



## МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЭМОЦИИ «ПОНАРОШКУ»

© Э. Г. Панаиотиди

Панаиотиди  
Эльвира Гергиевна

кандидат педагогических  
наук, доктор философских  
наук, профессор  
Северо-Осетинский  
государственный  
педагогический институт  
г. Владикавказ  
eidos5@yandex.ru

*Является ли абсолютная музыка — то есть без текста, названия и/или программы — репрезентативным искусством? Кендалл Уолтон считает, что музыка обладает способностью репрезентировать человеческие эмоции посредством воображаемой интроспекции. Настоящая статья содержит критический анализ концепции музыкальной репрезентации Уолтона, основанной на понятии *make-believe*.*

**Ключевые слова:** художественная и музыкальная репрезентация, *make-believe*, воображаемая интроспекция, музыкальная выразительность, эмоции, Кендалл Уолтон.

Непопулярность единых теорий искусства в современной англосаксонской эстетике является проявлением ее антиэссенциалистской направленности, которая обозначилась в середине прошлого века под непосредственным влиянием известной статьи Морриса Вейца «Роль теории в эстетике»<sup>1</sup> и вызванной ею дискуссии. Продолжающийся курс на изучение отдельных видов искусства привел к расцвету «специальных эстетик» и прежде всего — музыкальной. Комментируя это явление, Стефен Дэвис писал в начале двухтысячных годов: «Если бы за достижения в эстетике на протяжении последних тридцати лет присуждались медали, то философия музыки удостоилась бы „золота“»<sup>2</sup>. Сама по себе идея «специальных

<sup>1</sup> *Morris Weitz. The Role of Theory in Aesthetics // Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15, 1956. P. 27—35.

<sup>2</sup> *Stephen Davies, Music // The Oxford Handbook of Aesthetics / J. Levinson (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 489.*

эстетик» не нова — одним из ее убежденных сторонников был, в частности, Эдуард Ганслик, выдвинувший еще в середине девятнадцатого столетия требование дифференцированного изучения отдельных видов искусства, выведения специфических для каждого из них принципов и закономерностей. В своем знаменитом очерке «О музыкально-прекрасном» Ганслик предпринял попытку соответствующей ревизии музыкальной эстетики, определив в качестве основной задачи этой дисциплины объяснение музыки «из нее самой»<sup>3</sup>. Современные эстетики-аналитики в свою очередь подчеркивают, что в силу онтологического своеобразия музыкальных произведений общие теории искусства, как правило, ориентированные на литературу или изобразительное искусство, оказываются несостоятельными при их экстраполяции на музыку<sup>4</sup>.

На фоне преобладания теорий, фокусирующихся на специфической природе музыки, концепция Кендалла Уолтона представляет собой примечательное исключение: это своего рода проекция *le mkme principe*<sup>5</sup>, который, по мнению этого ученого, лежит в основе репрезентативных («representational»)<sup>6</sup> искусств и даже простирается за пределы области художественного и эстетического. Его фундаментальный труд *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*<sup>7</sup>, который по праву занимает почетное место в ряду наиболее влиятельных исследований по эстетике двадцатого века, является важным этапом в изучении целого комплекса основополагающих эстетических проблем, сопряженных с центральной для Уолтона проблемой репрезентации. Одним из аспектов чрезвычайно сложной, многоплановой концепции этого автора на стыке эстетики, философии сознания и метафизики, главную цель которой составляет выявление специфических особенностей механизма репрезентации в различных видах искусства, является вопрос о взаимоотношениях между музыкой и эмоциями. Как следует из названия, именно ему посвящена настоящая статья. Преломление проблемы выразительности музыки в контексте более общей проблемы репрезентативности (музыкального) искус-

<sup>3</sup> Dieter Strauß, *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Teil 2: Eduard Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht. Mainz: Schott, 1990. S. 22. Ганслику принадлежит термин «специальная эстетика» (Spezial-Ästhetik).

<sup>4</sup> Stephen Davies, General Theories of Art versus Music // *British Journal of Aesthetics* 34 (4), 1994. P. 315—325.

<sup>5</sup> Первая систематическая попытка выявить единую сущность искусства была предпринята Шарлем Батте в его трактате «Изящные искусства, сведенные к единому принципу», в котором в качестве этого принципа фигурирует подражание. Charles, Batteux. *Les beaux arts réduits a un mkme principe*. Paris: Durand, 1746.

<sup>6</sup> Согласно Уолтону, парадигмальными образцами репрезентативного искусства являются романы, рассказы, фигуративная живопись, театр и кино, то есть виды искусства, которые с помощью различных средств и различными способами воспроизводят действительность. Kendall Walton, *Prñcis of Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts // Philosophy and Phenomenological Research* 51 (2), 1991. P. 379.

<sup>7</sup> Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of Representational Arts*. Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1990.

ства — оригинальная черта концепции Уолтона; как будет показано ниже, обоснование правомерности подобного подхода потребовало значительных усилий, результат которых неоднозначен.

### Музыкальная репрезентация *qua make-believe*

Опираясь собственным, весьма оригинальным понятием репрезентации, Уолтон расширил группу основанных на принципе воспроизведения искусств, включив в нее все виды музыкального искусства: «Я предпочитаю трактовать понятие репрезентации таким образом, чтобы оно охватило практически всю музыку»<sup>8</sup>. Это стало возможным благодаря тому, что в представлении этого ученого репрезентация — понятие градуальное, она может быть присуща отдельным видам искусства в различной степени. Литература, предметная живопись, скульптура и кино — это воспроизводящие искусства *par excellence*, в то время как репрезентативный характер инструментальной музыки или абстрактной живописи отнюдь не очевиден. В музыке он непосредственно связан с ее способностью выражать эмоции, а потому экспликация специфической природы музыкальной репрезентации по существу становится исследованием взаимоотношений между музыкой и эмоциями<sup>9</sup>.

Итак, способность репрезентации является свойством, присущим в той или иной форме и степени всем видам искусства, в том числе музыке, репрезентативное содержание которой составляют человеческие эмоции; экспликация механизма их воспроизведения в музыке выполняет поэтому двойную функцию: раскрывает тезис о репрезентативной природе музыкального искусства и одновременно выявляет его специфику *qua* репрезентативное искусство. Чтобы понять, как музыка воспроизводит<sup>10</sup> эмоции, мы должны сначала прояснить уолтоновское представление о (художественной) репрезентации.

Суть его заключена в понятии *make-believe*, введенном Уолтоном в упомянутой монографии и являющемся своего рода его визитной карточкой. В отличие от привычной трактовки художественной репрезентации, предполагающей сходство с реальностью, или ее определения по аналогии с языком, в котором первостепенную роль играет принцип денотации, как, например, у Нельсона Гудмена<sup>11</sup>, Уолтон в качестве модели избрал детскую

<sup>8</sup> Kendall Walton, Listening with Imagination: Is Music Representational? // *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 (1), 1994. P. 48.

