



## ПОЧЕМУ МЫ СЛУШАЕМ ГРУСТНУЮ МУЗЫКУ? К ПРОБЛЕМЕ ОТРИЦАТЕЛЬНЫХ ЭМОЦИЙ

© Э. Г. Панаютиди

**Панаютиди  
Эльвира Георгиевна**  
доктор философских наук,  
профессор  
Северо-осетинский  
государственный  
педагогический институт  
г. Владикавказ

*Музыкальные произведения, выражающие отрицательные эмоции, часто порождают в слушателях аналогичную реакцию, но это обстоятельство не отражается негативно на нашем отношении к ним. Некоторые исследователи объясняют этот парадокс тем, что подобные произведения, как правило, имеют целый ряд положительных эффектов, которые нейтрализуют или смягчают негативную окраску. Другие полагают, что музыка в принципе не способна породить эмоции в слушателе или по меньшей мере обычные эмоции, выраженные в ней, но только особый вид музыкальных эмоций.*

*Настоящая статья посвящена критическому рассмотрению альтернативных стратегий объяснения парадокса отрицательных эмоций в музыке, предложенных представителями англоязычной аналитической эстетики. Автор приходит к выводу, что их основным недостатком является отсутствие дифференцированного подхода к различным видам эмоций – базальным и эстетическим.*

**Ключевые слова:** аналитическая философия музыки, парадокс отрицательных эмоций, когнитивизм, эмотивизм, выразительные свойства, эстетические свойства, интенциональный объект, когнитивистский анализ эмоций, эвокационизм, положительный эффект отрицательных эмоций, эстетические эмоции, «садовые эмоции».

Проблема отрицательных эмоций в искусстве имеет длинную предысторию. Еще Аристотель обратил внимание на то обстоятельство, что зрители трагедий подвергают себя отнюдь не приятным переживаниям, наблюдая за разворачиванием на сцене потряса-

Э. Г. Панаютиди

ющих своей жестокостью историй, и даже испытывают при этом наслаждение. Непростая задача объяснения этого феномена существенно осложняется, когда речь заходит о музыкальных произведениях, ибо в этом случае мы не знаем, по поводу чего, собственно, печалимся, что или кто является объектом наших эмоций. Именно поэтому аналогии с фильмами ужасов или литературными произведениями, с которыми, правда, тоже далеко не все ясно, здесь мало эффективны.

Нынешний интерес к феномену отрицательных эмоций в музыке исследователей англоязычных стран связан с формированием там в девяностых годах прошлого столетия аналитической философии музыки как одного из направлений аналитической эстетики. Проблема эмоций с самого начала оказалась в центре внимания ее представителей, которые с различных позиций пытаются дать ответ на следующие и близкие им вопросы: учитывая, что музыка не является одушевленным существом, каковы рациональные основания присуждения музыкальным композициям эмоциональных предикатов и что вообще мы имеем в виду, характеризуя их как грустные, веселые и т.д.?

Состоятельность теорий, выдвинутых в ходе дискуссии, не в последнюю очередь определяется их способностью выдержать своеобразный «тест на отрицательные эмоции», то есть дать удовлетворительное объяснение тому факту, что мы часто испытываем как положительный опыт восприятия музыкальных произведений, выражающих негативные эмоции. Этому феномену, который уместно обозначить как «парадокс отрицательных эмоций», посвящена настоящая статья.

Особенности позиции отдельных авторов в отношении к проблеме отрицательных эмоций тесно связаны с их представлением о природе музыкальной выразительности. В русле аналитической эстетики сложилось два основных подхода к этой проблеме. Когнитивисты убеждены в том, что выразительность является свойством самой музыки. Музыкальные произведения, выражающие эмоции, в том числе негативные, не способны породить соответствующую реакцию у слушателей, эмоциональный отклик которых определяется другими факторами (см. ниже). Тем самым они отрицают само существование парадокса отрицательных эмоций. Эмотивисты же, считающие, что между выраженными в музыке эмоциями и опытом слушателей существует каузальная связь, обязывают себя к поиску вразумительного объяснения этой связи, а также причин нашего интереса к невеселой по характеру музыке.

Продолжающаяся полемика между представителями двух направлений пока не принесла удовлетворительного решения проблемы, но, как будет показано ниже, прояснила целый ряд важных ее аспектов. Учитывая то обстоятельство, что рассматриваемые в статье концепции мало известны российским читателям, их критическому обсуждению и осмыслению предпослана подробная реконструкция.

### Отрицательные эмоции – фантом?

Один из возможных подходов к решению парадокса отрицательных эмоций – его устранение, которое обычно достигается одним из следующих способов: отрицается способность музыки порождать эмоциональную реакцию вообще или только негативную или же тезис об их негативном воздействии. Рассмотрим на нескольких примерах аргументы, которыми оперируют авторы этих позиций<sup>1</sup>.

1. Музыка в принципе не обладает способностью порождать эмоции. Отказывая музыке в способности вызывать эмоциональную реакцию у слушателей, немецкий композитор Пауль Хиндемит обосновывал это тем, что частая смена настроений в музыкальных композициях не способна восприниматься слушателями в силу определенной инертности восприятия. Одновременно он допускал, что музыка может пробуждать воспоминания или образы пережитых в прошлом эмоций.

Уязвимость аргументов Хиндемита состоит в том, что, во-первых, даже если согласиться с тем, что музыкальные произведения вызывают не сами эмоции, а лишь воспоминания о них, вопрос не снимается, ибо воспоминания о печальных событиях тоже печальны, и склонность к ним не менее загадочна. Во-вторых, существует немало произведений, выдержанных целиком или частично в каком-то определенном настроении<sup>2</sup>.

Согласно другой точке зрения, эстетическое восприятие музыкальных произведений является по своей природе чисто когнитивным процессом, который включает такие познавательные операции, как распознавание и восприятие выразительных свойств музыки. То, что некоторые слушатели принимают за эмоциональную реакцию, на самом деле является восприятием эмоций в самой музыке. Иными словами, в силу некоторых обстоятельств, которые не называются, создается иллюзия переживания воспринимаемого.

