

научного познания и художественного творчества, прослеживается взаимосвязь воображения с чувственностью, рассудком и разумом человека.

Ключевые слова: творческое воображение, рассудок, разум, способность суждения, чувственность, эстетическое, целесообразность, искусство.

Summary. Govorun D.I. The creative imagination in Kant's aesthetic theory.

The article dedicated to analysis of aesthetic Kant's theory in context of investigation of essence and function of efficient imagination. The author determines its place in process of scientific knowledge and artistic creative work, interconnection of imagination trace with sensual, judicious and mental activity of human being.

Key words: creative imagination, sound sense, mind, ability of judgment, sensuality, aesthetic, expediency, art.

Надійшла до редколегії 20.06.2011 р.

УДК 111.852

О.О. Колотова

«ДЗЕРКАЛЬНІСТЬ» ЯК ФОРМОТВОРЧИЙ ЧИННИК У МОДЕЛЮВАННІ КОМПОЗИЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

У статті досліджується реалізація естетичної ідеї «дзеркала» на рівні конструювання композиції художнього твору. Доведено, що «дзеркальність» у царині мистецького формотворення виявляється через принцип симетрії; прийом «дзеркало в дзеркалі»; застосування явища анаморфозу в моделюванні художнього твору; полідзеркальну композицію, внесення реального дзеркала до художнього простору арт-об'єкта.

Ключові слова: естетична ідея «дзеркала», композиція, симетрія, «дзеркало в дзеркалі», анаморфоз, полідзеркальна композиція.

Постановка проблеми. Протягом всієї історії свого існування дзеркало та його сутнісна властивість – властивість відображення, або дзеркальність, посідають важливе місце в конструюванні естетичного дискурсу та в художній творчості. Сучасна гуманітарна думка, зокрема філософія, культурологія, естетика, мистецтвознавство, намагається осмислити «дзеркало» не лише як один з предметів, функції якого виходять далеко за межі практичного ставлення людини до нього, а, головним чином, як певну ідею і сигнатуру творчості, що має широкі евристично-естетичні, образно-конститутивні можливості.

Аналіз досліджень та публікацій. Останнім часом «дзеркало» як культурний феномен досліджувалося С. Мельшіор-Бонне, М. Пендегратом, О. Чулковим. З точки зору естетичної ідеї «дзеркала» звертаються до аналізу мистецтва Т. Гундорова, В. Личковах, Ю. Ніколаєвська, Н. Перепелова, Л. Пікун, О. Слоньовська, Г. Чміль. Проте, варто зазначити, що більшість дослідників зосереджуються на розкритті смислотворчого потенціалу естетичної ідеї «дзеркала», причому аналіз, як правило, здійснюється на одному, диференційно визначеному виді мистецтва. Натомість формоутворювальні функції «дзеркальності» у мистецтві в цілому залишаються недостатньо дослідженими, особливо в сучасному естетичному дискурсі.

Відтак, **метою** даної публікації є дослідження реалізації естетичної ідеї «дзеркала» як формоутворювального чинника на рівні конструювання композиції художнього твору.

Виклад матеріалу. Сутнісні властивості феномену «дзеркала», такі як: здатність «подвоювати» дійсність, створювати симетрію за рахунок такого подвоєння; спроможність розширювати простір, вносити до нього додаткові виміри, показувати певні об'єкти, недоступні прямому баченню; потенції анаморфозу (дзеркальних деформацій) – надають можливість використовувати «дзеркальність» як потужний композиційний прийом у моделюванні художньої форми твору мистецтва.

