

УДК 165.0

DOI: 10.34670/AR.2020.46.6.044

Конструктивный характер символического воображения в художественном творчестве

Агафонова Ольга Васильевна

Кандидат философских наук, доцент,
начальник кафедры философии и истории,
Вологодский институт права и экономики
Федеральной службы исполнения наказаний России,
160002, Российская Федерация, Вологда, ул. Щетинина, 2;
e-mail: evgenagafonov@inbox.ru

Аннотация

В статье автором продолжено исследование продуктивной способности воображения как специфического способа представления в художественном творчестве. Актуальность темы определяется тем, что, с точки зрения эпистемологии, проблема анализа видов конструктивного воображения, используемых в искусстве, не только раскрывает специфику художественного познания в целом, но и определяет разнообразие способов эстетического творчества. На основе данных психологии, культурологии, литературоведения, эстетики в статье выявлены особенности наглядного, пластического и расплывчатого, символического воображения. С точки зрения семиотического подхода символ проанализирован как особый тип знака, в котором образ не сводится к абстракции, но разворачивает бесконечную смысловую перспективу, путем перенесения рефлексии о предмете созерцания на совершенно другое понятие. Показано отличие художественного символа от аллегии и метафоры. Сущность символического воображения определена в статье как стремление художника раскрыть широкие, многозначные перспективы настроений, смыслов, ценностей в конкретных и уникальных образах. Исходя из основополагающих идей неклассической эпистемологии, символическое воображение определяется автором как своеобразная художественная форма познавательной конструкции, которая, организуя мир человеческого опыта, открывает суть привычных явлений, создает новую реальность бытия.

Для цитирования в научных исследованиях

Агафонова О.В. Конструктивный характер символического воображения в художественном творчестве // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2019. Том 8. № 6А. С. 108-117. DOI: 10.34670/AR.2020.46.6.044

Ключевые слова

Воображение, символ, символическое воображение, знак, художественный образ, метафора, аллегория, творчество, теория познания, эпистемологический конструктивизм.

Введение

Продуктивная способность воображения является не только одним из основополагающих элементов в структуре процесса познания человеком мира, но и важнейшим механизмом, определяющим специфику художественного творчества. Искусство не есть повторение, точный слепок действительности, но эстетическое значение произведений определяется способностью автора в уникальном и единичном, созданном его воображением художественном образе открыть значимые для всех людей смыслы ценности. Можно сказать, что «воображение есть внутренний мыслительный акт, посредством которого достигается понимание определенных вещей (событий, действий)» [Медведев, 2010, 488]. Феномен воображения является сегодня объектом междисциплинарных исследований, но, следует согласиться с тем, что «зарождение и стадии формирования его образов с трудом поддаются философско-методологической рефлексии» [Смирнова, 2018, 12].

Воображение как креативно-познавательная способность человеческого разума находит проявление во многих областях деятельности, что, несомненно, обуславливает разнообразие его форм. Так, Н. В. Медведев полагает, что «невозможно определить единый для всех алгоритм поведения, который в максимальной степени соответствовал бы феномену воображения как внутреннему процессу, сопровождаемому определенными ментальными картинками» [Медведев, 2010, 493]. С точки зрения эпистемологии проблема определения и анализа видов конструктивного воображения, используемых в искусстве, представляется весьма важной, так как она не только раскрывает специфику художественного познания в целом, но и определяет разнообразие способов эстетического творчества.

Разновидности творческого воображения

Важнейшими источниками продуктивного воображения как специфического познавательной способности человека, являются чувственные ощущения, закрепленные в образах сознания и памяти субъекта, а также установление между ними новых эмоциональных и интеллектуальных связей. Поэтому, анализируя воображение как специфический способ познавательной конструкции в художественном творчестве необходимо выделить несколько форм его проявления «в зависимости от участия разума и... отношения образов к данным наблюдения или памяти» [Арнаутов, 1970, 268].

