темі важко спертися на авторитетну літературу, оскільки тема є абсолютно новою. Сутність статті полягає в особливому підході до обраного предмета. Тому можна виділити групу дослідників, які займалися реконструкцією культури через семіотику образів, досліджуючи речі, подібні до погляду і візуальної культури, і тих, котрі розглядали українське бароко крізь інші парадигми, наприклад класичне мистецтво або історію. До перших можна віднести Н. Брайсєн, М. Э. Холлі, К. Моксі. Добу ранньонового часу у такий спосіб розглядали Д. Рассєл, М. Бас. До других належать, наприклад, П. М. Жолтовський, В. П. Откович зі своїми мистецтвознавськими працями, Морозов, Софронов, Парахонський зі статтями філософського спрямування, А. Макаров з культурологічними студіями. Ця ж стаття є спробою синтезу отих двох напрямів дослідження через концепт візуальної культури.

Візуальна культура - це той спосіб бачення, що набувається шляхом соціалізації і не залежить від фізіології. Це особлива система координат, яка дозволяє людині певним чином впорядковувати дані фізіологічного зору - відносити побачене до певних класів (говорити про побачене), впізнавати образи відповідно до певних знань і досвідів, дивитися із певної точки зору (техніки споглядання відмінні у різних культурах).

Досить спірною може бути претензія «реконструювати» візуальну культуру, адже йдеться про візуальну культуру бароко. Особливо у світлі

постмодерних закидів про можливість-неможливість історії взагалі, про суб'єктивність дослідника тощо. Все ж ризикнемо стверджувати, що можливо намітити основні вектори того поля значень культури, завдяки якому можливе спілкування між людьми і складається враження розуміння. Ми не претендуємо на те, щоб повною мірою зрозуміти сказане нашим співрозмовником так, як він сам це розуміє, але це зовсім не заважає нам спілкуватися і навіть вивчати іноземні мови.

Важливим тут нам видається намітити основні способи зорової рецепції і ключові пункти знання і досвіду, які дозволяють нам бачити (розуміти). Ці ключові пункти ми назвали образами, оскільки така назва видалася нам найбільш відповідною. Слово «образ» має досить складне і неоднорідне значення. Воно демонструє семантичні зв'язки як із ейдосами Платона, так і з православним поняттям ікони. Образ постає одночасно і як «зовнішність», «явленість», і як певна «внутрішність». Він існує і в зовнішньому світі *Lebenswelt* у вигляді зображення, і в самій людині, в її *psyche*. І якби ця *psyche* була «душею» в своєму первинному розумінні, або ж «психікою» в полі сучасної психології та психопатології, а чи й *psyche* в кращих традиціях психоаналізу, все одно вона невід'ємно належить людині та її нутру. Але образи - не просто відбитки, які містяться всередині людини і час від часу проявляються на кшталт юнгівських архетипів. Вони утворюються як взаємодія світу і людини під впливом пам'яті та уяви. Важливо, що образ не є абсолютно адекватним «знімком» чи то з реальності, чи з надреальності, він постає автономно в людській свідомості. Чинники ж, які впливають на цей процес - уява і пам'ять - в іншому ракурсі можуть бути протиставлені як індивідуальне (риторичне) і традиційне (конвенційне).

Напруга між цими двома полюсами зацікавлює такого впливового дослідника емблематики і нового часу, як Майкл Бас [1]. Він звертає

увагу на особливості реальності емблематики «facticity of emblems». Емблеми мають реалістичний вигляд: повсякденність предметів і спосіб зображення істот вказують, здавалося б, на те, що всі вони просто запозичені з реальності, тобто є природними знаками. Але ці зображення покликані набувати свого значення шляхом складної репрезентації, що робить їх відповідно символічними, а відтак - конвенційними.