Чрезвычайно проблематичным в данной теории является то, что интеллектуализированное и свободное от всякого сопереживания музыкальное восприятие объявляется эталоном музыкально-эстетического восприятия. Трудно также согласиться со стремлением провести четкую границу между восприятием и переживанием, которые неразрывно связаны друг с другом<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Анализ теорий, в которых оспаривается возможность эмоциональной реакции на музыку и, как следствие, устраняется парадокс отрицательных эмоций, опирается на известную работу Джеррольда Левинсона, который в начале восьмидесятых годов посвятил специальное исследование проблеме отрицательных эмоций в музыке: «Music and Negative Emotions», in: *Music, Art, and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*. Ithaca; L., 1990, p. 306–335. Впервые опубликована в журнале *Pacific Philosophical Quarterly*, 1982, 63. P. 327–346. Следует заметить, что обзор Левинсона не исчерпывающ: расширению подлежит как список теорий, так и аргументов за и против. Но это не упрек в адрес автора, ибо его цель заключалась единственно в том, чтобы уточнить свою собственную позицию.

<sup>2</sup> Levinson, «Music and Negative Emotions», p. 310–312.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 318.

2. Эмоции, переживаемые слушателем, не связаны с выразительным содержанием музыкального произведения. Питер Киви, один из самых значительных представителей когнитивистского направления, считает важнейшим преимуществом собственной позиции устранение парадокса отрицательных эмоций, которое результирует из его понимания феномена выразительности музыки и механизма эмоциональной реакции слушателей. Киви признает, что музыка способна выражать такие базовые эмоции, как радость, печаль, страх и т. д. Но при этом он подчеркивает, что между выразительностью произведения и реакцией реципиентов нет каузальной зависимости, а, следовательно, в процессе восприятия грустной музыки эта эмоция не передается слушателю. Согласно Киви, приписываемая музыкальной композиции предикат «грустный», мы основываемся не на опыте переживания, а на восприятии выразительных свойств, присутствующих самой музыке<sup>4</sup>. Это, однако, не означает, что музыкальное восприятие является строго рациональной деятельностью, которая заключается в распознавании, идентификации выраженных в музыке эмоций. Совсем наоборот – музыка, в том числе инструментальная, может порождать сильную эмоциональную реакцию. Но ее объектом является не эмоциональное содержание произведения, а его эстетические достоинства, красота. Музыкальные произведения порождают в слушателях особый вид эмоций, коренным образом отличающихся от «садовых» эмоций<sup>5</sup>, которые мы переживаем в обычных жизненных ситуациях<sup>6</sup>.

Позиции Киви близки воззрения Аллена Бивера, который полагает, что произведения доромантической эпохи, обладавая высокой степенью выразительности, не способны вызывать в слушателе отрицательные эмоции. «Жалоба Ариадны» или ламенто из «Орфея» Монтеверди вызывают восторг и восхищение, источник которых – мастерство, совершенство воплощения в музыке скорбных чувств, но не сами эти чувства<sup>7</sup>.

По-иному обосновывает причины положительного воздействия негативных эмоций Джон Хоперс. Музыкальные произведения порождают эмоции, представляющие собой музыкальный аналог жизненных эмоций, от которых они отличаются отсутствием объекта, конкретного стимула. В результате интенсивность переживания настолько снижена, «приглушена», что «музыкальная грусть» становится переживанием счастья, позитивным опытом.

Левинсон справедливо заметил, что неприятные переживания, даже в смягченной форме, остаются неприятными по сути – укол иглы хоть и причиняет меньшую боль, чем удар ножа, но не становится поэтому приятным. С другой стороны, если музыкальные эмоции принципиально отличны от обычных эмоций, то правомерен вопрос о том, оправдано ли в данном случае их отнесение к категории эмоций.

<sup>4</sup> Peter, Kivy. Introduction to a Philosophy of Music. Oxford, 2002, p. 31.

<sup>5</sup> По выражению Киви, «garden-variety emotions».

<sup>6</sup> *Ibid.*, 129.

<sup>7</sup> Allan Beaver, «The Arousal Theory Again?», in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 38 (1), 1998, p. 85.

С аналогичными проблемами сталкивается и теория, согласной которой музыка не порождает эмоции в слушателях, но они лишь убеждают себя в этом. Действительно, если нам удалось с помощью воображения представить, что мы огорчены или испуганы, то, предположительно, наши переживания будут столь же неприятными, как если бы мы в действительности были охвачены этими чувствами<sup>8</sup>.

3. *Интерес к музыке, порождающей негативные эмоции, естествен.* В защиту этого тезиса приводятся различные аргументы. Некоторые авторы считают, что в основе парадокса отрицательных эмоций лежит ошибочное убеждение в том, что оправдания требуют только те занятия и виды активности, которые связаны с неприятными переживаниями, в то время как те, что приносят удовольствие, естественны и не нуждаются в оправдании. Пытаясь опровергнуть это заблуждение, они указывают, что лишь духовно убогие люди не ощущают потребности в познании отрицательных эмоций, которые являются неотъемлемой частью человеческой жизни<sup>9</sup>. Само по себе это познание служит источником эстетического наслаждения, но не оно является причиной, побуждающей нас к общению с музыкальными произведениями, выражающими и порождающими отрицательные эмоции – последние привлекательны для нас не менее, чем жизнерадостные композиции, если обладают высокими художественными достоинствами<sup>10</sup>.

Как подтверждение надуманности парадокса отрицательных эмоций в музыке рассматривается свойственное человеку тяготение к острым ощущениям, которое, в частности, проявляется в популярности фильмов ужасов. Этому трудно найти рациональное обоснование – просто человек так устроен, и здесь нет никакого парадокса. К тому же следует принять во внимание, что музыка, на которой сосредоточено наше внимание, является причиной, но не объектом наших эмоций, заключает один из сторонников этой точки зрения<sup>11</sup>.

С позиций когнитивистской эстетики в духе Нельсона Гудмена музыкальное восприятие рассматривается как эмоционально окрашенное, но при этом переживаемым эмоциям отводится вспомогательная функция оптимизации когнитивных усилий, направленных на познание выразительных свойств музыки. Следуя естественному желанию познать сущность отрицательных эмоций, мы готовы подвергнуть себя неприятным переживаниям.

<sup>8</sup> Levinson, «Music and Negative Emotions», p. 316.