Одним з яскравих проявів реалізації естетичної ідеї «дзеркала» як формоутворювального евристичного чинника є побудова композиції та драматургії художнього твору за законами *симетрії*. Симетрію можна розглядати в якості редукованої «дзеркальності», коли «дзеркало» в художній композиції як реальний предмет, образ, мотив відсутнє, але залишаються «дзеркальні» відношення, залежності, «рими», «дзеркальний» дуалізм і взаємообумовленість складників композиційної фактури, «перегукування» епізодів, характерів, лейтмотивів художнього образу. Симетричні композиційні побудови неважко віднайти у творах будь-якого виду мистецтва різних історичних періодів, адже симетрія є одним з базових принципів світобудови, взагалі, та людського світовідчуття, зокрема. У художньому творі симетрія зображувальних, візуальних чи наративних, фабульних деталей дозволяє передати синергійне співзвуччя, що зв'язує окремі компоненти композиції в єдину образно-естетичну цілісність.

Найпростішим є виявити феномен симетрії як композиційний прийом у образотворчому мистецтві та архітектурі, оскільки він, як правило, наочно виражений зовнішньо, часто суто геометрично. Античні майстри, вважаючи почуття симетрії естетичним втіленням гармонії, широко застосовували симетричні композиції при будівництві архітектурних споруд, у скульптурі, у декоративно-ужитковому мистецтві. Симетричні побудови характерні і для іконопису доби середньовіччя та більш пізніх культурних епох. В іконах симетрична композиція покликана стверджувати центробіжні сили, соборну єдність людини з Богом, підпорядкованість всього суцього єдиному центру, перевагу вселенського над індивідуальним.

Слід відзначити, що симетричні побудови творів, як правило, більш характерні для епох та стилів, що керувалися строгими канонами. Так, доба Проторенесансу, що несе на собі ще відблиски середньовічних композиційних канонів, більш представлена симетричними композиціями (наприклад, фрески Джотто), аніж Пізнє Відродження, просякнуте передбароковим динамізмом. Доба «примхливого» бароко тяжіє до асиметрії, а класицизм усталює симетрію як один з базових принципів, що дозволяє передати дух беззастережної дисципліни і логіко-математичного порядку. Прагнення до строгої «дзеркальності» композиційних побудов розглядається навіть деякими дослідниками як «ствердження перспективи панування, котра заганяє в симетрію окремого індивіда» [Цит. за: 3, 172].

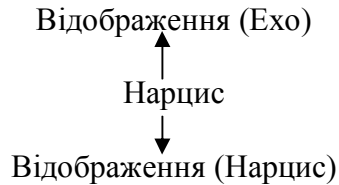
Симетрична побудова як суто зовнішнє, видиме розміщення частин твору за принципом віддзеркалення зрідка зустрічається й у художній літературі. Це і фігурні вірші, що були надзвичайно популярними в барокову добу, і започаткований в українській літературі І. Величковським паліндром. Сьогодні ці різновиди літературних творів можна зустріти у сучасних поетів І. Лучука («Епос і нині сопе»), О. Ірванця («І що сало? Ласощі...»), А. Мойсеєнка ("Хижих мечем мирим").

Проте «дзеркальна» симетрія у художньому творі, навіть у творі образотворчого мистецтва, не завжди виявляється як суто геометрична побудова. Адже композиція твору являє собою не тільки зовнішній порядок розташування частин, але і його внутрішню логіку, глибинні взаємозв'язки, перегукування образно-художніх та ідейно-естетичних елементів. Менш помітною візуально, але не менш важливою для формо- та смислотворення є симетрія суто сюжетна, драматургічна, яка знаходить собі місце у різних видах мистецтва.

Розглянемо як приклад такої сюжетної симетрії композицію сепії Т. Шевченка «Нарцис та німфа Ехо». На перший погляд, певна симетричність спостерігається лише в горизонтальній площині: юнак та його відображення у воді. Проте, якщо ми дослідимо сюжет самого міфу, який є «дзеркальним» за своєю композиційною будовою, то зможемо віднайти подібну драматургічну симетрію і в живописному творі. Отже, за сюжетом міфу Нарцис кохає примару – своє візуальне відображення; німфа Ехо, що кохає Нарциса, теж стає відображенням, але звуковим (луною). Перетворюється в ніщо Ехо – перетворюється в ніщо і Нарцис. Сумний фінал героя ніби відображає долю німфи. Навіть ім'я героїні,

Ехо, що позначає голосовий еквівалент дзеркального відображення звуку, є ніби натяком на наступний розвиток сюжету, передбаченням майбутнього Нарциса.