Подобные принципы, позволяющие раскрыть не только особенности художественных произведений, но, как мы увидим далее, и специфику творческого процесса при их создании, использует французский психолог Т. Рибо, который рассматривал творческое воображение как важнейшее психическое свойство человека, составляющее наряду с рассудком основу любого таланта. Не претендуя на создание окончательной исчерпывающей классификации, он последовательно и обоснованно отказывается от нескольких возможных критериев для определения существенных типов творческого воображения. Анализируя когнитивные связи между восприятием явления и его концептом, Рибо справедливо отмечает, что складывающийся в сознании человека образ предмета «может перемещаться там от одного полюса до другого, то проникаясь действительностью, то утрачивая связи с нею и бледнея почти в такой же степени, как концепт» [Рибо, 1901, 146]. Поэтому на основе собственного анализа истории развития культуры и стилистических направлений в искусстве он, в итоге, выделяет пластическое и расплывчатое воображение.

Так, овеществляющее воображение, «порождаемое скорее ощущением, чем чувством, и стремящееся отождествиться с восприятием предмета» [там же, 146], Т. Рибо называет пластическим воображением. Источником его являются ясные и отчетливые образы, формирующиеся на основе восприятия, определенные впечатлениями действительности. Пластическое воображение, возникая в процессе творчества из зрительных, двигательных и даже осязательных ощущений автора, в конечном итоге, воздействует на аналогичные свойства читателя или зрителя. Материализация внешних, пространственных ощущений становится здесь заменой внутреннего эмоционально-чувственного содержания.

Скульптор, художник или зодчий всегда опираются на конкретные формы, фигуры, цвета, отражая зрительные, осязательные, пространственные представления. Поэтому пластическое воображение наиболее широко применяется в изобразительном искусстве, но не ограничивается им. Рибо убедительно доказывает, что в области словесного творчества посредством языка пластическое воображение создает отчетливые образы зрительных, осязательных, двигательных и даже звуковых ощущений, приводя возможное разнообразие ощущений к пространственным ассоциациям.

Итак, главной чертой пластического воображения является отчетливость созданных образов. Полной противоположностью ему в концепции Т. Рибо становится расплывчатое воображение, материалом которого служат отвлеченно-эмоциональные образы, порожденные сиюминутным душевным состоянием субъекта. Отвлеченные образы «сводятся к нескольким качествам или атрибутам предметов, заменяющим всю совокупность их восприятия» [там же, 158]. Если рациональное отвлечение (в более знакомой нам терминологии – обобщение, абстрагирование) основывается на выборе существенных, характерных черт предметов и явлений, то отвлеченно-эмоциональные образы могут отражать несущественные, случайно отмеченные свойства, соответствующие преобладающему эмоциональному настрою автора, фиксирующие фрагментарные, преходящие впечатления от реальности. Художественная выразительность здесь проявляется не в форме, размерах, общей композиции или цветовом решении. Появление этих образов зависит не от действительного порядка вещей, зафиксированного ощущениями автора, но происходит на основе изменчивого настроения, рождающего отдаленные аналогии. Известно, что в конце XIX – начале XX веков способ творчества, основанный на фиксации субъективных впечатлений, стал причиной появления импрессионизма как одного из первых и наиболее известных направлений искусства модерна, проявившего себя не только в живописи, но и в литературе.

Таким образом, субъективный характер расплывчатого воображения, всегда порожден внутренним чувством, вызванным случайными впечатлениями и ассоциациями. Подобный тип воображения, конечно, не применим в научной и практической деятельности, но с древних времен широко проявлял себя в искусстве, мифических и религиозных представлениях отдельных народов. Известно, что культура древней Эллады стала началом европейского рационализма, поэтому каждый из олимпийских богов является наглядным, пластическим выражением осмысления греками содержания и значимости таких человеческих качеств, как красота, мудрость, сила, хозяйственность, умелость в ремеслах.