Найкраща ілюстрація такої конвенційності - це реалістичні зображення химер - істот, що насправді не існують. Розуміння таких зображень могло базуватися тільки на домовленості (консенсусі) між автором і аудиторією, що таке зображення позначає історію із якого-небудь бестіарію. Звісно, мається на увазі не персональна домовленість між автором і читачем, тут вступає в дію те, що М. Бас називає «топосом символічного вираження» [2]. Він також застосовує до цього випадку термін Ц. Тодорова і Ж. Жене «vraisemblable», який апелює не лише до реалістичності зображення, а й до правил, якими певна традиція визначає реальноподібність.

Із цього протиставлення - природні та конвенційні образи, виростає інше - символічний топос традиції й індивідуальна риторика. Саме цей останній пункт зумовлює психологізм у трактуваннях, спроби реконструювати задум автора тощо. Але М. Бас вважає такі спроби надінтерпретацією, оскільки, на його думку, у випадку нового часу індивідуальна інтенція та топічний символізм неподільно злиті.

Деякі дослідники йдуть ще далі. Наприклад, Деніел Рассел знімає також і перше протиставлення. Він вважає, що сприйняття природних знаків, не затьмарене соціальним, неможливе. У своїй статті «Сприйняття, бачення і значення» [3] він доводить, що бачення і сприйняття не синонімічні. Він визнає, що оптично-біологічне сприйняття здатне продукувати «природні» образи, проте ми не здатні «бачити» ці образи в їхній природності, оскільки наше бачення як когнітивна здатність є більшим, ніж сприйняття. Таким чином, ми бачимо відповідно до певних соціально зумовлених правил. Отже, фактично, чистого сприйняття просто не існує.

Багато в чому Д. Рассел будує свою діалектику сприйняття і бачення на більш ранніх твердженнях Е. Гомбріха, котрий ще 1972 р. писав, що образ «не є правдивим відображенням певного предмета» [4]. Це не означає, що він заперечував можливість отримання певної інформації просто з образу тільки завдяки його виглядові. Він лише заперечує той факт, що образ є копією реальності, яка відбивається в баченні людини,

як *tabula rasa*. Те, що у Рассела перетворюється на бачення і сприйняття, у Гомбріха звучить як сприйняття і відчуття. Він підкреслює складні стосунки між рецептивним сприйняттям і спонтанним розумінням [5].

За Гомбріхом, наш зір аж ніяк не є дзеркалом, що пасивно відбиває явища і форми зовнішнього світу. Він наводить приклади оптичних ілюзій, які доводять, що ми можемо бачити те, чого насправді не існує. Виходячи із цього, Гомбріх робить висновок, що під час впізнавання (розпізнавання) людина не вибудовує поступово образ із даних реальністю інформацій, а спонтанно схоплює образ як цілісне значення [6]. Таким чином, не людина є екраном, на якому реальність відображується у вигляді образу, а зображення є «порожнім бланком» [7], де створюється образ за допомогою людської уяви. Отже, без глядача образ неможливий.

Бароківі міркування про те, як треба дивитися. Бачення як пізнання

Ключовою ідеєю бароко щодо того, як треба дивитися, є «принцип відображення» [8], відповідно до якого кожна річ світу представляє або символізує іншу, вищу річ. Тому для того, щоб пізнати божественну істину, потрібно просто «правильно» дивитися.

Питомий символізм бароко, зокрема його візуальної культури, у XVII ст. багато в чому базувався на особливому баченні знання, «забороненого знання» або «прихованого знання». Основою цієї проблематики К. Гінзбург вважає різні трактування однієї фрази із послання апостола Павла. В «Посланні до римлян» (11 : 20) він закликав римлян, навернених у християнство, не зневажати євреїв. Павло мав на увазі, що блага вість універсальна, тому і казав «не величайся, але бійся». У «Вульгаті» святого Ієроніма відповідне місце звучить так: «Noli altum sapere [букв.: не мудрствуй спогорда], sed time [але бійся]».