Повернемося тепер до Шевченкової сепії. Нарцис, що схилився над водою, розглядає своє відображення; із-за дерева виглядає німфа Ехо. При цьому можна помітити, що зображення Ехо дуже нагадує відображення Нарциса: такий же обрис голови, зачіска, опущені очі, такі ж нечіткі, трохи розпливчаті обриси тіла. Виникає відчуття, що Нарцис віддзеркалений двічі. Припустимо, що це натяк на «дзеркальність» сюжету: Нарцис між двома відображеннями. І, дійсно, якщо схематично зобразити розміщення героїв на Шевченковій сепії, отримаємо:



Відтак маємо симетрію не стільки геометричну, скільки драматургічну, композиційно-сюжетну та навіть ідейно-етичну.

Подібна внутрішня «дзеркальність» композиції часто є визначальним чинником формотворення літературного тексту. Дискретні переходи від епізоду до епізоду, від картини до картини являли б собою лакуни у художній неперервності, цілісності, якби між цими епізодами не було симетричних, композиційно «дзеркальних» відповідностей. Часто ми знаходимо в літературному пейзажі чи історичній ремінісценції відблиск внутрішнього стану героя чи, навпаки, думки і почуття персонажа «віддзеркалюють» світ інших героїв чи певні події.

Композиційні можливості «дзеркальності» через принцип симетрії реалізуються й у музиці. На перший погляд, цей вид мистецтва стоїть якнайдалі від естетичної ідеї «дзеркала», оскільки остання в основному базується на просторовості та візуальності. Але в музиці ми спостерігаємо трансформацію просторово-візуальних прототипів «дзеркальності» в процес часового розгортання принципу «дзеркала» в просторово-акустичних, темпорально організованих звукових формах.

Відтак, дзеркальна симетрія знаходить собі місце на різних рівнях побудови музичного твору – від монументальних композицій симфоній та опер до тонкої структури мелодійної фрази. Такі прояви формотворчого потенціалу «дзеркала» в музиці, як техніка дзеркального обернення, дзеркально-оборотного контрапункту, дзеркальна реприза, дозволяють об'єднати часом різномірні елементи в єдиний музичний малюнок твору, у мелодійно-гармонійно-ритмічний звуковий процес.

Приєм «дзеркала» як формоутворювальний засіб на рівні композиції виявляється не лише через принцип симетрії, а й через композиційну модель «дзеркало в дзеркалі». Причому, потрібно зазначити, що лексема «дзеркало» позначає тут не амальговане скло, а сам принцип відображення. Дана композиційна побудова в естетичному дискурсі отримувала різні назви: «*mise en abyme*» (А. Жид, Л. Деленбах), «дзеркало в тексті» (переклад даного терміна з французької на англійську), «текст у тексті» (представники Тартуської семіотичної школи).

Але якою б не була назва даної композиційної моделі, сутність її в тому, що побудована вона за принципом подвійного відображення. При цьому «велике дзеркало» – ж – художній твір в цілому – відображає життєві колізії, пропущені крізь призму авторського бачення; а «мале дзеркало» – певний вставний епізод у тексті – повторює ситуації, характери «великого дзеркала» і, користуючись тим самим, але подвійним кодом, перекладає їх на іншу художню мову – мову прямих аналогій, пародій, іносказань. Основний текст при цьому, як правило, чітко обрізаний, вставні частини подаються в ареолі відчуження, локалізовано, тому сприймаються як більш «штучні», ніж первинна образна дійсність. Виникає дійсно аналогія з амальгованим склом, що висить на стіні,

чітко виокремлюючись з навколишньої предметності і повторюючи картину видимої дійсності, створює при цьому абсолютно новий простір, більш умовний, символічний, аніж навколишня реальність.