<sup>9</sup> Сомнительность, так сказать, «эстетического утилитаризма» Дерек Матраверс показывает на примере профессора философии, который чрезмерно увлекся видеоиграми. Если он таким образом проводит выходные вместо того, чтобы посвящать их философии, он может показаться слегка эксцентричным; если же он предаётся своему увлечению ежедневно, то уместен вывод о том, что этому профессору необходим отдых. Derek Matravers, *Art and Emotion*. Oxford, 1998, p. 158.

<sup>10</sup> Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression*. Ithaca, London, 1994, p. 312.

<sup>11</sup> Collin Radford, «Emotions and Music: A Reply to Cognitivists», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 47 (1), 1989, p. 73.

Левинсон справедливо задается вопросом, на который у Гудмена нет ответа: насколько глубоким должно быть это переживание, чтобы обеспечить желаемый результат? Вполне уместно и указание на то, что в данном случае отрицательные эмоции в известном смысле инструментализируются, что противоречит нашему опыту *qua* слушатели и исполнители. Как правило, общение с музыкальными произведениями, выражающими негативные эмоции, не бывает мотивировано желанием познать эти эмоции, более того, мы получаем удовольствие от общения с этими произведениями<sup>12</sup>.

Примечательно, что объявляя интерес к музыке, выражающей негативные эмоции, естественным и не требующим оправдания, авторы этих теорий вместе с тем в той или иной форме признают наличие положительных аспектов в опыте их восприятия. Несмотря на заверения о том, что последние не играют роли в формировании мотивационного интереса к подобным произведениям, это обстоятельство тем не менее релятивирует «аргумент о естественности».

Вопрос о том, почему мы ищем общения с грустными, трагическими и близкими им по характеру произведениями – если исключить подозрение в мазохистских наклонностях слушателей, – является отнюдь не тривиальным. Стремление к счастью и позитивным переживаниям и одновременно желание избегать, насколько это возможно, отрицательно заряженного опыта значительно естественнее интереса и стремления к переживанию отрицательных эмоций. Последние хоть и являются неотъемлемой частью жизни и поэтому, безусловно, заслуживают изучения и внимания, но это не меняет нашего отношения к ним – большинство людей предпочло бы испытывать их как можно реже.

Как нам представляется, ключевую роль в разгадке феномена отрицательных эмоций в музыке и вообще искусстве играет то обстоятельство, что они со всей очевидностью отличаются от обычных жизненных эмоций. Об этом свидетельствует, например, характер нашей реакции, значительно более сдержанной, чем в жизни. Особенно показательным в этом плане восприятие инструментальной музыки. Действительно, если заключительная сцена «Травиаты» вполне может и часто вызывает у зрителей слезы, то подобная реакция во время исполнения «Патетической» Чайковского маловероятна. Сама обстановка концертного зала и принятые нормы поведения в какой-то степени могут определять особенности нашей эмоциональной реакции, побуждая к подавлению естественных импульсов. Вместе с тем уместно предположить существование более глубоких причин.

Выявление специфики музыкальных эмоций является лишь одним аспектом проблемы. Не менее важной и сложной задачей является обоснование их связи с эмоциями, которые человек переживает в жизненных ситуациях. В противном случае применение предикатов, обозначающих эмоциональные состояния, к музыке становится проблематичным: они либо обретают статус метафоры или же утрачивают определенность значения.

<sup>12</sup> Levinson, «Music and Negative Emotions», p. 319.

Общая стратегия философов аналитического направления основана на убеждении в том, что эмоциональный отклик на музыку, выражающую отрицательные эмоции, сопровождается положительными эффектами, которые нейтрализуют их воздействие. Другими словами, негативные переживания являются лишь одним «ингредиентом» целостного опыта. Соответственно, задача фокусируется на выявлении позитивных моментов и демонстрации того, каким образом они придают положительный заряд опыту в целом. Как показало наше исследование, при объяснении позитивных моментов акцент делается на особенностях структуры эмоций (соотношение когнитивного и аффективного компонента), порождаемых музыкой, или же решающее значение придает осознанию слушателями ирреальности этих эмоций.

### Как бы эмоции

Стратегия обоснования положительных эффектов музыки, выражающей отрицательные эмоции, в некоторых моментах пересекается с рассмотренными выше воззрениями, отрицающими само существование парадокса отрицательных эмоций. Но в отличие от них сторонники этой стратегии признают, что опыт переживания музыкальных произведений, выражающих негативные эмоции, всегда окрашен этими эмоциями и что побочные положительные эффекты играют решающую роль в обосновании интереса к этим произведениям. К их числу принадлежит Джеррольд Левинсон, убежденный в том, что в силу специфических особенностей механизма эмоционального отклика на музыку восприятие произведений, выражающих негативные эмоции, сопровождается рядом положительных моментов или, как он их называет, «вознаграждений», которые компенсируют отрицательную заряженность опыта. Предложенное Левинсоном обоснование этой идеи является наиболее основательным и глубоким и потому заслуживает особого внимания.

Левинсон основывался на так называемом «когнитивистском анализе эмоций», который выделяет в них три компонента: когнитивную, аффективную и поведенческую. Когнитивная компонента предполагает наличие убеждения, желания, оценки, направленных на интенциональный объект. Испытывая страх, мы, как правило, оцениваем конкретную ситуацию или объект как угрожающие нашей безопасности. Аффективная компонента – это то, как эмоция «чувствуется». Она имеет феноменологический аспект, то есть своеобразную окрашенность сознания, и чувственный, под которым подразумевается комплекс внутренних ощущений (гусиная кожа, ком в горле и т. д.). Наконец, эмоции могут проявляться в поведении (озноб, попытка бежать от опасности). Левинсон убежден, что эмоциональная реакция на музыку не является полноценной эмоцией, ибо здесь когнитивная предпосылка значительно ослаблена или же вообще отсутствует. Но физиологическая и аффективная компоненты присутствуют чаще всего в нередуцированном виде.