<sup>9</sup> Walton, *Ibid.* P. 47.

<sup>10</sup> Следует иметь в виду, что под воспроизведением не подразумевается изображение. Особый смысл этого понятия в устах Уолтона будет ниже прояснен.

<sup>11</sup> В своей чрезвычайно влиятельной работе *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1968) Гудмен подверг критике распространённое мнение о том, что нечто может быть репрезентацией только в том случае, если оно обладает сходством с репрезентируемым. В противовес этому он предложил считать *денотацию* ядром репрезентации. Уолтон, соглашаясь с Гудменом в том, что сходство не является необходимой предпосылкой репрезентации, равным образом отверг его представление о репрезентации как одном из видов символа, подчеркнув, что оно искажает природу феномена репрезентации (см.: Kendall Walton, Are Representations Symbols? // *Monist* 58 (2), 1974. P. 236—254).

«игру в представления»<sup>12</sup>; именно таково одно из значений английского *make-believe* наряду с «притворством», «воображением», «фантазией». Убежденный в том, что склонность воображать себя кем-то, принимать ту или иную роль, на которой основаны детские игры, имеет более универсальное значение<sup>13</sup>, Уолтон разработал целую теорию *make-believe*, преломление которой к художественно-эстетической области позволило ему выдвинуть альтернативную концепцию художественной репрезентации. Что же общего между детскими играми и репрезентативными искусствами?

Прежде всего, и те и другие содержат вымышленный мир («fictional world»), понимание которого требует деятельности воображения. Но в отличие от произвольных фантазий и грез *make-believe*, как и всякая игра, основана на правилах: с помощью так называемых «подпорок» («props»), которые, выражаясь языком Уолтона, *предписывают* содержание воображаемого, воображение направляется в определенное русло. В играх в дочку-матери или в лошадки в качестве опор, вокруг которых формируется пространство игры, дети используют куклы и деревянные палки. Аналогичную роль играют, по мнению Уолтона, картины, романы и другие произведения искусства, приглашающие реципиентов к игре *make-believe*, возбуждая и направляя фантазию аналогично куклам и лошадкам. Благодаря этим подпоркам, ограничивающим свободу воображения участников игры, наш опыт взаимодействия с художественными произведениями обретает определенную степень объективности.

Важнейшая функция подпорок состоит в том, что они генерируют «вымышленные истины» («fictional truths»)<sup>14</sup>, которые обладают валидностью в определенном социальном контексте или вымышленном мире художественных произведений, обеспечивая интерсубъективную передаваемость их смысла: например, что кукла, которую укачивает девочка, — это ребенок или что некая Эмма Бовари вышла замуж за врача.

Эти истины в значительной степени определяются характерными особенностями контекста или произведения, но это ни в коем случае не означает, что участники игры при этом пассивны, совсем наоборот. Непосредственная вовлеченность детей, исполняющих определенные роли, очевидна. Но Уолтон настаивает на том, что восприятие художественных

<sup>12</sup> На персональной странице Уолтона помещена его детская фотография на деревянной лошадке, иллюстрирующая его «первое исследование *make-believe*».

<sup>13</sup> По мнению Уолтона, с выходом из детского возраста склонность к имитационным играм не исчезает, она, в частности, находит выражение в восприятии художественных произведений, содержащих репрезентации. Ученый также обращает внимание на экзистенциальную функцию игр «понарошку» во взаимодействии с окружающим миром. Так, в концентрационном лагере Освенцим дети играли в игру под названием «Идти в газовую камеру»; это была вполне серьезная попытка осмыслить, понять ужасную ситуацию, в которой они оказались (Walton, *Mimesis as Make-Believe*. P. 12).

<sup>14</sup> Эта функция является сущностной, ибо, согласно определению Уолтона, подпорки — это объекты, продуцирующие вымышленные истины. Walton, *Précis of Mimesis as Make-Believe*. P. 380.

репрезентаций также сопряжено с активностью реципиентов. Девочка, укачивающая куклу, представляет, что держит в руках ребенка, а зритель, воспринимающий художественное изображение дракона, представляет, что видит дракона. Уолтон особо подчеркивает, что при этом и девочка, и зритель сами являются участниками игры: первая представляет, что именно *она* укачивает ребенка, а последний воображает, что это *он* видит дракона.

Зритель, таким образом, не принадлежит вымышленному миру произведения, но является участником игры *make-believe*, которая имеет свой мир. Этот мир игры («game world») формируется в процессе взаимодействия реципиента с вымышленным миром художественного произведения и обладает своими собственными вымышленными истинами — например, о том, что я воспринимаю то или иное произведение<sup>15</sup>. При этом если мир произведения уникален, то порождаемые при его восприятии миры, в которых личность воспринимающего важна наравне с содержанием произведения, могут существенно варьироваться.

Таковы ключевые положения и понятия концепции *make-believe*, обсуждение которой выходит за рамки нашей работы. Отталкиваясь от уолтоновского представления о художественной репрезентации, мы рассмотрим ее преломление к области музыкального искусства, фокусируя внимание на следующих вопросах: в чем состоит обоснование валидности этой теории в отношении музыки, каков механизм музыкального выражения (в уолтоновском смысле) эмоций?

#### Слышать *versus* видеть

В свете уолтоновского понимания художественной репрезентации, весьма далекого от классических понятий подражания и образительности, вопрос о том, является ли музыка репрезентативным искусством, становится по существу вопросом о наличии в музыкальных произведениях вымышленного мира и их способности выступать в роли «подпорки» в игре *make-believe*, стимулируя деятельность воображения. Если этот мир существует, то кто его «обитатели»? Ведь понятно, что в нем мы не встретим привычных героев литературных произведений или изображений на картинах. Исключения составляют программные сочинения и музыкальные жанры, связанные с текстом и действием, музыка к кинофильмам, хотя и здесь, по мнению Уолтона, музыка не просто сопровождает репрезентативные элементы, продуцируемые другими искусствами, но вносит свой оригинальный вклад в их формирование<sup>16</sup>. Даже если это и так, очевидно, что в синтетических жанрах музыка «действует» в союзе с чисто репрезентативными искусствами. А что собой представляют персонажи, населяющие вымышленный мир инструментальных произведений?

Согласно Уолтону, это, во-первых, элементы музыкальной ткани, так сказать, внутренние «герои» произведения. Так, квартет Бетховена *opus*

<sup>15</sup> Walton, *Listening with Imagination*. P. 53.

<sup>16</sup> *Ibid.* P. 47.