Такий переклад спершу був просто калькою з грецької, але починаючи із IV ст. фраза набуває особливого значення. Етична оцінка - «не мудрий спогорда» перетворюється на інтелектуальну - «не намагайся пізнати те, що вище». Таким чином, концепт забороненого знання дістав свою легітимацію у Святому Письмі.

К. Гінзбург досліджує розвиток цієї начебто біблійної настанови, який можна спрощено уявити як рух від середньовічного «не намагайся пізнати вишне» через барокове «пізнавати вишне небезпечно, але наважуйся» до просвітницького «пізнавай, знання - це і є благо» [9].

Для бароко дуже актуальна проблематика

«таємного знання», що не сприймається як погане, - «вишне» має позитивні конотації. Важливо, що заборонене знання пов'язується із вишнім. Це надає акту пізнання героїчного благородства, притаманного титанові Прометею та Ікару, які в барокових емблематичних книгах уособлюють таке знання.

Пафос такого прихованого, а тому кращого, ніж очевидне, знання визначає барокову схильність трактувати, розкривати *справлений* смисл, розшифровувати. Саме цим пояснюються експерименти із розкриття справжнього смислу ієрогліфів, емблем, символів, спроби трактувати все життя як множину знаків.

Україна в цьому розумінні не відрізнялася від Західної Європи. Більшість барокових інтелектуалів тут мали в своїх бібліотеках емблематичні книги Альціаті, Сааведри Фахадо, Германа Гуго, Н. Коссена [10], широко застосовували такий спосіб пізнання і відповідний спосіб передавання знання. Адже, коли вище знання доступне тільки через розшифрування, то і передавання цього знання можливе лише через зашифрування, непряму символічну мову.

Приміром, у «Поетиці» Митрофана Довгалевського можна знайти такий пасаж: «Известно тебе буди, любезный читателю и сие, что той, кто є мудрости рачителем, воображает вещи чужими образами» [11]. Про це ж пише і Г. Сковорода, зазначаючи, що існують три світи: світ, в якому ми живемо, Біблія - «світ символічний» і людина - мікрокосм. Принципом побудови всіх цих світів є вище начало. Таким чином, кожна річ у Біблії, у земному світі, або у внутрішньому світі людини вказує на якесь вище знання, яке треба лише розгледіти крізь матеріальність цих світів [12].

Отож, бачення у барокових теоретизуваннях перетворюється на один зі способів пізнання вищої прихованої істини, і то не найгірший. Деякі барокові мислителі прямо вказують на перевагу зображень перед словами, адже в зображенні сенс схоплюється відразу, що дає перевагу у швидкості [13].

У культурі, заснованій на базисі християнства, завжди відчувається синонімія бачення і пізнання. Тим більше не чужа цій темі культура українського бароко. Наприклад, Г. Сковорода пише: «Око и свет, истина и Бог есть тожде» [14], «как не темнуато лежащему в грязе неверия! Продирай, пожалуй око и прочищай взор...» [15]. У присвяті до «Алфавіта, или Букваря мира» він подає цілий список цитат із Біблії, де бачення або прозріння, на його думку, означає «пізнання справжньої людини в собі» [16]. Він протиставляє зір більш приземленим формам відчуття як єдино

можливий спосіб пізнання: «Осязать и касаться есть язва и смерть, а взирать и понять есть слабость и неизреченное чудо» [17].

Барокові теорії бачення-пізнання генетично містять у собі попередні смислові шари, але суттєво видозмінюють акценти. Коли середньовіччя здебільшого із осудом ставиться до матеріального світу, надаючи безсумнівної переваги іншій, нематеріальній реальності, то бароко пропонує пізнавати вищу істину через знаки, відтиснені в матерії. Тут співвідношення видимого і «справжнього», тобто істинного, набуває особливо нюансованої складності, що легітимізує особливу реальність видінь та складні маніпуляції в галузі алегоричного і символічного. Саме це дає підставу Г. Сковороді говорити про два сонця: про Бога, що Він є сонцем, - «архетиносом» астрономічного світла. І заявляти, що у своєму пізнанні людина змушена рухатись від антитипосу - відбитка до архетипосу - прототипу [20].