Левинсон выделил ряд необходимых условий для наступления сильной эмоциональной реакции во время слушания музыки. Во-первых, ре-

ципиенту должен быть знаком стиль воспринимаемого произведения, а лучше – и само произведение, но при этом не настолько, чтобы породить скуку. Это достигается в том случае, если в процессе слушания реципиент способен предвосхищать музыкальное развитие, но пребывает в неизвестности по поводу окончательной развязки. Второе требование заключается в полной концентрации внимания на структуре и разворачивании музыкального материала при одновременном суспендировании интереса к внешнему музыкальному контексту, включая ситуацию самого реципиента в нем. Третья предпосылка – открытость по отношению к содержанию произведения: слушатель должен стремиться не к дистанцированному созерцанию эмоций, выраженных в музыке, но быть расположенным к тому, чтобы самому пережить их. Эмоциональный отклик возникает в ответ на восприятие и распознавание выраженных в музыке эмоций и является по своей природе эмпатийным или зеркальным: мы отождествляем себя с воображаемым образом (таким образом может быть и сама музыка), которому приписываем услышанные в музыке эмоции, и в результате представляем, что сами испытываем их<sup>13</sup>.

Как видно, в возникновении эмоциональной реакции активная роль отводится воображению, которое является когнитивной функцией. Когнитивная составляющая, таким образом, присутствует, хотя и в несколько ослабленной, усеченной форме в сравнении с когнитивной компонентой жизненных эмоций. Ее воздействие проявляется, во-первых, в том, что наряду с физиологической и аффективной компонентами, которые, как отмечалось выше, действуют в полном объеме, эмпатическая реакция на, скажем, грустную музыку включает присутствие в сознании *идеи или понятия грусти*. Во-вторых, в нашем воображении мы приписываем эту эмоцию либо самой музыке, либо она представляется как аудиальное выражение чьих-то чувств. В-третьих, мы идентифицируем себя с воображаемым носителем эмоции, представляя, что музыка выражает нашу грусть<sup>14</sup>. При этом решающее отличие от эмоций, испытываемых в обычных жизненных ситуациях, заключается в неопределенности объекта нашей грусти. Левинсон подчеркивает, что наша грусть не направлена на музыку или на событие реальной жизни, но на некий созданный воображением и лишенный всяких конкретных характеристик образ.

Когнитивная «неполноценность» музыкальных эмоций влечет за собой, по Левинсону, отсутствие неприятных последствий, которыми сопровождается их переживание в жизненных ситуациях. В частности, оно не связано с реальным жизненным опытом реципиента, не чревато для него длительным погружением в тяжелые переживания, не требует действий по устранению причин переживаемых эмоций и, наконец, не предвещает ничего плохого в будущем. Отсюда Левинсон выводит три положительных момента, сопутствующих переживанию отрицательных эмоций, порожденных музыкой, – *наслаждение, понимание и уверенность в себе*.

<sup>13</sup> Ibid., p. 321.

<sup>14</sup> Ibid., p. 322.

Наслаждение, или «смакование чувства» (*savoring feeling*), сопровождается любой аффект, если он лишен связи с жизненным контекстом и не является чрезмерно интенсивным. Чувственная компонента негативных эмоций, безусловно, имеет соответствующую окраску, но в музыке ощущение негативного сведено к минимуму. Это происходит потому, что отрицательный заряд создается главным образом осознанием экзистенциальной значимости отрицательных эмоций, которая в музыкальном опыте отсутствует. Благодаря этому переживание отрицательных эмоций, которые мы «смакуем», будучи свободными от всех практических последствий, может доставлять удовольствие<sup>15</sup>.

Эмоциональная реакция на музыкальное произведение включает, далее, «понимание чувства» (*understanding feeling*). В процессе эмоционального переживания музыкальных произведений или по его завершении существует возможность интроспективного исследования аффективного аспекта эмоций. Человек, охваченный страданием, вряд ли способен к подобного рода рефлексии, в то время как в музыкальном опыте переживание сопровождается присутствием в сознании идеи страдания, фокусирование на которой хотя и не дает представления о том, что собой представляет страдание, но позволяет воспринять его более ясно. Это совершенствует способность распознавать и созерцать это чувство в будущем опыте. Например, восприятие *poco allegretto* из Третьей симфонии Брамса углубляет понимание того, как «чувствуется» меланхолия, а Этюда Скрябина до-диез минор – безнадёжная страсть<sup>16</sup>.

Наконец, переживание отрицательных эмоций, высвобожденное из жизненного контекста, укрепляет уверенность в себе. Каким образом? Несомненным достоинством личности, рассуждает Левинсон, является способность испытывать глубокие чувства, проявлять адекватную эмоциональную реакцию в самых различных обстоятельствах. Музыка играет особую роль в формировании этой способности, особенно в отношении отрицательных эмоций, предоставляя возможность узнать их различные разновидности и оттенки, избежав при этом все тяжёлые моменты, с которыми сопряжено их переживание в жизни. Тем самым обогащается палитра, расширяется диапазон эмоциональных реакций личности и одновременно она проходит своеобразную подготовку к их переживанию в будущих жизненных ситуациях, обретая «эмоциональную уверенность» (*emotional assurance*)<sup>17</sup>.

Более радикальную позицию занимает Питер Мью, представитель эвокационизма – разновидности эмотивизма, в которой эмоциональная реакция реципиента рассматривается как необходимое условие выразительности музыки, основа суждений о выразительности музыки. В концепции Мью когнитивная компонента не просто ослаблена, но лишена конститутивной роли. Опыт восприятия грустного по характеру произведе-

<sup>15</sup> Ibid., p. 325.

<sup>16</sup> Ibid., p. 325–326.

<sup>17</sup> Ibid., p. 326.

дения искусства включает одновременно переживание и выражение грусти; последнее является интенциональной и контролируемой деятельностью, утверждает Мью<sup>18</sup>. Стремление выразить грусть обычно реализуется через описание ее объекта, объясняющее и/или оправдывающее ее по отношению ко мне и другим и приносящее определенное удовлетворение<sup>19</sup>. Однако это возможно лишь в репрезентативных видах искусства, располагающих средствами отображения объектов и событий внешнего мира<sup>20</sup>. Выражаемые же в музыке эмоции не имеют объекта. Необходимым и достаточным условием присуждения эмоциональных предикатов в музыке является возбуждение эмоции у слушателя, полностью сосредоточившего свое внимание на произведении, посредством или в процессе выражения этой эмоции. По выражению Мью, музыка является «непосредственным формирующим голосом» эмоции, в едином движении конституируя и порождая ее в слушателе. Это, однако, не означает, что восприятие музыкальных произведений, отличающихся грустным характером, повергает слушателей в грустное настроение. Оно часто имеет положительную окраску благодаря тому, что сильные эмоции могут, что называется, *post factum* стимулировать реципиента к поиску объекта: «[П]орождение и выражение эмоций в музыке предшествует размышлениям об их объекте или объектах»<sup>21</sup>. Если подходящий объект найден, то слушатель испытывает удовлетворение, даже если его опыт одновременно будет включать в качестве одной из составляющих отрицательную эмоцию<sup>22</sup>.