59 № 3 начинается с уменьшенного септаккорда, порождая ощущение, что ему предшествовало развитие, которого мы не слышали. Другими словами, целостная структура произведения как бы достраивается нашим воображением, которое связывает отдельные элементы каузальными отношениями: ожидание тоники после доминантсептаккорда, различные формы тематического взаимодействия (подготовка темы предшествующим развитием, переплетение, наложение тем и т. д.).

Во-вторых, музыкальное произведение может содержать внешних «обитателей». К этой категории относятся разного рода подражания: использование танцевальных ритмов в нетанцевальных жанрах, имитации музыкального стиля — например, барокко в сюите «Пульчинелла» Стравинского — или пения на музыкальном инструменте, как в медленной части «Патетической» сонаты Бетховена. В вымышленном мире этих произведений присутствуют, конечно, и внутренние «герои» — музыкальные звуки, но кроме них здесь есть еще и некий образ поющего, танцующего, одним словом, подражателя. Восприятие таких композиций может порождать ощущение действий исполнителей, с помощью которых создается этот эффект, или же мыслей и чувств композитора, пережитых им в процессе создания произведения. Тем самым создается впечатление, что музыка является выражением определенного содержания, в том числе эмоционально-выразительного<sup>17</sup>.

Уолтон признает, что подобный эффект может достигаться посредством воспроизведения в музыке поведения, сопровождающего выражение человеческих эмоций<sup>18</sup>. Так, вокальная музыка обладает ресурсами для передачи вербального выражения эмоций, которое включает не только текст, но и манеру исполнения, тембровую окраску. А в таких музыкальных жанрах, как марш или танец, приоритетное значение имеет связь с движением, физическим проявлением эмоций. Одновременно он указывает на ограниченность экспликативной модели, основанной на сходстве музыки с экспрессивным поведением, озвучивая стандартные возражения в ее адрес. Это отсутствие сходства между поведением и такими элементами музыкального языка, как мажор и минор, имеющими эмоциональную окраску, а также узкий спектр эмоций, доступных отражению средствами музыки, по сравнению с палитрой переживаний, составляющих содержание чисто репрезентативных искусств: как может выглядеть, например, музыкальное изображение вины или ревности, не подкрепленное текстом, названием или программой, вопрошает Уолтон?<sup>19</sup> К тому же поведение всегда имеет носителя, и поэтому, изображая нервное или решительное поведение, музыка одновременно, прямо или косвенно, репрезентирует его носителя — человеческие существа, воображаемые анонимные персонажи,

<sup>17</sup> Ibid. P. 49.

<sup>18</sup> Ibid. P. 50.

<sup>19</sup> Kendall Walton, What Is Abstract About the Art of Music? // *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (3), 1988. P. 353—354.

населяющие вымышленный мир музыкальных композиций независимо от его внутренних персонажей<sup>20</sup>.

В концепции репрезентации самого Уолтона принцип внешнего сходства не играет определяющей роли. Наличие и, соответственно, восприятие этого сходства реципиентом хоть и способны облегчить игру «понарошку», но они не являются ее необходимым условием (игра в дочку-матери, возможно, привлекательнее, когда есть кукла, но ее с легкостью может заменить любой предмет, который можно «запеленать» и покачать на руках). Как и в по преимуществу репрезентативных видах искусства, именно вымышленный мир музыкального произведения является той пружиной, которая приводит в действие фантазию слушателя, направляя ее в нужное русло. Но как именно? Ведь внутренние и внешние «обитатели» этого мира совсем не похожи на типичных героев романов или картин.

Согласно одному из возможных сценариев, своеобразные сюжеты могут возникать в процессе имманентного развития музыкального материала без ссылки, реальной или воображаемой, на внешний мир. В качестве иллюстрации Уолтон приводит детальный анализ начальной темы Адажио из фортепианного концерта A-dur К. 488 Моцарта, подробно описывая ее мелодико-гармоническое развитие. Не останавливаясь на этом, он, далее, представляет моцартовский фрагмент как историю о не очень дисциплинированной девушке, опоздавшей на поезд, в которой гармонические модуляции маркируют повороты в развитии действия: охота на бабочек, ушедший строго по расписанию, не дождавшись Далии (так зовут героиню), поезд, неожиданная встреча с молодым человеком. Уолтон, безусловно, признает, что сама музыка не рассказывает историю Далии, но он обращает внимание на то обстоятельство, что в музыкальном развитии — голосоведении, гармонии и т. д. — присутствуют такие моменты, как запаздывание, строгость, неожиданность, движение к чему-то новому. При этом — и это главное — музыка не просто указывает на запаздывание, строгость и т. д. или представляет каким-то другим способом эти понятия для созерцания, но она репрезентирует конкретный случай опоздания (предшествовавшую ему игру в бабочки, последовавшее за ним знакомство)<sup>21</sup>, вызывающий в воображении совершенно определенную ситуацию<sup>22</sup>. Независимо от вопроса о том, насколько легитимной является интерпретация моцартовского фрагмента как приключения непунктуальной девушки, очевидно, что в

<sup>20</sup> Walton, *Listening with Imagination*. P. 50.

<sup>21</sup> Ibid. 51.

<sup>22</sup> Ibid. Согласно Уолтону, музыка может выражать общие понятия, непосредственно презентуя их, но в других случаях она сама выступает как частный случай такого понятия. Например, сонатная реприза экземплифицирует понятие возвращения и может представлять интерес сама по себе как «чисто музыкальное событие», то есть без представления какой-либо истории — о возвращении домой, к прежним убеждениям и т. п. Walton, *What Is Abstract About the Art of Music?* P. 356—357. Заметим, что сам Уолтон не употребляет использованное нами понятие экземплификации, но оно наиболее точно отражает подразумеваемый им способ передачи общих понятий.

отличие от литературных произведений или живописных изображений вымышленный мир этой истории целиком зависит от слушателя, содержащая же в самой музыке «программа» крайне неопределенна; это прежде всего касается идентичности персонажей и связности, единства сюжета. Уолтон с готовностью констатирует, что даже если отдельные моменты музыкального развития (ложная каденция, размеренная твердость ритма, резкий тональный сдвиг и т. д.) и могут быть восприняты как примеры опоздания, пунктуальности, неожиданного события или жизненных перемен, то в самой музыке нет ни малейшего указания на то, принадлежат ли все эти действия одному персонажу или нескольким. Равным образом в ней отсутствует и всякое обоснование взаимосвязи между этими событиями: впечатление целостности музыкального произведения возникает в результате восприятия логики развертывания звуковых паттернов, создание же целостной, связной картины, объединяющей разрозненные элементы репрезентативного содержания, то есть внутреннее единство вымышленного мира, есть плод фантазии слушателя и, соответственно, варьируется в зависимости от его опыта, компетентности и других субъективных факторов<sup>23</sup>.