Систему «дзеркало в дзеркалі» в мистецтві представляють її модули – «театр у театрі», «роман в романі», «п'єса в п'єсі», «картина в картині», сон героя, вставна притча, тощо. Як приклад такого композиційного прийому можна згадати «п'єсу в п'єсі» – «Мишоловку» в «Гамлеті» В. Шекспіра. На фоні заакцентованої «ірреальності», «штучності», умовності вставного «дзеркала» (поставленої Гамлетом мікроп'єси) решта подій твору виглядають надзвичайно реальними та ще більш трагічними.

Принципово інші ефекти викликає побудована з використанням аналогічного прийому «дзеркала в дзеркалі» композиція роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». Два романи: зовнішній (роман Булгакова) і внутрішній (роман Майстра) дзеркально повернуті один до одного, і гра паралелей та відображень імплікує абсолютно несподівані наслідки. «Нереальний», «вигаданий» роман Майстра («мале дзеркало») сприймається як більш реалістичний, аніж «велике дзеркало» зовнішньої розповіді, яка перетворюється у справжню фантазмагорію. Так, принципово зміщуючи акценти, ламаючи традиційний спосіб сприйняття такого виду композиції, письменник привертає увагу до істинного в бутті, підіймає читача до розуміння справжніх смислів, показує цінність сакрального, символічного, надісторичного у порівнянні з профанним, буденним, таким, що минає.

Складну композиційну побудову, котра являє собою цілу систему «дзеркал», помічених одне в одне, має роман Я. Потоцького «Рукопис, знайдений у Сарагосі». Оповідач і його герої постійно розказують історії, всередині яких часто виявляються нові історії. Твір складається з понад ста оповідань, що химерно переплітаються одне з одним. Подібні багаторівневі конструкції вже у кінематографі можна віднайти у фільмах «Селін і Жюлі зовсім забрехались» (реж. Ж. Ріветт), «Провидіння» (реж. А. Рене), «Подвійне життя Вероніки» (реж. К. Кесьлевський).

У живописі одним з різновидів композиційного прийому «дзеркало в дзеркалі», або «текст у тексті», є такий спосіб побудови художнього образу, де роль внутрішнього «тексту» виконує зображення власне дзеркала як такого. Внесення останнього до живописного полотна різко розширює простір авторського замислу. Зображене на картині дзеркало трансформує образний простір твору, ламає лінійність художнього сприйняття. До площини полотна додається перпендикулярна вісь, що створює оптичну глибину картини. Так, при погляді на твір англійського художника Дж. Льюїса «Дві жінки в Каїрі» виникає навіть враження візуального стереоефекту. Тут дзеркало, що відображає «сітчасті» відблиски сонця на стіні кімнати, ніби «розсуває» межі картини. Ускладнена дзеркальним відображенням інтерпретація світлотіні дарує відчуття додаткового об'єму, глибини, повітря.

До того ж, дзеркало на полотні зазвичай долучає нову точку зору, вводить у простір картини новий вимір, недоступний простому оку. У такий спосіб виникає ефект багатовимірності. Так, на полотнах Дж. Белліні «Оголена жінка з дзеркалом», Рубенса «Венера перед дзеркалом», Еккерсберга «Жінка, що стоїть перед дзеркалом» дзеркало дозволяє показати різні ракурси об'єктів, у вищеперелічених прикладах – жіночу тілесну красу, сприйняту з різних боків.

На картині Яна ван Ейка «Портрет сім'ї Арнольфіні» ефект ще більше ускладнений: дзеркало, що висить на стіні, відображає не лише спину Арнольфіні з дружиною, але й гостей, які входять до кімнати і котрих зустрічають головні персонажі. Таким чином, з глибини дзеркала виникає погляд, перпендикулярний полотну (назустріч погляду глядача), і цей погляд виходить за межі власного простору картини. До того ж, «подарувавши» додатковий вимір, дзеркало вводить у композицію твору нових персонажів.