Мью не развил эту идею, и поэтому трудно судить о том, как «работает» предложенная им модель. Прежде всего уместны сомнения в том, что слушателям, не знакомым с его теорией, вряд ли известен рецепт оптимизации негативного опыта посредством поиска объекта эмоций. В противном же случае очевидно, что этот объект будет варьироваться от слушателя к слушателю и определяться в большей степени субъективными факторами, чем самой музыкой. В отсутствие критериев того, что считать подходящим объектом, слушателю будет непросто определить, насколько удачно он справился со своей задачей, и, соответственно, ис-

<sup>18</sup> В силу этих особенностей выражение может иметь, с одной стороны, катарсический эффект, а с другой – способствовать «прояснению» эмоции. Мью заимствовал этот аргумент у Робина Коллингвуда, который обратил внимание на катарсический и проясняющий эффекты выражения, добавив тесно связанные с ним «объяснение» и «оправдание». Mew Peter, «The Expression of Emotion in Music», *British Journal of Aesthetics*, Vol. 25 (1), 1985, p. 38.

<sup>19</sup> Ibid., p. 39.

<sup>20</sup> Мью считает, что восприятие художественных произведений, выражающих грусть, сопряжено с переживанием наслаждения, поскольку грусть неотделима от любви. Вербальное выражение печали одновременно является выражением любви, которое приносит удовлетворение. Этот источник положительных переживаний присутствует, согласно Мью, во всех видах искусства, включая музыку. Ibid.

<sup>21</sup> Ibid., p. 34.

<sup>22</sup> Ibid., p. 40.

пытать удовлетворение или фрустрацию, усугубив в последнем случае и без того неприятные переживания.

### Эмоции под контролем

Другой тип положительных эффектов, сопутствующих переживанию отрицательных эмоций и в конечном итоге делающих для нас этот опыт привлекательным, обусловлен тем обстоятельством, что, воображая, что мы охвачены эмоциональным переживанием, мы вместе с тем знаем, что это не так, и, как следствие, обретаем контроль над нашими чувствами и эмоциями. Согласно Левинсону, эмпатическая реакция на выражение отчаяния или горя в музыке может привести к отождествлению слушателя с носителем этих эмоций и даже породить впечатление, что воспринимаемая музыка одновременно является его собственным выражением этих эмоций. Динамика эмоционального развития в музыке отражается в ощущениях реципиента, порождая чувство удовольствия. Но этим ее позитивный эффект не исчерпывается. Значительно важнее то обстоятельство, что, сопереживая, например, плавному переходу из тональности первой части *poco allegretto* Брамса до минор в ля-бемоль мажор, в котором написано Трио, мы можем вообразить, как наши меланхолические всхлипывания сменяются настроением робкой радости. Другими словами, умело справляясь с негативными переживаниями в музыкальном опыте, мы надеемся, что сможем применить это умение в действительной жизни, когда и если возникнет необходимость. Левинсон называет этот эффект «эмоциональной разрядкой» (*emotional resolution*).

Отождествление с выраженными в музыке эмоциями создает, далее, иллюзию свободы и легкости самовыражения. Негативная заряженность эмоций в известном смысле нейтрализуется, компенсируется эlegantностью их выражения, которая достигается благодаря мастерству композитора. «Обретаемая» таким образом «способность выражения» (*expressive potency*) является еще одним источником наслаждения. Левинсон подчеркивает, что речь не идет о самообмане: мы осознаем, что основная «ответственность» за это наслаждение возлагается на композитора, но это не умаляет его.

Наконец, не принимая сторону экспрессивистов, которые, как в свое время Толстой, убеждены в том, что музыкальные композиции являются выражением эмоций композитора, тем не менее уместно говорить о том, что в некоторых случаях слушатели склонны к такой интерпретации. Отождествление с выразительным содержанием музыки порождает эффект духовного единения с композитором, чувства которого разделяют слушатели. Возникающее в результате «эмоциональное общение» (*emotional contact*) преодолевает одиночество и изолированность, которые в жизни нередко сопутствуют нашим переживаниям<sup>23</sup>.

Следует отметить, что другие сторонники идеи «эмоционального кон-

<sup>23</sup> Levinson. «Music and Negative Emotions», p. 327–329.

троля» более скептически в вопросе о ее применимости к музыке. Мария Итон, например, также настойчиво подчеркивает решающую роль контроля над ситуацией и собственными чувствами в переживании отрицательных эмоций в искусстве. Она убеждена, что понятие контроля является ключевым и наиболее адекватным для объяснения удовольствия, сопряженного со «странным видом грусти» в опыте искусства. По ее мнению, оно аналогично ощущению, испытываемому во время катания на «американских горках»: риск, связанный с этим аттракционом, доставляет удовольствие лишь постольку и до того момента, пока мы абсолютно уверены в собственной безопасности. В опыте искусства осознание подконтрольности ситуации позволяет сосредоточиться на формальных свойствах произведений, то есть является предпосылкой эстетического восприятия. Итон, однако, выразила сомнения по поводу корректности распространения этих рассуждений на музыку, ограничив сферу их применения репрезентативными видами искусства<sup>24</sup>.

Еще дальше пошел Гари Иземингер, который поставил под вопрос состоятельность самого тезиса о контроле эмоций. Мы можем избавить себя от отрицательных эмоций, лишь отказавшись от восприятия невеселого произведения – отложив в сторону книгу, покинув зал кинотеатра и т.д., возражает он сторонникам тезиса о контроле эмоций. В самом же процессе художественного восприятия наше единственное преимущество состоит в том, что мы свободны от обязанности активно «вмешиваться» в ход разворачивающихся в пространстве художественного произведения событий<sup>25</sup>.