Видіння як особливий спосіб дивитися

Видіння завжди були важливим моментом християнства. Адже це один з небагатьох способів людини в її матеріальній даності доторкнутися до божественного, отже - до трансцендентного, абсолютного. Саме в цьому і полягає особливість бачення, яке дозволяє сприймати видіння. Людина бачить і *не* бачить одночасно, адже вона бачить те, що апіорі неможливо побачити.

Тому можливість зображення таких містичних досвідів потребує окремого теоретичного обґрунтування. Справді, в іконописі схвалювалося зображення того, що можна побачити як *знак* вищих сутностей, скажімо, зображення Христа через його людську подобу. Але, наприклад, у Бога Отця або Святого Духа немає такої репрезентативної видимості, крім Старозаповітної Трійці, яку б легітимізувала Біблія, що значно проблематизує їх зображення. Те ж саме стосується і зображення видінь.

Утім це не заважає бароковим живописцям братися за подібні теми. Не викликають суперечок зображення видінь, описаних у Біблії. Наприклад, сюжети Благовіщення, Преображення. Але канонічними є також і зображення видінь, зафіксованих уже після написання Біблії. Наприклад, надзвичайно поширений в Україні XVII-XVIII ст. сюжет Покрови як частина композиції, центром якої зазвичай є Роман Солодкоспівець, а Богородиця представлена власне як видіння. Особливих заперечень не викликали і зображення тих видінь, які мали місце на території України. Приміром, «Одкровення Симонові

про створення церкви печерської», ілюстрація до «Печерського Патерика» [21].

Водночас за доби бароко в Україні набувають поширення притаманні радше західній традиції сюжети та іконографія. Наприклад, зішестя Святого Духа, Апокаліптичні видіння разом із Іваном, котрий їх описує, тощо. Цими ж впливами зумовлені й спроби зобразити незображуване - сюжет Новозавітної Трійці. Відчутний західний вплив і на іконографію зображень, особливо це стосується гравюр. Мається на увазі відділення буденної реальності від реальності видіння хмарами або картушем із променями, що повинен означати Божественне світло [22]. У Західній Європі існування подібних зображень було підкріплено складною і розгалуженою теорією, яка стосувалася видінь і зображень. І в православній Україні не могли, використовуючи формальні здобутки, не долучатися до цієї теорії.

Один із найвпливовіших католицьких авторів, котрий спеціально займався цією темою, - домініканський монах Доменіко Гравіна. У першій половині XVII ст. було опубліковано його працю «Lapis Lydius», де ретельно розглядалося питання видінь. Автор відмічає подвійність, закладену в природі видіння, про яку говорив ще св. Августин: розрив між сприйняттям ока і внутрішнім сприйняттям. Гравіна розробляє складну теорію бачення, засновану на діалектиці світла і темряви. Він вважає, що людські очі затьмарено матеріальністю нашого існування, тому вони не здатні сприймати світло, яке, за Святим Письмом, є сутністю Бога. Але, на його думку, людина все-таки спроможна наблизитися до Божої слави, полуда може тимчасово спасти з очей, тоді Бог з'явиться «у різних формах» (фігурах). Звідси походить термін revelation (нім.) - прозріння, який дослівно перекладається, як «позбавлення від полуди» [22]. Важливо, що Гравіна представляє світло як омонім, що означає одночасно і покращення зору, і знання або розуміння.