Напротив, в воображении древних индусов нарочитая неестественность образов богов носит расплывчато-символический характер. Так, многорукость Шивы становится опосредованным выражением его беспредельного могущества, третий глаз является знаком истинного, высшего знания, духовного озарения и просветления. Чиннамаста – богиня желаний, подавляющего разум, обычно изображается как женщина без головы, а бог мудрости Ганеша, напротив, – с

головой слона, которого считали самым разумным животным. Отметим, что подобные проявления творческого воображения нельзя называть беспочвенным фантазированием. Нарушение законов вероятности и игнорирование действительной жизни здесь направлены на раскрытие неявных, сверхъестественных смыслов бытия, познание скрытого от человеческого разума или даже находящего за пределами человеческого восприятия.

Учитывая все выше сказанное, можно утверждать, что в истории культуры расплывчатое воображение как особая форма познавательной конструкции смыслов, механизмы которой так подробно проанализированы Т. Рибо, стала отправной точкой формирования символизма. В рамках семиотического подхода символ подробно изучается современной наукой и философией как особый тип знака. Поэтому, сегодня в рамках исследования эпистемологии художественного творчества, наиболее актуальным и обоснованным представляется использование термина символическое воображение. Отметим, что дальнейшее рассмотрение символического воображения как специфического средства эстетического познания невозможно без выявления специфики когнитивной природы символизма и ее онтологических оснований.

Символ как способ художественного мышления

В процессе познания человек не только отражает окружающий его мир, но, с точки зрения субъективного восприятия, выражает внутренние, индивидуальные особенности, интерпретируя явления и конструируя смыслы. Факты как фрагменты действительности, данные нам в опыте, «тоже интерпретируются, пересматриваются, конструируются и с эпистемологической точки зрения, и в плане доминирующих социальных норм» [Князева, 2018, 6]. Так, в речевом, вербальном акте как сущностном человеческом действии уже рождаются новые смыслы, новая реальность.

Кроме того, выражением социокультурного, коммуникативного, диалогического характера познания становится и то, что люди особым образом обозначают мир. Для получения, хранения и обмена информацией люди создают многообразные системы знаков, культурных кодов. Один из основателей семиотического подхода к пониманию культуры немецкий философ Э. Кассирер справедливо утверждает, что, выйдя за пределы органической жизни, человек оказывается в новом измерении – символическом универсуме. «Он настолько погружен в лингвистические формы, художественные образы, мифические символы или религиозные ритуалы, что не может ничего видеть и знать без вмешательства этого искусственного посредника» [Кассирер, 1998, 471]. Человек обращен не к физическим явлениям, а на самого себя, даже в практической сфере не может быть строгих фактов, и люди оказываются среди воображаемых эмоций, иллюзий и грез, надежд и страхов. «В социальном плане мы живем в символической, по сути, сконструированной реальности». [Князева, 2018, 6]. Поэтому язык, миф, искусство, науку и религию необходимо рассматривать как символические формы, сплетающиеся в единую сеть человеческого опыта.

Ж. Делез идет еще дальше, высказываясь против оппозиции и принципа дополнительности воображаемого и реального. По его мнению, необходимо «открытие и признание третьего порядка, третьего царства: царства символического» [Делез, с. 135], которое является не только предельным элементом структуры, но принципом генезиса, глубинной основой воплощения и реального, и воображаемого. Реальные явления конкретны и единичны, воображаемое же всегда становится удвоением, множественной проекцией. Символическое, при этом, ирреально, но и

не воображаемо, оно не сводимо ни к чувственной форме, ни к образам воображения, не может быть сопоставимо с сущностью явления. Символическое не имеет внешнего обозначения и внутреннего значения, но как элемент структуры становится носителем позиционного смысла, который реализуется как результат, эффект комбинации элементов, не являющихся означаемыми.

Известно, что знак, замещая отсутствующий предмет или смысл, отражает его однозначную сущность. Фиксируя наиболее общее в предметах, он меньше понятия, которое представляет. Специфика символа как особого типа знака представляется в том, что в нем объединяются идейно-понятийные и образные элементы. Сохраняя свою самостоятельность, образ в символе не сводится к абстракции, но разворачивает бесконечную смысловую перспективу идей. Образ и смысл в символе равнозначны, самодостаточны, идея «просвечивает» сквозь образ «как смысловая глубина и перспектива» [Арутюнова, 1990, 23]. При этом идея в символе не связана непосредственно с содержанием образа. Взаимосвязь между ними, по мнению И. Канта, формируется «не посредством прямого созерцания, а лишь по аналогии с ним, т. е. путем перенесения рефлексии о предмете созерцания на совершенно другое понятие, которому, вполне вероятно, созерцание никогда не сможет прямо соответствовать» [Кант, 1966, 375], символ становится категориальной обработкой образа, его рационализацией.