За допомогою зображеного дзеркала художники відкривають просторову структуру світу, створюють єдине художнє середовище твору. Іноді навіть використовують дзеркало

для того, щоб пояснити просторову структуру картини (як у «Диптиху Мартіна ван Ньювенхове» Х. Мемлінга, де дзеркало, об'єднуючи два самостійних сюжети, слугує своєрідним ключем до розуміння загального композиційного задуму).

Отже, зображена живописцем у дзеркалі натура не просто повторює предмет, а перетворює його в художньому інобутті. Це, так би мовити, художній образ у квадраті. Своїми контурами дзеркало ніби «вирізає» частину основного простору картини, і те, що попало до цієї рами, виділяється як щось таке, що пройшло додатковий художній відбір, як «вибране» спостереження, заявка на особливі естетичні смисли і функції. Саме у дзеркало поміщають образи або фрагменти композиції, на яких хочуть заакцентувати увагу, К. Сомов («Інтимні відображення у дзеркалі»), Ф. Валлотон («Інтер'єр»), Я. Вермейер («Кавалер і дама біля спінета»).

Здійснюючи «подрібнення» композиції на фрагменти, показуючи об'єкти з різних ракурсів, дзеркало у такий спосіб виконує функцію «кадрування» і «монтажу», що робить такі полотна, на думку дослідника кіномистецтва В. Ждана, праобразом кінематографу [2]. «У своєму прагненні відійти від фронтального зображення живопис часто звертався до системи дзеркал, підлаштовуючи погляд глядача не тільки до об'ємного сприйняття, але й до сприйняття динамічного, ... передбачаючи динаміку кінематографічної побудови кадру» [2, 29], – пояснює свою позицію кінознавець. Монтажну композицію живописного твору використовували, зокрема Е. Мане («Бар Фолі-Бержер»), Е. Дега («Абсент»). Дзеркало на цих та інших полотнах – це процес розвитку ідеї картини, елемент її візуально-перцептивного буття, мінливості і відкритості. Отже, завдяки дзеркалу художній простір полотна відкривається часовому векторові, набуває темпоральності як у композиції, так і у сприйнятті.

В історії живопису є картина, у якій майже максимально реалізований увесь формотворчий потенціал сигнатури «дзеркала». Це «Меніни» Дієго Веласкеса – шедевр, до якого дуже часто зверталися митці та мислителі «дзеркального» ХХ століття. Так, М. Фуко [5] та Х. Ортега-і-Гасет [4] витлумачували полотно з позицій філософії мистецтва. П. Пікассо і С. Далі пропонували свої живописні інтерпретації «Менін» Веласкеса. Відголоски даного шедедру відчутні в роботах багатьох митців, зокрема в «Автопортреті з дітьми» З. Серебрякової.

Саме ідея і феномен «дзеркала», виявлені у різних образотворчих вимірах, робить «Меніни» видатним явищем художньо-естетичної культури. Веласкес, залучивши широкий спектр композиційних можливостей «дзеркальності», вносить у полотно і дзеркало-предмет, і всебічно використовує ресурси «дзеркала»-прийому. Як результат художник отримує розширену і проаналізовану дійсність, де поруч з об'єктом зображення нам пропонується система модальних зв'язків і оцінок.

Багаті композиційні потенції має явище *анаморфозу* (дзеркальних деформацій). Будь-яка пародія з точки зору формотворення базується на принципі анаморфозу, недарма її часто називають «кривим дзеркалом». Саме певна «кривизна дзеркала» при відтворенні дійсності допомагає митцеві одночасно зробити пародійований об'єкт таким, що легко упізнається, і, з іншого боку, дещо змістивши початкові контури відображуваного, акцентувати, перебільшити, гіперболізувати потрібні для народження нового змісту деталі.