Д. Гравіна пов'язує в своїй теорії видіння із зображеннями, образами, картинами. Він називає видіння «картиною, намальованою Божественним пензлем». У цьому його підтримує інший бароковий теоретик - французький єзуїт Рішоме [23]. Він вважає, що видіння легітимують зображення, адже зображення представляє невидиму реальність аналогічно тому, як її представляє видіння - творіння Божественного пензля. Метафора Бога як першого митця дозволяє художникові та глядачеві сподіватися на те, що вони зможуть проникнути крізь тварність образів і фарб до невидимої і відтак незображуваної реальності. Зір як матеріальне джерело інформації,

на думку Рішоме, можна застосовувати і до трансцендентних сфер. Він обґрунтовує це тим, що людину створено за образом і подобою Божою, і, належачи до церкви, кожен віруючий несе в собі Благу Вість. Тому кожен віруючий може пройти від матеріальності зображення до нематеріального прототипу.

Цікаво, що Рішоме вважає зір найкращим шляхом пізнання Божественного, адже це - шлях прямого схоплення, значно швидший і безпосередніший, ніж, наприклад, слово [24]. Але необхідно пам'ятати, що це може відбуватися тільки символічним чином, не можна сприймати такі зображення, як портрети зовнішності. Рішоме наголошує, що сприйняття тут може відбуватися лише аналогічним шляхом. Усе це означає, що глядач може в матеріальності образів досягнути першообразу, але для цього необхідно правильно дивитися [25].

Подібні ідеї дістали відображення і в українській думці. Так, Григорій Сковорода підтримує ідею представлення невидимого через видиме: «Они невещественное естетство Божіе зображали тленными фігурами, дабы невидимое било видимым, представляемое фігурами тварей» [26]. У нього також можна знайти вказівки на «швидкісну перевагу» зображення над словом: «...разумным людям мудрая картина есть планом, представляющим обширность целой книги» [27].

У Г. Сковороди звучить також пересторога не зупинятися на видимому, а вшановувати невидиме. Звісно, ця ідея не була винаходом католицизму - православна церква теж розвивала уявлення про образи і першообрази та зв'язок між ними. Ось, наприклад, постанова Пято-Шостого Собору: «Вшановуючи давні образи і тіні, як знамення та переображення істини, ми надаємо перевагу благодаті та істині, приймаючи їх як звершення сповнення закону» [28].

Відмінність між православною і католицькою точкою зору в тому, що Трієнтський Собор легітимізував «символізм», тобто була визнана неможливість досягнути до невидимого інакше, як через видиме, тому такого важливого значення набувають символи - образи, що представляють свої ідеальні першообрази. В православній же традиції це питання було полемічним. Григорій Палама боровся проти «символізму» (за його власною термінологією). А його сподвижник Нікола Кавасила писав: «Яка потреба була б у Христі, якби вилуплення звершив старозаповітний агнець? Якби тіні та образи надавали блаженство, зайвими були б істина і справи» [29].

Але українське бароко рухається у напрямку символізму. Як символічний «зашифрований»

текст сприймається не тільки Біблія та інші книги або зображення, а й світ речей, кожна річ якого сприймається як відбиток якоїсь ідеї або натяк на вищу сутність.

Образ як шлях розуміння.

Емблематична мова

Оскільки образ і зображення зокрема були ствержені у правах представляти Божественну реальність, розвинулася розгалужена література стосовно того, як найкраще скористатися цією можливістю. Наратив, пов'язаний із образами як шляхом пізнання, не обмежувався богослов'ям та біблійною екзегезою. Секулярний напрям цього руху породив такий яскравий прояв візуальної культури, як емблеми та емблематичні книги. В резонансі із концептом «прихованого вищого знання» з'явилися численні «Емблематики» та «Ієрогліфіки», а також споріднені із ними теоретизування щодо природи образів.

Якщо подивитися на зображення «Ієрогліфіки Горуполіона» або на малюнки емблематичних книг, одразу ж відчувається, що логіка цих зображень відмінна від логіки нашого власного бачення. Це інша візуальна культура й інший спосіб візуального світосприймання. Композиція цих зображень така, що її окремі елементи, здається, існують самостійно, незалежно одне від одного. Міметичність їх позірна - вони відповідають законам перспективи і мають світлотіньове моделювання, передають об'єм, але існування таких предметів чи істот у реальності, як правило, неможливе. І усвідомлювати ці зображення як єдність можна тільки крізь призму теологічних, міфічних та літературних топосів. Лише в середовищі цих топосів композиція об'єднується довкола свого змісту.