Э. Кассирер, преодолевая ограниченность миметической теории, понимал искусство как символическую форму культуры, которая открывает, познает истинную реальность бытия посредством силы художественного воображения. При этом философ подчеркивает, что в истории эстетики сложились различные подходы к пониманию сущности и функций воображения. Так, классические теории настаивают, что воображение должно ограничиваться разумом и вероятностью. Другую крайность он находит в романтической теории искусства, где волшебное и чудесное, затмевая возможное, становится главным предметом творчества, а воображение – универсальной метафизической ценностью и единственным «ключом» к реальности. Кассирер же вслед за великими реалистами XIX века видит истинное значение искусства в том, что «оно позволяет нам увидеть обыденные вещи в их реальной форме и подлинном свете» [Кассирер, 1998, 619].

Так, художественный реализм стремится создать наиболее полную иллюзию жизни. При этом, уже пластическое наглядное воображение, творчески сочетая реальные чувства и жизненные прототипы с художественным вымыслом, не повторяет эпизоды действительности. Наблюдение и память дают эмпирический материал, а комбинирование впечатлений и восприятий определяют художественную концепцию произведения как смысловой результат познавательной конструкции. С эпистемологической точки зрения поиск, открытие истины является целью искусства, как и любой формы человеческого познания. В конечном итоге, именно реализация этой цели определяет отличие между гениальностью и талантом в искусстве, науке или философии.

Художественный образ как специфическая форма эстетического познания превращает единичное, индивидуальное, вымышленное в значимое, сущностное и всеобщее. Можно сказать, что творческое воображение всегда стремится изобразить «единичное не как частицу бытия, а как символ всего бытия» [Арнаутов, 1970, 308]. Символическое воображение в художественном творчестве проявляется в стремлении автора раскрыть широкие, многозначные перспективы настроений, смыслов, ценностей, идей в конкретных и уникальных образах, созданных на основе фактов личного опыта. Художественный образ, выходящий за рамки частного, временного, показывающий общечеловеческие стремления становится

символом, который в силу своей многосторонности, тотальности и потенциально бесконечной возможности развертывания ассоциаций и значений, представляет иные явления.

Центральный образ произведения не только раскрывает главную идею сюжета, но заявляет идентичность, всеобщность подобных явлений в любых возможных контекстах. Это представляется особо актуальным в диалогической, интертекстуальной среде современной культуры. Так, мифический образ Одиссея, подробно воспетый в поэмах Гомера, на протяжении последующих столетий, претерпел множество интерпретаций и стал не только некой квинтэссенцией греческого духа, но и символом самоопределения человека. Уже в произведениях классиков итальянского Возрождения Данте, Петрарки, Боккаччо Одиссей представляется не просто хитрецом, который вопреки воле богов стремится вернуться домой, но любознательным исследователем, охваченным жадой познания [Грабарь-Пассек, 1966, 249–250]. В искусстве XX века его образ не менее популярен: Дж. Джойс в романе «Улисс» развертывает тему поиска человеком своего места в мире, возможности противостоять обстоятельствам и судьбе, Ст. Кубрик в фильме «2001: Космическая Одиссея» пытается осмыслить необходимость возвращения к истокам, поиска своего первоначала.

Анализируя роль символа в художественном творчестве, важно определить его отличие от других типов художественных образов. Так, аллегория «указывает на весьма узкое значение образа и часто сводится к персонификации абстрактных идей» [Арнаутов, 1970, 319]. Усилием пластического воображения здесь происходит превращение идеи в некие конкретные, наглядные образы, дающие исчерпывающее обозначение. Например, безжалостный эксперимент профессора Преображенского в «Собачем сердце» М. Булгакова становится аллегорией социалистической революции, совершенной большевиками в России. В аллегории образ, иллюстрируя отвлеченную идею, играет подчиненную роль, поэтому для ее понимания читателю или зрителю необходима лишь интеллектуальная деятельность, обратная рефлексия от образа к идее.