Указывая на эти трудности, Уолтон, с одной стороны, пытается обратить их в достоинство. Обобщенность музыкального содержания necessarily надо рассматривать как недостаток: представляя, например, понятия борьбы или возвращения, музыка в отличие от репрезентативных искусств позволяет каждому слушателю конкретизировать их в соответствии с его собственными интересами. Но, с другой стороны, он сознается, что такого рода обобщенность граничит с пустотой и ставит под сомнение целесообразность и ценность подобных произведений, особенно если речь идет об эмоционально-выразительном содержании — ведь «мы хотим подробностей; мы хотим видеть эмоции в контексте, понять, о чем они и почему они переживаются»<sup>24</sup>.

Согласно Уолтону, музыке подвластно это в не меньшей степени, чем парадигмальным репрезентативным жанрам<sup>25</sup>; она способна репрезентировать когнитивное содержание выражаемых эмоций, но как сами когнитивные элементы, так и способы их презентации специфичны. Что же касается точности передачи динамического аспекта эмоций, то возможности музыки в этом отношении превосходят потенциал репрезентативных искусств<sup>26</sup>. Как именно реализуются эти возможности, призвана продемонстрировать концепция Уолтона. Но прежде чем обратиться к ней, следует прояснить еще одну особенность его представления о музыкальной репрезентации

<sup>23</sup> Ibid. P. 52.

<sup>24</sup> Walton, What Is Abstract About the Art of Music? P. 357.

<sup>25</sup> Уолтон релятивирует противопоставление музыки как абстрактного искусства репрезентативным искусствам, которые тоже обладают возможностью воплощать общие понятия. Различие между ними, по мнению ученого, состоит не столько в степени обобщенности содержания, сколько в том, в каком отношении содержание музыки, с одной стороны, и репрезентативных искусств, с другой стороны, является обобщающим, а в каком — конкретным. Ibid. P. 358.

<sup>26</sup> Ibid.

*qua make-believe*, которая, по мнению американского ученого, обусловлена неперцептуальной природой музыкального искусства.

Если исходить из привычного и более естественного противопоставления предметной живописи и музыки как перцептуальных — визуального и аудиального — видов искусства литературе и концептуальной живописи, то последнее утверждение выглядит довольно парадоксально. Уолтон, однако, обращает внимание на следующий нюанс: репрезентативная живопись, как правило, изображает визуальные образы. В музыке же изображение звуков, акустических феноменов — стука колес поезда, пения птиц, звона колокольчика и т. д. — представляет собой наиболее «детский, наивный, немusical» вид репрезентации<sup>27</sup>. В большинстве же случаев музыкальные репрезентации неизобразительны, они не иллюстрируют звуки, а носят кроссmodalный характер. А именно, их объектом чаще всего являются не поддающиеся восприятию понятия («конфликт», «терпение», «борьба», «возвращение») и феномены (эмоциональные состояния). Например, терпение, изображенное Генделем в оратории «Балтазар» с помощью протяженных по длительности нот, или восходящая мелодия, изображающая вознесение на небеса, не дают представления о том, как звучат терпение или вознесение<sup>28</sup>. А это значит, что в музыке отсутствует непосредственный доступ к объекту репрезентации, как это имеет место при восприятии произведений изобразительного искусства, которое характеризуется Уолтоном как «опыт воображения видения»<sup>29</sup> (или представление восприятия). Под этим не очень элегантно звучащим в буквальном переводе определением подразумевается довольно банальное наблюдение: глядя на изображенный на картине объект — дерево или пшеничное поле, мы всегда при этом воображаем, что видим дерево или пшеничное поле. В музыке же подобное воображаемое восприятие обычно не присутствует: слушая упомянутый фрагмент из «Балтазара», мы не представляем себе, что слышим терпение или некий конкретный случай проявления чьего-то терпения, равно как и не представляем восприятие этой музыки как восприятие чего-либо, связанного с терпением<sup>30</sup>.

Если восприятие произведений изобразительного искусства действительно представляет собой пропитанную саморефлексией игру, то воображает ли зритель, что видит *дерево*, как действительно подчеркивает Уолтон, или же художественное *изображение* дерева? На наш взгляд, все-таки последнее. Если отвлечься от этой неточности, то вполне понятно, что американский ученый имеет в виду, когда утверждает, что музыка является неперцептуальным или по меньшей мере менее перцептуальным искусством, чем предметная живопись: в аудиальном восприятии отсутствует непосредственный доступ к вымышленному миру музыкальной

<sup>27</sup> Walton, *Mimesis as Make-Believe*. P. 335.

<sup>28</sup> Listening with Imagination, p. 54; Walton, What Is Abstract About the Art of Music? P. 358.

<sup>29</sup> Walton, Listening with Imagination. P. 53.

<sup>30</sup> Walton, What Is Abstract About the Art of Music? P. 359.

композиции. В дополнение к этому в силу специфики музыкального пространства это восприятие лишено перспективы и, следовательно, модуса *de se*<sup>31</sup>. Глядя на изображенный на картине корабль, мы воображаем, что он плывет в нашем направлении, но «перемещения» в музыкальном пространстве не стимулируют аналогичные представления о том, как мы пространственно позиционированы по отношению к ним. Эта особенность, которая отражает свойственную вообще слуховому восприятию меньшую степень информативности относительно расстояния и ракурса восприятия по сравнению со зрением, проявляется как в чисто изобразительной музыке, когда, воображая, что мы слышим журчание ручья, мы не представляем направления течения, удаленности и т. д., так и в музыкальных репрезентациях, имеющих пространственное измерение: если, слушая восходящую/нисходящую мелодию, мы воображаем, что что-то или кто-то поднимается/опускается, то направленность этого движения не соотносена с нами, вопрос о том, на каком расстоянии от нас удален движущийся объект/субъект и в каком направлении от нас он движется, не имеет смысла. В результате возникает впечатление, что музыкальное пространство не связано с пространственным полем слушателя, а это порождает определенную дистанцированность по отношению к вымышленному миру музыкального произведения, снижает степень вовлеченности реципиента в мир игры<sup>32</sup>. Суть этих рассуждений сводится к тому, что вымышленный мир музыкального произведения не существует вне слушательского восприятия, и в этом состоит принципиальное отличие музыки от чисто репрезентативных искусств. Последние всегда обладают независимым от реципиента вымышленным миром, который является «подпоркой» в игре *make-believe*. В отличие от них в музыкальных произведениях нет вымышленного мира — здесь существует только *мир игры*. Функцию «подпорки» в ней выполняет не сама музыка, а *опыт* ее восприятия. Поэтому при выходе реципиента из игры исчезает и вымышленный мир музыкального произведения, в то время как в живописи изображенные объекты продолжают апеллировать к его фантазии. В этом, по мнению Уолтона, и заключается абстрактный характер музыки.