### Эстетические versus «садовые» эмоции

Размышления предыдущих разделов можно подытожить следующим образом. Для тех, кто не разделяет убеждения в естественности интереса к музыкальным произведениям, выражающим негативные эмоции, на том только основании, что эти эмоции являются частью жизни, предлагаются два альтернативных объяснения этого феномена: одно из них отрицает негативную окрашенность опыта восприятия музыкальных произведений, выражающих отрицательные эмоции, а согласно другому – негативная окраска сводится к минимуму или совсем устраняется благодаря целому ряду позитивных моментов, которые являются частью целостного опыта восприятия таких композиций. В последнем разделе статьи будут сформулированы три возражения к стратегии «побочных эффектов» и показано, что она значительно ближе альтернативным позициям, чем это готовы признать ее оппоненты.

1. *Практическая релевантность*. Смысл значительной части практических эффектов – таких как эмоциональная разрядка, уверенность или

<sup>24</sup> Eaton Maria M., «A strange Kind of Sadness», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 41, 1982, p. 59.

<sup>25</sup> Iseminger Gary, «How Strange a Sadness?», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42, 1983, p. 82.

общение – состоит в том, что переживание отрицательных эмоций в музыке становится своеобразной лабораторией, в которой мы апробируем, овладеваем различными способами адекватной реакции на события реальной жизни. Определенная доля скепсиса уместна в связи с тем, что это убеждение не подкрепляется конкретными доказательствами. И дело, думается, не только в том, что, скажем, зависимость между музыкальным опытом людей и их эмоциональной зрелостью недостаточно исследована – вероятность получения надежных результатов весьма невелика. Что, например, следует считать критерием эмоциональной зрелости и как убедиться в том, что именно общение с музыкальными произведениями, а не какие-либо другие субъективные и/или объективные факторы являются ее источником? Далее уместно предположить, что многие реципиенты смогут подтвердить, что испытывают грусть при прослушивании грустной музыки, но вряд ли оправдано ожидание того, что они с такой же уверенностью засвидетельствуют проявление побочных положительных эффектов, как, например, более глубокое понимание природы отрицательных эмоций. На это можно возразить, что эти эффекты не всегда и не обязательно осознаются, и это, скорее всего, соответствует действительности. Но в таком случае правомерен вопрос о том, каким образом они стимулируют интерес к таким произведениям, если об их существовании можно узнать только из работ философов, с которыми предположительно знаком достаточно ограниченный круг людей.

Сомнения по поводу мотивационной роли позитивных эффектов вызывает и сам механизм эмоциональной реакции. Рассмотрим для примера понимание. Идея о том, что дистанцированность и экзистенциальная иррелевантность отрицательных эмоций в музыке являются предпосылкой для их познания, выглядит на первый взгляд вполне убедительно. Но насколько полезно это знание в ситуации, когда та же эмоция порождена экзистенциальными причинами? Во-первых, эмоции, переживаемые в жизни, как правило, направлены на объект или ситуацию, о которых у нас есть определенное убеждение и к которым мы относимся определенным образом. А поэтому переживание реальной утраты вряд ли способно облегчить или смягчить то обстоятельство, что это чувство было ранее познано в художественном контексте. Можно, конечно, абстрагироваться от действительности происходящего и суспендировать оценочную установку. Но это будет по существу означать не что иное, как переход в исходный эстетический модус восприятия ситуации. Во-вторых, сторонники рассматриваемой точки зрения едины в том, что в музыкальном опыте присутствует только аффективная компонента эмоции. Что же касается ее когнитивной составляющей, то она в лучшем случае фигурирует в виде некой абстрактной идеи (Левинсон). Другими словами, мы обладаем не более чем смутным представлением или воспоминанием о пережитой эмоции, идентифицировать которую можно лишь на основании ее феноменологического ощущения. Но эта сама по себе непростая задача существенно осложняется тем, что многие эмоции «чувствуются» одинаково, практически совпадают в своем феноменологическом ощущении.

2. *Эстетическая релевантность*. Другая серьезная проблема касается эстетической релевантности положительных эффектов, сопровождающих переживание отрицательных эмоций в музыке. Предвосхищая возможные возражения оппонентов, Левинсон специально подчеркнул, что эти эффекты являются *эстетическими* по своей природе в том смысле, что в конечном итоге они детерминированы самой музыкальной композицией, а не внешними факторами. В отношении «понимающего выражения», «эмоциональной разрядки» и «способности выражения» это, по мнению Левинсона, очевидно, поскольку идентификация эмоции, отслеживание динамики собственных переживаний, отраженной в музыкальном развитии, и испытываемое удовлетворение по поводу «обретенной» способности самовыражения в звуках с необходимостью требуют концентрации внимания на разворачивании музыкального материала. Что касается эффектов, значение которых явно выходит за рамки художественного и эстетического, то и они, считает Левинсон, тоже обусловлены самим звуковым материалом, а не внемузыкальными аспектами, но не полностью. Так, в стремлении к катарсическому эффекту, познанию чувства и расширению диапазона собственных переживаний в фокусе оказывается чувство *simpliciter*, а не его звуковое воплощение<sup>26</sup>.

Следует обратить внимание на то обстоятельство, что «стерильность», «чистота» реакции на восприятие художественного произведения не являются безусловной добродетелью; особенно это касается современных эстетических теорий. Но если притерпываться противоположного мнения, то для его обоснования необходимы более серьезные аргументы, чем указание Левинсона на внимание к имманентной логике развития музыкального произведения в процессе его восприятия. Это можно показать на примере рассуждений Дональда Каллена, по-своему отстаивающего «чистоту» музыкальных эмоций.

Каллен отмечает, что стремящемуся к нравственному совершенствованию индивиду музыка предоставляет возможность проверить себя на эмоциональную отзывчивость, умение сопереживать несчастью ближних путем исследования способности откликаться на выразительные свойства музыки. Музыка обладает в этом отношении значительно большим потенциалом, чем репрезентативные искусства, так как отсутствие интенционального объекта позволяет сосредоточиться на самих эмоциях и наших установках. Этим определяется значимость музыки с точки зрения нравственности, которая, по мнению Каллена, одновременно является необходимым элементом художественно-эстетического анализа музыкальных произведений<sup>27</sup>.