Известно, что метафора как художественный прием широко распространена в поэзии, например, у С. Есенина, Н. Рубцова и многих других авторов. Она основана на аналогии, сравнении по принципу подобия или различия. В метафоре происходит перенесение смысла, сопоставляются два конкретных, целостных образа, которые носят самостоятельный характер, а не указывают на некую многозначную идею. При этом один образ поясняет другой или они взаимно усиливают друг друга. «Метафора порывает с устоявшимся видением предмета, предлагает его смысловую интерпретацию» [Губман, 1998, 211], которая разрушает привычные смысловые связи, открывает новые парадоксальные значения. Но, на наш взгляд, нельзя согласиться с тем, что «метафора и символ нерасторжимы» [там же], что метафора является одним из способов реализации символического воображения в художественном творчестве.

Создавая символические конструкции, воображение творца объединяет пластические, наглядно раскрытые и условные, «свернутые» образы. Если в аллегории образ подчинен идее, а в метафоре, напротив – идея образу, то в символе идея и образ находятся в равновесии. Идея дана в нем конкретно, чувственно, наглядно, но и образ не сводится к абстракции, сохраняет свою самостоятельность.

Расчитывая на сотворчество воспринимающего субъекта, «символ дает простор воображению и заставляет душу отзываться на настроения, образы и мысли, которые движутся по сходным путям, не будучи ограниченными точно определенными представлениями»

[Арнаутов, 1970, 318–319]. Восприятие символа, если только его значение не закреплено в культуре, чаще всего основано, не на интеллектуальном анализе, а предполагает возникновение в воображении читателя, зрителя или слушателя непринужденных ассоциаций.

Художественная ценность символа видится не только в его уникальности, но и в том, что он возникает на основе свободного сближения мысли и восприятия, сохраняя тайный, скрытый смысл образа. Искусственные, расчетливые, неясные символы, требующие комментария, всегда выдают стремление поразить своеобразием формы в ущерб содержанию, сводят творческие усилия к формализму. Символическое воображение раскрывает образ постепенно, через обращение к отдаленным представлениям и аналогиям.

В символе означающее упрощается, образ делится на символические элементы, превращается в «текст», который можно интерпретировать субъективно или на основе знания «кода» [Арутюнова, 1990, 25]. Расплывчатый характер символического воображения творит то по принципам тесного родства, то открывает образы с новым содержанием, устанавливая ассоциации между внешним и внутренним. Конкретные представления становятся знаком абстрактного, не выразимого обычными средствами содержания. В отличие от метафоры, в символе «сравнение остается скрытым или очень далеким и на первый план выступает только образ, который вызывает в душе другой образ, способный создать нужное настроение» [Арнаутов, 1970, 322]. Эстетический эффект символического образа усиливается, когда творческое воображение автора рождает уникальные связи, отказываясь от избитых, шаблонных аналогий.

Итак, искусство, синтезируя явные элементы нашего чувственного опыта, содержательно организует его посредством мысли. Специфика художественного воображения видится в том, что автор должен не только понять значение вещей, но и облечь свои представления в конкретную форму, экстернализовать их «не просто в определенном материале – глине, бронзе или мраморе, но также в чувственных формах, ритмах, цветах, линиях и очертаниях, в пластических ликах» [Кассирер, 1998, 622]. Так, в некоторые произведения воспринимаются без проникновения в подробности, через общее впечатление от синтеза красок, звуков или слов.