Для Джона Меннінга такий стан речей означає: «Сприймати світ крізь окуляри книг». У Т. С. Еліота це звучить як «дисоціація чуттів». За його словами, поети нового часу «інкорпорували свою ерудицію до чуттів: модус відчуження у них був злитий із читанням і мисленням» [30]. Цей особливий спосіб візуального сприймання, специфічний для раннього модерного часу, численні дослідники називають емблематичним способом споглядання.

Детальніше описує такий спосіб зорового сприймання Данієл Рассел. Він залучає до даної проблематики праці Маршала Мак Люена і Вальтера Онга стосовно «усної уяви», яка, на їхню думку, не шукає цілісності в зображенні, а виокремлює елементи, щоб побудувати з них наратив. На думку Рассела, той, хто сприймає зображення таким чином, змушений вибудувати

зв'язки між його окремими елементами, що нагадує серію загадок. Цю техніку поступового «прочитання» зображення він називає «квазі-письменністю». Виходячи із цієї заяви, він робить висновок, що бачення нового часу взагалі було більш мозаїчним, ніж сучасне, і надавало перевагу деталям над цілісним змістом.

Дослідник робить смисловий акцент на зв'язках між елементами. Але все це не означає, що барокові зображення не мають жодного «центрального» змісту, а у краших традиціях постмодерну становлять децентрований конгломерат рівнозначних і малопов'язаних смислів. Насправді смислові, а відтак і репрезентаційні стосунки в емблемах та барокових художніх творах - це, радше, численні джерельця смислів окремих елементів, які зливаються, об'єднуються і врешті-решт впадають в океан єдиного спільного смислу. Григорій Сковорода щодо цього висловлюється цілком однозначно. На його думку, все у світі (як створене людиною, так і природний світ, створений Богом) є матеріальним, і тому в пізнанні перевагу слід надавати Божественній істині, але істина ця є «началом» - принципом, за яким влаштовано цей світ. Тому іншого шляху до цієї істини, як тільки крізь матеріальність світу, немає.

Так, про зображення у цьому контексті він каже: «Ах, не называй краску образом. Она есть одна точию тень во образе, а сила и сердце есть рисунок, сиречь невещественная мысль и тайная начертания, до коих то пристають то отстають краска, и краска есть как плоть, а рисунок как кость в теле» [31]. Він підкреслює також, що, незважаючи на ненадійність матерії, з якою нам доводиться мати справу, вона все ж є шляхом пізнання істини (в даному разі Бога): «Вся же тварь есть ложь непостоянна и обманчива, и вся тварь есть поле следов Божих» [32]. І всі ці сліди вказують на єдине джерело.

Таким чином, можна сказати, що емблематичний спосіб бачення - це здатність розглядати окремі елементи зображення та їхні значення як постріли, ціллю яких є не точка, а певна ділянка, що її вони окреслюють завдяки своїй множинності. Власне в емблемі до візуальних пострілів додаються ще й словесні - девіз і скриптура (невеличкий вірш), які теж начебто працюють на спільну репрезентацію смислу, але тут стосунки між зображенням і текстом зовсім не нагадують сучасні ілюстрації.

Бароковий спосіб візуального сприймання та опису подібний до анекдота про сліпців, котрі спробували навпомацки дізнатися, що таке слон. Один із них помацав вуха і ствердив, що слон - це щось подібне до млинця, другий дійшов думки

що слон - це колонна, третій, що слон схожий на змію, бо вони вивели свої уявлення про слона з окремих частин його тіла. Барокове ж розуміння іде далі подібних оман і має на увазі два шари прочитання: спершу сприйняття алегоричних значень кожного елемента і зв'язків між ними (причому часто ці елементи «віддзеркалюють»

одне одного або перебувають у складних ієрархічних стосунках), а потім - сприйняття символічного значення зображення в цілому - єдине і водночас неоднозначне. Бароковий погляд - це погляд *крізь* дзеркало, він пронизує видимі образи і дістається невидимих, але настільки ж важливих речей.