Связь эстетического с этическим оказывается, таким образом, сложнее и глубже: переживание негативных эмоций в музыкальном опыте подтверждает эмоциональную и через нее нравственную компетентность

<sup>26</sup> Levinson, «Music and Negative Emotions», p. 330-332.

<sup>27</sup> Callen Donald, The Sentiment in Musical Sensibility, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40, 1982, p. 390-391.

слушателя, являясь при этом условием полноценного восприятия и анализа музыкальных произведений. Однако подчеркнутые Калленом взаимобусловленность и взаимодействие этического и художественно-эстетического начал не отменяют очевидного приоритета нравственно-практического аспекта в опыте музыкального восприятия, в котором решающее значение имеет наша установка. Подвергая себя негативным переживаниям посредством музыки, мы преследуем чисто нравственную цель: развивать и совершенствовать «нравственное чувство»<sup>28</sup>, способность адекватно реагировать на боль и горе сопереживанием, а не злорадством.

3. *Эстетические свойства versus выразительные свойства*. На наш взгляд, принципиальным недостатком всех рассмотренных стратегий является своего рода категориальная ошибка – недифференцированное отношение к двум типам эмоциональной реакции, эстетической и неэстетической (чувственной, познавательной).

Напомним, что, согласно Левинсону, эмоциональная реакция в процессе музыкального восприятия наступает при наличии таких условий, как оптимальный выбор произведения, которое по уровню сложности должно соответствовать музыкальной компетенции реципиента, концентрация внимания на разворачивании музыкального материала, отключение немusical moments. Эти предпосылки составляют ядро особого отношения реципиентов к воспринимаемому материалу, которое в традиционных эстетических теориях обозначается как «эстетическая установка»<sup>29</sup>. Такой эффект, как «смакование чувства», вполне совместим с эстетической установкой; отчасти это относится и к удовольствию, порождаемому техническими и художественными достоинствами выражения.

Но, как мы видели, одновременно слушателю предлагается идентифицировать себя с созданным в воображении образом, которому в конечном итоге приписываются выраженные в музыке эмоции. В этом случае эмоции не просто «смакуются», но переживаются – правда, в воображении. Но совместимо ли это с эстетической установкой? Ведь следование перечисленным ранее рекомендациям ведет к установлению дистанции по отношению к семантическому содержанию выраженных в музыке эмоций, в то время как переживание – пусть даже воображаемое – этих же эмоций требует «заинтересованного» отношения слушателя.

Этот вопрос уместен и по отношению к эффекту понимания. Один из вариантов его решения содержит концепция Стефена Дэвиса, который в отличие от Левинсона рассматривает понимание не как побочный продукт: для Дэвиса он является основой мотивационного интереса к музыке вообще, в том числе выражающей отрицательные эмоции. При этом он

<sup>28</sup> Ibid., p. 383.

<sup>29</sup> Примечательно, что все три условия фигурируют в качестве предпосылок оптимального опыта, или «потока», описанного американским психологом Михали Чиксентмихали, который, по его признанию, наиболее часто переживается в общении с произведениями искусства. См.: Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. N.Y., 1990, 49.

характеризует понимание музыкального произведения как эстетическое, подчеркивая, что его конститутивным моментом является наслаждение. Из рассуждений Дэвиса ясно следует, что он не имеет в виду «радость познания», представляющую один из элементов герменевтического опыта. По Дэвису, наслаждение является не сопровождающим, контингентным, а существенным фактором процесса эстетического понимания *per se*, независимо от его содержания; более того, оно служит критерием понимания произведения. Этим обусловлена позиция Дэвиса по отношению к парадоксу отрицательных эмоций: «Некоторые произведения могут порождать удовольствие в качестве реакции на содержащуюся в них выразительность, другие – отрицательные эмоции, но последние не следует избегать ни больше, ни меньше, чем первые, если кто-то стремится к наслаждению, связанному с пониманием, а не просто щекотанию нервов». Избегать надо произведений, которые не стоят усилий, направленных на их понимание, – банальных, изобилующих клише композиции, порождающих скуку, резюмирует исследователь<sup>30</sup>.

Дэвис, как видим, совершенно справедливо отграничивает лишнее рефлексии чувственное удовольствие от эстетического наслаждения, являющегося неотъемлемой частью художественно-эстетического понимания. Но какова природа и механизм этого эстетического наслаждения? Дэвис признает, что не готов дать ответ на этот вопрос, но предлагает ряд поясняющих примеров. Альпинисты или автогонщики вряд ли смогли бы испытывать наслаждение от восхождений и гонок, если бы эти виды деятельности были лишены присущего им риска. Удовлетворение любопытства, преодоление сложных задач являются сильным источником наслаждения в этих и многих других видах деятельности, включая понимание музыкальных произведений<sup>31</sup>.

Этот вид наслаждения демонстрирует близость «пиковым переживаниям», описанным в психологической теории Абрахама Маслоу, и «оптимальному опыту» (Михали Чиксентмихали), которую мы отмечали и в отношении теории Левинсона. Одним из условий наслаждения в этих подходах является четкое осознание задачи, которую предстоит решить – в данном случае понять музыкальное произведение, которое в качестве одного из своих аспектов содержит выражение отрицательных эмоций. Владение необходимыми для решения этой задачи знаниями и навыками представляет другую важную предпосылку. А как воспринимаются сами отрицательные эмоции?

Дэвис уверен в том, что слушательская реакция на выразительные свойства музыки является «зеркальной» по своей природе: представленные в музыке эмоции отражаются в переживании слушателя. В ее основе

<sup>30</sup> Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression*, p. 313.

<sup>31</sup> Ibid., 316–318.

<sup>32</sup> Дэвис считает, что в музыке присутствуют внешние признаки выражения «эмоций в звуке», как, например, грусть в физиономии сербернара, которая не является выражением внутренних переживаний.



лежит известный феномен «заразительности» эмоций<sup>32</sup>. При этом, скажем, содержащаяся в музыке грусть является, согласно введенной Дэвисом дистинкции, *перцептуальным*, но не *эмоциональным* объектом нашей грусти. Это означает, что у слушателя отсутствует убеждение в том, что музыкальная грусть является формальным объектом испытываемой эмоции<sup>33</sup>. Механизм «зеркального» отклика, таким образом, отличается от эстетического наслаждения, связанного с эстетическим пониманием музыкального произведения.