Изображенный автором материальный предмет может быть «в значительной степени утончен, смыт, ослаблен, дабы по возможности приблизить полученный образ к состоянию внутреннего чувства» [Рибо, 1901, 167]. Примером тому являются знаменитые картины А. Матисса «Танец» и «Музыка», в которых доведенная до условности простота и даже некоторая грубость формы и цвета позволяет художнику изобразить на холсте невидимые человеческому глазу звуки музыки и настроение радости, объединяющее танцующих людей. Картина Э. Мунка «Крик» написана под впечатлением от увиденного на прогулке вечернего пейзажа. Искривленные линии природы будто повторяют звук, вылетающий из широко разинутого рта, придавая ему вселенский масштаб. Картина стала предвестником одиночества, отчаяния, отчуждения и безысходности как сущностных черт мироощущения нового века, а в современной массовой культуре благодаря серии одноименных фильмов – символом невыразимого ужаса.

Таким образом, можно утверждать, что символизм воображения в искусстве, носит имманентный характер, т. к. направлен не на выявление метафизических глубин, но в произведениях великих художников открывает суть привычных явлений. Человек как субъект познания «не отражает внешний мир и не обрабатывает идущую от мира информацию, а ... строит и перестраивает собственные схемы деятельности, конструирует свой собственный мир, конструируя тем самым самого себя» [Князева, 2018, 7–8]. Порождая смыслы, он отбирает значимое содержание, создает новую социально-культурную реальность.

Заключение

Итак, продуктивную способность воображения необходимо рассматривать как психический механизм, определяющий специфику художественного творчества. В зависимости от роли разума и соотношения образов с чувственными данными можно выделить несколько форм его проявления. Овеществляющее, наглядное воображение, источником которого являются ясные и отчетливые образы, принято называть пластическим воображением. Противоположностью ему является расплывчатое воображение, возникающее на основе отвлеченно-эмоциональных образов и отражающее несущественные, случайные свойства явлений, настроение автора, отдаленные аналогии, а не действительный порядок вещей. Можно утверждать, что подобная форма познавательной конструкции смыслов, стала отправной точкой формирования символизма в истории культуры.

Сущность символа как знака особого типа определяется спецификой объединения идейно-понятийных и образных элементов. Сохраняя свою самостоятельность, образ в символе не сводится к абстракции, но разворачивает бесконечную смысловую перспективу. При этом идея в символе связана с содержанием образа лишь по аналогии, путем перенесения рефлексии о предмете созерцания на совершенно другое понятие. Символическое воображение в художественном творчестве проявляется в стремлении автора раскрыть широкие, многозначные перспективы настроений, смыслов, ценностей, идей в конкретных и уникальных образах.

В процессе познания фрагменты действительности, данные нам в опыте, интерпретируются, пересматриваются, конструируются. Для получения, хранения и обмена информацией люди создают многообразные системы знаков, культурных кодов, человек живет в символической, сконструированной реальности, поэтому искусство следует рассматривать как символическую форму культуры, которая открывает, познает реальность бытия посредством силы художественного воображения. Символизм воображения в искусстве открывает, конструирует суть привычных явлений, содержательно и ценностно организует мир человеческого опыта.

Библиография

1. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры: Сборник. М.: Прогресс, 1990. 512с.
2. Арнаудов М. Психология литературного творчества. М.: Прогресс, 1970. 654 с.
3. Грабарь-Пассек М. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. М.: Наука, 1966, 318с.
4. Губман Б. Л. Символическое воображение // Культурология. XX век. Энциклопедия. Том 2. СПб.: Университетская книга; ООО Алетейя, 1998. 370 с.
5. Делез Ж. По каким критериям узнают структурализм? // Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб.: Лаборатория метафизических исследований при философском факультете СПбГУ: Алетейя, 1999. 186 с.
6. Кант И. Критика способности суждения // Сочинения в шести томах. Т. 5. М.: Мысль, 1966. 564 с.
7. Князева Е. Н. Ускользящая реальность: аргументы конструктивизма // Философия науки и техники. 2018. Т. 23. № 2. С. 5–9.
8. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М.: Гардарики, 1998. 784 с.
9. Медведев Н. В. Феномен воображения в контексте проблемы понимания (эпистемологический анализ) // Философия познания. К юбилею Людмилы Александровны Микешинной: сб. ст. / под общ. ред. Т. Г. Щедриной. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. 663 с.
10. Рибо Т. Творческое воображение. СПб.: Тип. Ю. Н. Эрлих, 1901. 318 с.
11. Смирнова Н. М. Воображение и творчество: когнитивный анализ // Социально-гуманитарное обозрение. 2018. № 3. С. 12–21.