Проте анаморфоз приваблює митців не тільки як принцип побудови пародії. Інтерес до різного роду спотворених відображень прокидається в епохи, коли підвищується роль суб'єктивного чинника в мистецтві та образ втрачає примусовий зв'язок з референтом. Саме тоді композиція, в основі якої лежить принцип анаморфозу, дозволяє постати твору як автономній та самоцінній реальності, що вимагає від глядача розуміння цього твору саме як реальності художньої. Відтак, анаморфоз у формотворенні застосовується представниками маньєризму, бароко, експресіонізму, сюрреалізму, постмодернізму. Класичним прикладом композиції, базованої на анаморфозі, є «Автопортрет у випуклому дзеркалі» Парміджаніно. Аналогічну форму автопортрету обирає сучасний чернігівський

художник В. Юдін, змінивши випукле дзеркало на металевий чайник (що додатково трансформує образотворчі смисли).

Сучасне мистецтво віднаходить у дзеркалі не стільки інструмент подвоєння чи деформації, скільки предмет, що при взаємодії з йому подібними предметами здатен примножувати відображувані об'єкти до безкінечності. Ця властивість дзеркала збігається з тенденцією постмодерної культури до серійності, тиражованості різних явищ, речей, творів мистецтва, з феноменами нівелювання сутнісного і неповторного в суб'єкті. Відтак, сучасні митці часто застосовують *полідзеркальну композицію*, при якій зображення об'єкта багаторазово повторюється, ніби відображаючись у безлічі дзеркал. Виникає ефект «дзеркальної безкінечності». Таку композицію зустрічаємо, наприклад, на полотнах українських художників О. Лісничої («Нарцис») та П. Керестея («Художники, намалюйте мені картини»).

Некласичне мистецтво віднаходить у «дзеркалі» ще один несподіваний ресурс формотворення. Коли йдеться про використання композиційних можливостей «дзеркальності» митцями попередніх епох, ми говоримо про «дзеркало»-прийом та зображення дзеркала-предмета. Нонкласика зробила *частиною арт-об'єкта* саме джерело відображення, тобто реальне дзеркало у його фрагментарному чи цілісному вигляді. Дзеркальні поверхні стають важливим елементом асамбляжів і комбінованих об'єктів ще в 20-ті роки у Ласло Махойлі-Надь, потім – складовою частиною інсталяцій, енвайронментів або перформансів. У 60 – 70-ті роки з дзеркальними поверхнями працювали В. Бонато, Дж. де Парк, Х. Мегерт, Х. Мак, А. Лутер, Д. Споеррі, М. Пістолетто.

Сьогодні надзвичайно популярно вносити цей предмет, наділений безліччю смисло- і формоутворювальних властивостей, у простір художнього твору, щоб реалізувати ідею інтерактивності. Рецепієнт завдяки своєму відображенню у дзеркалі стає частиною композиції твору мистецтва, що імплікує важливі смисли. Так, І. Глазунов, розмістивши дзеркальну поверхню у лівому нижньому куті полотна «Містерія ХХ століття», дозволяє глядачам відчутти себе частиною історії тієї епохи. Дзеркало в інсталяціях Д. Хьорста безпосередньо «втягує» рецепієнта в естетичне переживання опозиції «життя – смерть». Дзеркальна стіна в інсталяції Д. Грема «Громадський простір / Дві публіки» призводить до ефекту нівелювання суб'єкт-об'єктних опозицій.

Дзеркальна поверхня досить часто використовується в сучасних архітектурних спорудах. На думку теоретика постмодернізму Ф. Джеймсона, у такий спосіб архітектурно гаситься ідея глибини, суб'єктності, індивідуальності будівлі [1]. Споруда, замість того, щоб виокремлюватись з навколишнього простору, відображає його та зливається з ним. Так виникає ефект мімікрії, тобто маскування артефакту під доквілля, розчинення художньої дійсності в реальному часопросторі, що є надзвичайно показовим фактом для сучасної (пост)культури.

Таким чином, «дзеркальність» у царині формотворення проявляє себе через принцип симетрії (як суто формальної, геометричної, так і сюжетної); через прийом «дзеркало в дзеркалі» у різних його варіантах; через застосування явища анаморфозу в моделюванні художнього твору; через полідзеркальну композицію і як самостійний арт-об'єкт в художньо-образній системі.