Итак, преломление уолтоновского представления о художественной репрезентации *qua make-believe* в музыке выявило, что в силу неперцептуальной природы музыкального искусства музыкальные репрезентации не содержат чувственно воспринимаемых образов и, если перефразировать Уолтона, не побуждают к «представлению слышания» аналогично «вооб-

<sup>31</sup> По мнению Уолтона, отдельные исключения, как, например, эффект постепенно приближающегося шествия в средней части нокturna Клода Дебюсси «Празднества», лишь подтверждают общее правило. Walton, *Listening with Imagination*. P. 53. Аналогичный эффект содержится в таких популярных произведениях, как «Болеро» Мориса Равеля и эпизод нашествия из Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича.

<sup>32</sup> Walton, *Listening with Imagination*. P. 53. См. также: Walton, *Mimesis as Make-Believe*. P. 340.

ражению видения» в разъясненном выше смысле. Наша следующая задача — прояснение позитивного определения музыкальной репрезентации и основанных на нем взаимоотношений между музыкой и эмоциями.

### «И в музыке, и в нас»

Квинтэссенцию точки зрения Уолтона можно сформулировать следующим образом: музыка обладает способностью непосредственно представлять феноменальное ощущение эмоций, которая ей более свойственна, чем воспроизведение характерного проявления эмоций в поведении; воспринимая выраженные таким образом эмоции, мы представляем, что сами переживаем их. Попытаемся разобраться, что имеется в виду.

Согласно Уолтону, вместо воображаемого восприятия («*imaginative perceiving*») в музыкальном опыте имеет место *воображаемая интроспекция* («*imaginative introspecting*»). Это значит, что, вступая в игру «понарошку» с музыкальным произведением, слушатель представляет себе, что воспринимает не внешний по отношению к нему и независимый от него объект, каким является вымышленный мир картины, созданный художником, но что он подвергает рефлексии свои внутренние переживания<sup>33</sup>. При этом музыка, репрезентирующая ту или иную эмоцию в уолтоновском смысле, не просто порождает представление о том, что слушатель переживает эту эмоцию, но что его аудиальный опыт — ментальное состояние, порожденное восприятием звуков, — является опытом переживания этой эмоции<sup>34</sup>. Другими словами, музыка переживается «изнутри» («*from within*»), «как если бы она была нашим собственным выражением»<sup>35</sup>.

Характерное поведение слушателей во время слушания музыки — например, отбивание ногой такта, покачивание в ритм музыке и т. д. — может сопровождать и реальные, и воображаемые эмоции. Возможен также вариант, когда переживаемые в воображении чувства порождают внешнюю реакцию, которую реципиент представляет как отклик на переживаемые в действительности чувства. Но это не означает, что музыка изображает внешнее выражение чьих-либо эмоций — восприятие музыки, обладающей эмоциональным содержанием, может побуждать нас не только к воображению того, что мы эти эмоции переживаем, но мы можем одновременно представлять, что выражаем их в поведении<sup>36</sup>.

В свете положения о том, что музыкальное произведение выражает ту или иную эмоцию, если в воображении слушателя его аудиальный опыт является опытом переживания этой эмоции, характер отношений между слушателем и вымышленным миром музыкального произведения

<sup>33</sup> Walton, *What Is Abstract About the Art of Music?* P. 360.

<sup>34</sup> Walton, *Mimesis as Make-Believe*. P. 336.

<sup>35</sup> *Ibid.* P. 55. Дистинкция «переживание изнутри» («*from within*») *versus* «переживание извне» («*from without*») принадлежит Ричарду К. Эллиотту. См. R. K. Elliott, *Aesthetic Theory and the Experience of Art // Proceedings of the Aristotelian Society*. New Series 67, 1966—1967. P. 112.

<sup>36</sup> *Ibid.* P. 56.

действительно оказывается более интимным, чем в опыте восприятия предметной живописи и других репрезентативных искусств. Обоснование тесной связи между выразительностью музыки и опытом слушательского восприятия, которое, по мнению американского ученого, всегда окрашено чувством<sup>37</sup>, рассматривается им как важнейшее достоинство позиции, основанной на понятии репрезентации *qua take-believe*, в сравнении с конкурирующими экспликативными моделями. Так, теории, объясняющие выразительность музыки ее способностью воспроизводить характерное выражение эмоций в поведении и голосе человека, справедливы в отношении некоторых композиций, но репрезентация эмоций в музыке не обязательно осуществляется посредством аналогии с поведением. Преимущество же его собственной концепции заключается в том, что в ней выявлен более прямой, непосредственный механизм репрезентации эмоций<sup>38</sup>, полагает Уолтон. При этом он уверен в том, что его позиция одновременно иммунизирована от напрашивающегося упрека в субъективизме — ведь выраженные в музыке эмоции и чувства не существуют независимо от слушательского восприятия — и, следовательно, принципиально расходится с эвокационизмом, страдающим этим недостатком. Сторонники последнего определяют выразительность музыки со ссылкой на реально переживаемые слушателем эмоции, тогда как у него речь идет о *воображаемых* эмоциях, слушатель только *представляет*, что переживает их, подчеркивает Уолтон<sup>39</sup>.

Концепция Уолтона, как следует из сказанного выше, претендует на своеобразную промежуточность, смысл которой заключен в том, что эмоции локализируются одновременно и в слушателе, и в музыке: с одной стороны, слушатели воспринимают выразительность как имманентное — не реляционное или диспозициональное — свойство музыки, а с другой стороны, опыт ее восприятия в значительной степени обуславливает и оправдывает приписывание музыке этого свойства<sup>40</sup>. Другими словами, сохраняя и примиряя базовые положения конкурирующих подходов, когнитивизма и эвокационизма, позиция Уолтона преодолевает их недостатки.

Обоснована ли эта претензия Уолтона? Является ли предложенная им экспликация феномена музыкальной выразительности и лежащего в его основе представления о музыкальной репрезентации адекватной?

<sup>37</sup> По выражению Уолтона, «to appreciate expressive music is to *feel* something». Walton. *Listening with Imagination*. P. 55.

<sup>38</sup> Ibid. P. 56.

<sup>39</sup> Walton, *What Is Abstract About the Art of Music*. P. 360. Отмечая, что в некоторых случаях музыка может возбуждать не воображаемые, а реальные чувства, настроения и даже эмоции, Уолтон предпочитает не проводить четкой границы, но трактовать понятие воображаемых переживаний широко, включая в него и «чувствуемые чувства». Порождая то или иное чувство, музыка одновременно вызывает представление, что оно переживается, но она может вызвать его и в том случае, если переживание отсутствует. Walton, *Listening with Imagination*. P. 56.

<sup>40</sup> «Are tension and relaxation „in the music“ or „in the listener“? The best quick answer is *both*». Kendall Walton, *Projectivism, Empathy, and Musical Tension // Philosophical Topics* 26 (1, 2), 1999. P. 410.