Как нам представляется, складывается следующая картина. Полноценное эстетическое восприятие-понимание музыкального произведения, содержащего отрицательные «эмоции в звуке», как и любого другого произведения, предполагает, с одной стороны, когнитивную установку субъекта, и его неотъемлемой частью является эстетическое наслаждение. Последнее возникает в результате преодоления задач, связанных с пониманием конкретного музыкального произведения (логики музыкального развития, организации элементов музыкального языка на разных уровнях, конвенционально обусловленных значений). Но с другой стороны, отрицательные эмоции, являющиеся одним из аспектов композиции, одновременно воспринимаются *qua* перцептуальный объект, порождая у слушателя «зеркальный» эмоциональный отклик<sup>34</sup>. То есть один и тот же аспект музыкального произведения в процессе восприятия порождает отличающиеся, даже противоположные, эмоциональные реакции, предполагающие различную установку слушателя.

Представители музыкального формализма находятся в более выгодном положении, ибо их теории на первый взгляд защищены от подобных коллизий. Питер Киви, как мы видели, категорически отвергает, что грустная музыка порождает в слушателях грусть на том основании, что интенциональным объектом наших эмоций является красота, художественные достоинства музыкальных шедевров, а не содержащиеся в ней эмоции<sup>35</sup>. Поэтому эмоциональная реакция слушателей всегда положительно окрашена. Но что собой представляет эта реакция?

Первоначальная позиция Киви была довольно однозначной и категоричной: музыка не может порождать в слушателе «садовые» эмоции, то есть обычные, жизненные радость, грусть, страх и т. д., которые музыка способна выражать. В одной из последних работ, повторяя раннюю версию, Киви несколько неуверенно добавил, что музыка порождает «другую знакомую эмоцию; если хотите, назовите ее «садовой»<sup>36</sup>. Он отметил, что не-

<sup>32</sup> Stephen Davies, «The Expression of Emotion in Music», *Mind*, 1980, p. 82–83.

<sup>34</sup> Дэвис подчеркнул, что «зеркальный» отклик является эстетическим, обосновав это тем, что он не произволен: уместность «зеркальной» реакции обосновывается ее соответствием «внешней» эмоции. Другим словами, единственным критерием «эстетичности» объявляется общезначимость суждения, которая в случае «зеркальной» реакции не требует рефлексивной деятельности субъекта. *Ibid.*

<sup>35</sup> Peter Kivy, «Feeling the Musical Emotions», in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 39 (1), 1999, p. 5.

<sup>36</sup> Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, p. 125.

редко эмоции не имеют названия, их единственным идентификационным признаком является их объект, и музыкальные эмоции относятся к этому разряду. Вместе с тем философ решительно предостерег от их отождествления с «невывразимыми», «мистическими» эстетическими эмоциями<sup>37</sup>, попытавшись все же найти адекватное обозначение. В результате Киви предложил следующие характеристики, подчеркнув, что они применимы не только к музыке: «возбуждение», «оживление», «восторг», «изумление». Что касается объекта музыкальных эмоций, то им, согласно Киви, является «красота, великолепие или другое эстетическое свойство, присущее музыке в высшей степени»<sup>38</sup>.

Можно понять стремление аналитического философа Киви отмежеваться от эстетических теорий прошлого, в чем он откровенно признается, но нельзя не признать, что описанная им эмоциональная реакция по-дозрительно близка тому, что принято называть эстетическим наслаждением. Как справедливо подчеркивает сам Киви, выразительность музыки не является необходимой предпосылкой этого наслаждения – оно может порождаться и произведениями, лишенными эмоционального содержания. Одновременно следует усомниться в корректности другого положения автора, согласно которому в общении с музыкальными произведениями, обладающими выразительностью, мы воспринимаем выраженную в них эмоцию, например, грусть, но она никоим образом не «входит» в и не оказывает воздействия на опыт восприятия. Именно такова суть «расширенного формализма» (*enhanced formalism*), как Киви обозначает свою позицию<sup>39</sup>. который в отличие от строгого формализма Эдуарда Ганслика признает, что музыка может выражать базальные эмоции, и тем самым обнаруживает связь с немзыкальным миром, в частности эмоциональной сферой. При этом между эмоциональным миром музыкального произведения и эмоциональным опытом слушателя зияет непреодолимая пропасть.

Уместность сомнений порождена прежде всего тем, что Киви не предоставил весомых аргументов, подтверждающих отсутствие непосредственной связи между выразительностью музыки и слушательским восприятием. Вместо этого в ответ на протесты коллег, собственный опыт которых опровергает выводы Киви, он предложил следующий компромисс. Спо-

<sup>37</sup> «Читателям, знакомым с эстетической литературой прошлого, это навеивает неприятные воспоминания о различных несостоятельных теориях, заявляющих о существовании мистических «эстетических эмоций», которые якобы возбуждают произведения искусства и другие эстетические объекты. Это меньше всего отвечает моим устремлениям». *Ibid.*, p. 130.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 129. «Комплекс присущих музыке черт, которые слушатель считает прекрасными, изумительными или иным образом достойными в высшей степени эстетического восхищения»

<sup>39</sup> Термин предложен Филиппом Алперсоном. См.: Alpers Ph. «What Should One Expect from a Philosophy of Music Education?», *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 25 (3) 1991, p. 215–242.

<sup>40</sup> Peter Kivy, «Auditor Emotions: Contention, Concession and Compromise», in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51 (1), 1993, p. 1–12.

способность музыки к возбуждению содержащихся в ней «садовых» эмоций присутствует в виде *тенденции*, которая у одних слушателей актуализируется, а у других, к коим относится сам Киви, – нет<sup>40</sup>. Оставляя в стороне все неясности и недостаточную информативность этого предложения, отметим, что даже допущенная в таком минимальном объеме возможность эмоционального отклика на выразительность музыки ведет к конфликту между эстетическим наслаждением и откликом на негативную «садовую» эмоцию, выраженную в музыке. Как нам представляется, его разрешение требует прояснения вопроса о природе выразительных свойств – их онтологического статуса, специфики в сравнении с другими эстетическими свойствами.