The constructive nature of symbolic imagination in art

Ol'ga V. Agafonova

PhD in Philosophy,
Head of Department of Philosophy and History
Vologda Institute of Law and Economics of the Federal Penitentiary Service of Russia,
160002, 2 Shchetinina st., Vologda, Russian Federation;
e-mail: evgenagafonov@inbox.ru

Abstract

In the article, the author continued the study of the productive ability of the imagination as a specific way of representing art. The relevance of the topic is determined by the fact that, from the point of view of epistemology, the problem of analyzing the types of constructive imagination used in art not only reveals the specifics of artistic knowledge as a whole, but also determines the variety of ways of aesthetic creativity. Based on the data of psychology, culturology, literary criticism, aesthetics, the article reveals the features of visual, plastic and vague, symbolic imagination. From the point of view of the semiotic approach, the symbol is analyzed as a special type of sign in which the image does not come down to abstraction, but unfolds an infinite semantic perspective by transferring reflection on the subject of contemplation to a completely different concept. The difference between an artistic symbol and allegory and metaphor is shown. The essence of symbolic imagination is defined in the article as the artist's desire to reveal broad, multi-valued perspectives of moods, meanings, values in concrete and unique images. Proceeding from the fundamental ideas of non-classical epistemology, the author defines the symbolic imagination as a kind of artistic form of cognitive construction, which, organizing the world of human experience, reveals the essence of habitual phenomena, creates a new reality of being.

For citation

Agafonova O.V. (2019) Konstruktivnyi kharakter simvolicheskogo voobrazheniya v khudozhestvennom tvorchestve [The constructive nature of symbolic imagination in art]. *Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke* [Context and Reflection: Philosophy of the World and Human Being], 8 (6A), pp. 108-117. DOI: 10.34670/AR.2020.46.6.044

Keywords

Imagination, symbol, symbolic imagination, sign, artistic image, metaphor, allegory, creativity, theory of knowledge, epistemological constructivism.

References

1. Arutyunova N.D. (1990) Metaphor and discourse . Theory of metaphor: Collection. – Moscow: Progress. – 512 p.
2. Arnaudov M. (1970) Psychology of literary creation. – Moscow: Progress. – 654 p.
3. Grabar-Passek M. (1966) Antique plots and forms in Western European literature. – Moscow: Science. – 318 p.
4. Gubman B. L. (1998) Symbolic imagination . Culturology. XX century. Encyclopedia. Vol 2. – St. Petersburg: University book; Aleteya. – 370 p.
5. Deleuze J. (1999) By what criteria do structuralism recognize? . Deleuze J. Marcel Proust and signs. – St. Petersburg: Laboratory of Metaphysical Studies at the Faculty of Philosophy of St. Petersburg State University: Aleteya. – 186 p.
6. Kant I. (1966) Criticism of the ability of judgment . Works in six volumes. Vol. 5. – Moscow: Thought. – 564 p.

-
7. Knyazeva E. N. Escaping reality: the arguments of constructivism . Philosophy of science and technology. Vol. 23, № 2, 2018, p. 5–9.
 8. Cassirer E. (1998) Favorites. Experience about a person. – Moscow: Gardarika. –784 p.
 9. Medvedev N.V. (2010) The phenomenon of imagination in the context of the problem of understanding (epistemological analysis) . Philosophy of knowledge. On the anniversary of Lyudmila Alexandrovna Mikeshina / under total. ed. T. G. Shchedrina. – Moscow: Russian Political Encyclopedia. – 663 p.
 10. Ribot T. (1901) Creative imagination. – St. Petersburg: Type. Yu.N. Erlich. – 318 p.
 11. Smirnova N. M. Imagination and creativity: cognitive analysis . Social and Humanitarian Review. № 3, 2018, p. 12–21.