На наш взгляд, по меньшей мере два возражения, которые будут ниже сформулированы, не позволяют дать утвердительный ответ на эти вопросы.

Как ранее отмечалось, Уолтон отклонил упрек в субъективизме, сославшись на то обстоятельство, что в качестве источника музыкальной выразительности в его концепции фигурируют воображаемые, а не реальные эмоции. Однако, по мнению оппонентов, эта модификация не устраняет «эгоцентричности» уолтоновского понятия музыкальной выразительности, которая по существу отождествляется с эмоцией слушателя, только эмоцией воображаемой<sup>41</sup>. Уолтон мог бы парировать этот упрек указанием на то, что воображаемые эмоции не просто навеяны музыкой, но буквально являются ее отражением и, значит, подозрения в субъективизме неуместны. Валидность этого контраргумента зависит от того, насколько состоятельна экспликация механизма «прямой репрезентации», поэтому взглянем на него внимательнее.

В концепции Уолтона, который в принципе допускает существование альтернативных механизмов аффективного воздействия музыки, репрезентация эмоций в инструментальных произведениях коррелирует с особым видом эмпатической реакции. В жизни она, помимо прочего (восприятие контекста, обстоятельств, которые связаны с переживанием эмоций), часто наступает, когда мы наблюдаем проявление внутреннего состояния в мимике или поведении человека. Видя искаженное от боли лицо друга, мы представляем его страдания и наше лицо приобретает такое же выражение, даже если нам ничего не известно о причинах страданий приятеля. Аналогичную реакцию может вызвать изображенное на портрете лицо и воплощенные в музыке, главным образом в вокальных сочинениях, персонажи. Но музыкальные произведения могут порождать подобную эмпатическую реакцию даже в том случае, если они лишены конкретного образа — объекта сопереживания, считает Уолтон. Как именно? Музыка порождает в воображении переживание определенного чувства и, возможно, его выражение или желание выразить его определенным образом. Так, при неожиданной модуляции из мажора в параллельный минор слушатель представляет, что его охватило дурное предчувствие. Импульсом для подобных представлений может также служить обобщенная, неиндивидуализированная характеристика экспрессивного поведения или эмоционального опыта — своего рода «улыбки без кошки», которую слушатель может «примерить» разве что на себя<sup>42</sup>. С феноменологической точки зрения такого рода реакция в принципе схожа с сочувствующим откликом на выражение человеческих эмоций, но в ней отсутствует момент сопереживания, сочувствия к конкретным лицам, поскольку музыка не вызывает соответствующих представлений. При этом граница между

<sup>41</sup> Это, в частности, Джеррольд Левинсон. Ср.: «[T]he main reason I find the suggestion unattractive is that it casts the activity of perceiving musical expressiveness in too egocentric a light: it represents expression in music as in effect the expression of the listener's own, albeit imaginary, feelings». Jerrold Levinson, *Musical Expressiveness // The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*. Ithaca: Clarendon UP, 1996. P. 94.

<sup>42</sup> Ibid. P. 58.

эмоциями, возникающими в результате воображаемого распознавания эмоций другого человека, и имагинативным переживанием эмоций в процессе музыкального восприятия очень зыбкая, и не всегда ясно, какой из двух сценариев имеет место, отмечает Уолтон<sup>43</sup>.

Из приведенных рассуждений вырисовывается следующая картина. Определенные элементы музыки (модуляции, диссонансы, лад и т. д.) непосредственно воздействуют на слушателя, порождая в нем внутренние ощущения, которые он принимает за переживание эмоции и на этом основании присуждает эту эмоцию музыке. Этот сценарий вызывает вопрос, касающийся идентификации эмоции слушателем: почему психофизиологическая реакция на резкий тональный сдвиг переживается в воображении слушателя как предчувствие неприятностей, а не, скажем, страха? Ведь — подчеркнем это еще раз — особый вид эмпатийного отклика, который, по Уолтону, является основой эмоциональной реакции слушателя, в свою очередь определяющей выразительность музыки, лишен параметров, придающих переживанию индивидуальный характер, какими являются, например, аналогия с паттернами экспрессивного поведения или моторная мимикрия. Для ответа на этот вопрос поучительно взглянуть на размышления Уолтона по поводу отражения в музыке и восприятия таких ментальных состояний, как напряжение («tension») и нервозность («nervousness»).

Слушая музыку, мы ощущаем нервозность, которая, как нам кажется, передалась нам извне, но мы не можем идентифицировать существо, «заразившее» нас. Наше состояние неопределенно в том смысле, что оно не подлежит описанию со ссылкой на источник (как нервозность какого-то определенного вида или как нервозное состояние, переживаемое каким-то конкретным лицом). Но его уместно охарактеризовать как имагинативное ощущение присутствия одного или нескольких человек, находящего(их)ся в таком же нервном возбуждении, как и мы, который-й/е находи(я)тся «где-то там в музыке»; другими словами, мы используем нашу собственную нервозность для репрезентации нервного состояния, которое породило нашу нервозность. Это, по мнению Уолтона, по меньшей мере объясняет естественность переноса нашей воображаемой эмоции на музыку. Признавая, что, строго говоря, подобная проекция представляет собой категориальную ошибку (музыка не может находиться в нервном состоянии), он подчеркивает, что, приписывая ей предикат «нервная», мы имеем в виду не это ментальное состояние, а свойство музыки порождать в слушателе ощущение присутствия охваченных нервным волнением людей (одного человека), заражающих своей нервозностью окружающих<sup>44</sup>.

Этот вид репрезентации свойствен не только музыке, но и репрезентативным искусствам в традиционном значении этого слова как воспроизведения действительности. Глядя, например, на один из автопортретов Ван Гога<sup>45</sup>, зритель испытывает тревогу, беспокойство, которые, как

считает Уолтон, порождаются не выражением лица или другими чертами изображенного на нем художника, а, скорее, такими художественными приемами и свойствами картины, как динамичные извилистые мазки на голубом фоне и пиджаке, «рубленность» линий, передающих очертания лица и бороды. При этом, однако, аффективная реакция зрителя осознается им как эмпатический отклик, направленный на героя картины; и этот отклик, возбужденный не репрезентативным содержанием, а, так сказать, материальными параметрами картины, позволяет идентифицировать ментальное состояние изображенного на ней человека — нервозность, беспокойство<sup>46</sup>.

Этот пример раскрывает смысл уолтоновского тезиса о художественной репрезентации как *le tme principe*, присущем всем без исключения видам искусства в той или иной форме и степени. Так, «прямая репрезентация» типична для музыки, но присутствует и в фигуративной живописи, где она, однако, не является доминирующим способом репрезентации. Но вернемся к музыке.