1. *Bath M.* Speaking pictures. English emblem books and Renaissance culture.- London: Longman, 1999,- P. 51-62.
2. *Ibid.*- P. 4-5.
3. *Russell D.* Perceiving, seeing and meaning: emblems and some approaches to reading early modern culture.- Daly: Manning, 1999.- P. 77-92.
4. *Gombrich E.* 1972. Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation,- Princeton: Princeton UP, 1960,-P. 15.
5. *Ibid.*- P. 297-299.
6. *Ibid.*- P. 28-29.
7. *Ibid.*- P. 200.
8. Славянское барокко.- М.: Наука, 1979.- С. 13-15.
9. *Гинзбург К.* Тема запретного знания в XVI-XVII веках / К. Гинзбург. Мифы - эмблемы - приметы: Морфология и история. Сборник статей. Пер. с итал. С. Л. Козлова.- М.: Наука, 2004,- С. 133-158.
10. Славянское барокко.- М.: Наука, 1979.- С. 15.
11. *Довгалецький М.* Поетика.- К.: Наук, думка, 1973.- С. 300.
12. *Сковорода Г. С.* Вірші. Пісні. Байки.- К.: Наук, думка, 1983,-С. 258.
13. *Gravina D.* Lapis Lydius. 1638, Teil II *IMühlen von zur I.* Bild und vision.- Wien: Peter Lang verlag, 1998.- P. 31.
14. *Сковорода Г. С.* Вірші. Пісні. Байки.- К.: Наук, думка, 1983.- С. 295.
15. Там само,- С. 189
16. Там само.- С. 203.
17. Там само.- С. 149.
18. Славянское барокко,- С. 14.
19. Там само.- С. 340-342.
20. *Макаров А.* Світло українського бароко.- К.: Мистецтво, 1994.-С. 163.
21. *Макаров А.* Світло українського бароко.- К.: Мистецтво, 1994,- С. 35, 51, 58, 71, 74, 93, 105, 151, 173.
22. *Gravina D.* *Lapis Lydius.*- P. 94.
23. *Richeome* 1598, 1, p. 677 *II Mühlen von zur I.* Bild und vision - Wien: Peter Lang verlag, 1998,- P. 94.
24. *Ibid.*- P. 559-570.
25. Рішоме описує в подробицях спеціальні способи споглядання подібні до медитації. Див.: *Richeome* 1598, Bd. I. // *Mühlen von zur I.* Bild und vision - Wien: Peter Lang verlag, 1998.- P. 94.
26. *Сковорода Г. С.* Вірші. Пісні. Байки,- К.: Наук, думка, 1983.- С. 243.
27. Там само.- С. 237.
28. *Успенский Л.* Богословие иконы,- М.: Изобразительное искусство, 1996,- С. 192.
29. *Gombrich E. H.* Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation.- Princeton: Princeton UP, 1960.-P. 192-199.
30. *Eliot T. S.* The metaphysical poets *II Eliot*, Selected essays,- 1951,- P. 286 *II Russell D.* Perceiving, seeing and meaning: emblems and some approaches to reading early modern culture,- Daly: Manning, 1999.
31. *Сковорода Г. С.* Вірші. Пісні. Байки,- К.: Наук, думка, 1983.-С. 339.
32. Там само.- С. 253.

O. *Mezhevikina*

THE VISUAL CULTURE OF UKRAINIAN BAROQUE

The main idea of this research is to describe the main baroque arts of gaze and ways of seeing. It is a try to talk about the cultural component of visual experiences and to sketch the frameworks of topoi within of which take place the connection between the meaning and the visual image.