Зображення дзеркала, внесене до художнього твору, ускладнює простір полотна, розширює його, робить багатовимірним, додає нові ракурси зображення або вводить нових персонажів. Окрім того, дзеркало на картині виконує функцію пояснення просторових зв'язків, акцентує увагу на певних деталях, вносить ігрове начало та, здійснюючи кінематографічний ефект, надає полотну монтажного, темпорального виміру. «Відкритими системами», готовими до діалогу з рецепієнтом та з навколишнім простором, роблять арт-об'єкти і реальні дзеркальні поверхні, включені в композицію твору мистецтва. Відтак, можна підсумувати, що естетична ідея «дзеркала» знаходить

своє багатогранне втілення на рівні композиційних побудов, що свідчить про універсальність та багатовимірність її семантичного функціонування в мистецтві.

Література

1. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма / Ф. Джеймисон // Современная литературная теория: антология. – М.: Флинта; Наука, 2004. – С. 272-293.
2. Ждан В. Введение в эстетику фильма / В. Ждан. – М.: Искусство, 1972. – 343 с.
3. Козловски П. Культура постмодерна: [Пер. с нем.] / П. Козловски. – М.: Республика, 1997. – 238 с.
4. Ортега-и-Гассет Х. Веласкес. Гойя. Пер. с исп. и вступ. статья И. В. Ершовой, М. Б. Смирновой / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: Республика, 1997. – 352 с.
5. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой / М. Фуко. – СПб.: А – cad, 1994. – 404 с.

Аннотация. Колотова О.А. «Зеркальность» как формообразующий фактор в моделировании композиции художественного произведения.

В статье исследуется реализация эстетической идеи «зеркала» на уровне конструирования композиции художественного произведения. Доказано, что «зеркальность» на поприще формообразования проявляется через принцип симметрии; прием «зеркало в зеркале»; использование явления анаморфоза в моделировании художественного произведения; полизеркальную композицию, внесение реального зеркала в художественное пространство арт-объекта.

Ключевые слова: эстетическая идея «зеркала», композиция, симметрия, «зеркало в зеркале», анаморфоз, полизеркальная композиция.

Summary. Kolotova O.O. "Mirrorness" as a creative form factor in modeling composition of artistic work.

The implementation of the aesthetic idea of the "mirror" at the level of constructing the art composition is revealed in the article. It is proved that the "mirror" in the field of morphogenesis manifests through the principle of symmetry; the device of " a mirror in the mirror"; using anamorphosis in a work of art modeling; a polimirror composition; introducing a real mirror in the art space of the art object.

Key words: the aesthetic idea of " the mirror", a composition, a symmetry, " a mirror in a mirror", an anamorphosis, a polimirror composition.

Надійшла до редколегії 22.08.2011 р.

УДК 291.12.

С.В. Майстренко

РЕЛІГІЙНА СВІДОМІСТЬ ТА ЕКОНОМІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ

У статті розглядаються особливості процесу формування релігійної свідомості відповідно до етичних засад традиційних світових релігій. Відзначається зв'язок між різними типами господарювання та релігійними моральними нормами, обстоюється ідея необхідності реалізації моральних засад ведення економічної діяльності, які базуються на релігійних постулатах.

Ключові слова: релігійна свідомість, філософсько-антропологічна проблема, менталітет, сакральне, економічна діяльність, богословські канони, теологія.

На межі тисячоліть проблеми та наслідки економічної діяльності людини набувають особливого значення. Прискорена глобалізація світових процесів, яка призвела до кардинальних соціально-економічних перетворень, особливо значних змін в сфері економічного виробництва, позначилася на свідомості як виробників матеріальних благ, так і споживачів, спричинила вагомі зрушення у морально-психологічному стані людської спільноти, менталітеті певних народів. Негативні наслідки ХХ століття: фашизм, тоталітаризм, політична нестабільність, войовничий атеїзм, корупція, наркоманія, алкоголізм значно вплинули на формування ієрархії моральних стандартів у системі людських взаємовідносин.