Рассуждения о нервозности, которая, согласно Уолтону, есть разновидность напряжения, являющегося главным объектом его внимания, действительны и в отношении этого феномена, а описанный выше сценарий прямой репрезентации вообще выдвигался с целью объяснить именно его. Музыкальное напряжение характеризуется им как свойство музыки порождать ощущение присутствия людей (человека), испытывающих (его) напряжение; определенные параметры музыки (диссонансирующие аккорды, насыщенная фактура, модуляции) воспринимаются не как изображение физического проявления напряжения, но они непосредственно воздействуют на слушателя, порождая в нем ощущение напряжения, которое передалось ему извне<sup>47</sup>.

Уолтон, к сожалению, не привел примеры музыкальных произведений, выражающих посредством прямой репрезентации нервозность и напряжение, не говоря уже о базовых эмоциях, которые могли бы пролить свет на способ идентификации эмоции слушателем. Между тем нервозность представляет собой если не эмоцию в собственном смысле, то вид эмоционального состояния, в то время как напряжение является неким базовым ощущением и одним из элементов нервозности и других эмоций. Из размышлений Уолтона следует, что восприятие музыки может непосредственно вызвать как ощущение нервозности, так и напряжения. Но если одно является разновидностью другого, то эти ощущения должны быть трудно различимы; почему же мы в одном случае осознаем нашу аффективную реакцию как отклик на нервозность «кого-то там, в музыке», а в другом — как переданное нам напряжение? Более того, восприятие, скажем, насыщенной диссонансами или отличающейся остро синкопированным ритмом музыки предположительно вызывает реакцию, которая позволяет охарактеризовать ее не только как «напряжение», но и — в зависимости

<sup>43</sup> Ibid. P. 59.

<sup>44</sup> Walton, Projectivism, Empathy, and Musical Tension. P. 432.

<sup>45</sup> Сентябрь 1889, Музей д'Орсе.

<sup>46</sup> Walton, Projectivism, Empathy, and Musical Tension. P. 331.

<sup>47</sup> Ibid. P. 433.



от контекста — предикатами, обозначающими базовые эмоции, скажем, страх. Но может ли последовательность, переплетение, наложение и другие комбинации напряжения и прочих первичных ощущений, возникающих в результате непосредственного восприятия элементов музыкального развития, сориентировать в различении этих элементов и, например, страха?

Заметим, что Уолтон мимоходом упомянул, что музыкальное напряжение и разрядка и их многочисленные разновидности являются тем фундаментом, на котором возникают выразительные свойства и музыкальные репрезентации вообще<sup>48</sup>, но характеристика процесса преобразования простейших ощущений в индивидуализированные эмоции в его концепции обнаруживает явные пробелы. У Уолтона предусмотрен лишь один способ спецификации порождаемой этим начальным импульсом эмоции — с помощью «когнитивного элемента», под которым подразумевается интроспекция и который, следовательно, является исключительно продуктом воображения слушателя. А это значит, что присвоение эмотивного предиката в конечном счете оказывается абсолютно произвольным.

В свете этого вывода проступает существенное отличие прямой репрезентации от художественной репрезентации в привычном смысле *quia* воспроизведение действительности: она не может быть обоснована с помощью объективных критериев, но лишь посредством апелляции к собственному субъективному опыту. Даже если, глядя на Автопортрет Ван Гога, мы идентифицируем его состояние предложенным Уолтоном способом, в случае необходимости мы можем обосновать атрибуцию нервозности ссылкой на черты облика, выражение лица художника и т. д. При восприятии же абстрактной живописи и музыки «кто-то», кому приписывается эмоция, существует только в нашем представлении, причем его/ее существование просто допускается.

С отмеченным выше недостатком тесно связана другая лакуна в концепции Уолтона — в обосновании родства между аудиальным и эмоциональным опытом, на котором зиждется его убеждение о том, что непосредственная реакция слушателя воображается как переживание эмоции. Согласно Уолтону, способность музыки возбуждать подобного рода представления, основывающаяся на интимной связи между аудиальным восприятием и воображаемым или действительным переживанием эмоций, довольно специфична. Регистрируя в сознании наши слуховые ощущения в процессе восприятия музыки, мы воображаем, что осознаем переживаемые эмоции. Уолтон, как представляется, не подразумевает два параллельно протекающих процесса — восприятия музыки и связанного с ним имажинативного акта. Его идея, скорее, состоит в том, что ментальное состояние слушателя, воспринимающего эмоционально заряженную музыку, — это целостный имажинативный опыт, в котором слуховые ощущения, точнее, опыт восприятия, отождествляются с эмоциональным переживанием<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> Ibid. P. 436.

«Исполненная страдания, взволнованная или радостная музыка не только порождает представление о том, что мы испытываем эти эмоции, но и о том, что наш аудиальный опыт *есть* опыт переживания этих эмоций», — подчеркивает Уолтон<sup>50</sup>. Другими словами, объект слухового опыта одновременно служит объектом наших эмоций, гарантируя тем самым определенную объективность эмоционального содержания музыкальной композиции. Но каковы предпосылки для такого отождествления и что побуждает к нему слушателей?

Дело, по мнению Уолтона, в упомянутом выше отличии живописи как перцептуального искусства от музыки как интроспективного искусства, причины которого кроются в специфике аудиального восприятия. Во-первых, контроль над восприятием акустических феноменов значительно слабее по сравнению с возможностью управлять зрительным восприятием: мы свободны выбирать объекты восприятия и, закрыв глаза, можем мгновенно прервать этот процесс. Акустические раздражители, напротив, поддаются контролю сложнее и в этом близки эмоциональным переживаниям, которые непросто «отключить» волевым усилием. Во-вторых, звуки в известном смысле независимы от своего источника, они, как запахи, заполняют окружающее пространство. Аналогичным образом мы объективируем чувства и эмоции, которые пронизывают наше сознание, воспринимая их как автономные по отношению к породившей их причине. Это общее свойство звуков и эмоций опять-таки отличает их от зрительных впечатлений. Лишь в некоторых исключительных случаях световые пятна, вспышки и подобные им явления воспринимаются как объекты, порожденные в восприятии. Типичной же является ситуация, когда мы воображаем, что видим физические предметы, а те же световые вспышки, сияния и т. д. либо отождествляются с самим вспыхивающим или светящимся предметом, либо представляются как связанные с ним<sup>51</sup>.

Приведенные Уолтоном аргументы — при всей верности его наблюдений о реификации слуховых восприятий и эмоций и их всепроникаемости, неподконтрольности — в лучшем случае свидетельствуют о *большей* близости аудиального опыта эмоциональному в сравнении с визуальным<sup>52</sup>, но утверждение о том, что при восприятии эмоционально-выразительной музыки мы воображаем, что наши слуховые ощущения являются пере-

<sup>49</sup> Левинсон подверг критике этот аспект концепции Уолтона, отметив, что восприятие выразительности и присвоение выразительных свойств музыки — различные процессы, которые недопустимо отождествлять. Levinson, *Musical Expressiveness*. P. 95.

<sup>50</sup> Walton, *Listening with Imagination*. P. 55.

<sup>51</sup> Ibid. P. 58.

<sup>52</sup> Дженефер Робинсон указывает на игнорируемые Уолтоном различия, которые препятствуют имажинативной идентификации опыта восприятия музыкальных звуков с эмоциональным переживанием. Она, в частности, обращает внимание на то обстоятельство, что чувства «вырастают» внутри нас, в то время как музыкальные звуки проникают снаружи. Jenefer Robinson, *The Expression and Arousal of Emotion in Music // Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 (1), 1994. P. 15. Уолтон вряд ли согласится с этим возражением, ибо он убежден, что чувства,

живанием эмоций или других ментальных состояний, представляет собой *non sequitur*. Заявляя о тесной связи между слуховым восприятием и переживанием эмоций, Уолтон примыкает к продолжающейся традиции в англоязычной эстетике, своеобразным девизом которой можно считать известный афоризм Кэрролла Пратта «music sounds as feeling feels», что в переводе буквально означает: «музыка звучит как чувство чувствуется»<sup>53</sup>. Привлекательность и живучесть интуитивной идеи об особой или даже эксклюзивной близости между внутренним миром человека и музыкой, зародившейся в древнем пифагореизме, не в последнюю очередь объясняются тем, что она естественно подводит к мысли о ценности музыкального искусства и его роли в жизни человека, но эта идея не способна выдержать тяжесть возлагаемой на нее экспликативной нагрузки, ибо все попытки обосновать эти особые отношения в конце концов приходят к осознанию того, что их природа «остается и, возможно, всегда будет оставаться непроясненной», как это констатировал Лэйд Эддис<sup>54</sup>.

Необоснованность *необходимости* связи между восприятием музыки и внутренним восприятием эмоций придает уолтоновской теории, вопреки намерениям автора, прескриптивный характер и за это справедливо подвергается критике. По замечанию Джеррольда Левинсона, в процессе музыкального восприятия наше внимание направлено на внешний объект восприятия, то есть на выразительность музыки, а не на наши внутренние переживания<sup>55</sup>. В свою очередь Аллен Голдмен, признающийся в том, что он затрудняется даже понять, что имеет в виду Уолтон, когда утверждает, что, слушая музыку, мы представляем, что наши слуховые ощущения являются эмоциями, решительно отрицает, что прибегает к подобному «имагинативному трюку», и при этом уверен — на наш взгляд, вполне обоснованно, — что выражает мнение многих слушателей<sup>56</sup>. Но на этом «трюке» держится вся концепция музыкальной выразительности как репрезентации *a la make-believe*. Если его устранить или релятивировать, то исчезнет «когнитивный элемент», благодаря которому отдельные ощущения, динамика психического процесса приобретают индивидуальный

как и слуховые ощущения, имеют внешний источник, то есть интенциональный объект, которым обычно является какое-то событие или явление внешнего мира. Ср.: «We think of feelings of exuberance or anguish as entities distinct from their sources, and sometimes as leaving their sources and surrounding or entering us». Walton, *Listening with imagination*. P. 57.

<sup>53</sup> Walton, What Is Abstract About the Art of Music? P. 360. См.: Carroll Pratt, *The Meaning of Music. A Study in Psychological Aesthetics*. N. Y.; L.: McGraw-Hill Book, 1931. P. 203.

<sup>54</sup> Laird Addis, *Of Mind and Music*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1999. Согласно Эддису, в силу онтологического сходства между музыкой и эмоциями (и сознанием вообще) первая является квази-естественной репрезентацией последних.

<sup>55</sup> Levinson, *Musical Expressiveness* P. 94.

<sup>56</sup> Alan Goldman, *Emotions in Music (A Postscript)* // *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53 (1), 1995. P. 66.

облик конкретных эмоций.

Поставив перед собой амбициозную задачу объяснить механизм формирования эмоционально-выразительного смысла музыкального произведения, в котором непосредственная реакция слушателей играет важную роль наряду с воображением, Уолтон, на наш взгляд, не сумел ее разрешить. Теория художественной репрезентации *qua make-believe*, чрезвычайно продуктивная в отношении литературы и киноискусства, оказалась несостоятельной в применении к музыке. То обстоятельство, что инструментальная музыка не является «подпоркой» в том смысле, в каком эту функцию выполняют романы и кинофильмы, отсутствие мира музыкального произведения потребовали растяжения и транс(де)формации понятия репрезентации, в результате которых оно утратило объективность и информативность. Такой оказалась цена экономности — экспликации понятия художественной репрезентации из единого принципа *make-believe*.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Batteux, Charles. *Les beaux arts reduits à un même principe*. Paris: Durand, 1746.
2. Davies, Stephen. General Theories of Art versus Music // *British Journal of Aesthetics* 34 (4), 1994. P. 315—325.
3. Davies, Stephen. Music // *The Oxford Handbook of Aesthetics* / J. Levinson (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 489—515.
4. Elliott, Ray K. Aesthetic Theory and the Experience of Art // *Proceedings of the Aristotelian Society*. New Series 67, 1966—1967. P. 111—126.
5. Goldman, Alan. Emotions in Music (A Postscript) // *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53 (1), 1995. P. 59—69.
6. Goodman, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1968.
7. Levinson, Jerrold. Musical Expressiveness // *The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*. Ithaca: Clarendon UP, 1996. P. 90—125.
8. Pratt, Carroll. *The Meaning of Music. A Study in Psychological Aesthetics*. N. Y.; L.: McGraw-Hill Book, 1931.
9. Robinson, Jenefer. The Expression and Arousal of Emotion in Music // *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 (1), 1994. P. 13—22.
10. Strauß, Dieter. *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Teil 2: Eduard Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht. Mainz: Schott, 1990.
11. Walton, Kendall. Are Representations Symbols? // *Monist* 58 (2), 1974. P. 236—254.
12. Walton, Kendall. What Is Abstract About the Art of Music? // *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (3), 1988. P. 351—364.
13. Walton, Kendall. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of Representational Arts*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1990.
14. Walton, Kendall. Précis of *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* // *Philosophy and Phenomenological Research* 51 (2), 1991. P. 379—382.
15. Walton, Kendall. Listening with Imagination: Is Music Representational? // *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 (1), 1994. P. 47—61.
16. Walton, Kendall. Projectivism, Empathy, and Musical Tension // *Philosophical Topics* 26 (1, 2), 1999. P. 407—439.
17. Weitz, Morris. The Role of Theory in Aesthetics // *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15, 1956. P. 27—35.