

Панаиотиди Э.Г.

## «Музыка звучит, как эмоция чувствуется».

### Принцип внутреннего сходства в музыкально-эстетической теории

**Аннотация:** На примере концепции британского ученого Малькольма Бадда в статье рассматривается стратегия обоснования связи между музыкой и эмоциями, основанная на принципе кросскатегориального сходства между звучанием музыки и эмоциональным опытом. Привлекая в качестве дополнительного экспликативного средства введенное Кендаллом Уолтоном понятие *make-believe*, а также три дизъюнктивных «имагинативных проекта», которые объясняют возможные способы переживания эмоционально-выразительной музыки, концепция Бадда претендует на исчерпывающее объяснение феномена музыкальной выразительности и эмоционального воздействия музыки. Основным методом исследования, цель которого состоит в выявлении экспликативного потенциала концепции Бадда, является метод понятийного анализа. Автор приходит к выводу о неадекватности принципа аналогии как ядра базового понятия музыкальной выразительности, то есть его ограниченности, неспособности охватить все возможные случаи музыкального выражения эмоций, с одной стороны, и как методологического принципа, фундирующего синтетический подход, интегрирующего различные экспликативные средства в рамках последнего – с другой.

**Review:** Based on the example of the concept offered by a British scientist Malcolm Budd, the author of the article views the strategy used by scientists to prove the relation between music and emotion based on the principle of cross-categorical similarity between the sound of music and one's emotional experience. Using the idea of 'make-believe' introduced by Kendall Walton as an additional explicit mean as well as the three disjunctive 'imaginative projects' explaining the possible ways of perceiving emotional expressive music, Budd's concept tends to fully explain the phenomenon of music expression and emotional impact made by music. The main purpose of the research was to describe the explicit potentials of Budd's concept and the main research method used by the researcher was the method of conceptual analysis. The researcher concludes that the analogy principle cannot be used at the core of the basic concept of musical expression because it has certain limits and cannot cover all possible forms of musical expression of emotion. It also has certain limits when used as the methodological principle lying in the basis of the synthetic approach integrating different explicit means.

**Ключевые слова:** внутреннее сходство, синтетическая теория, кросскатегориальное сходство, Бадд, движение, *make-believe*, Пратт, восприятие эмоций, сочувствующий отклик, истина понарошку.

**Keywords:** internal similarity, synthetic theory, cross-categorical similarity, Budd, movement, *make-believe*, Pratt, perception of emotions, sympathetic response, *make-believe truth*.

В ходе развернувшейся в восьмидесятых годах прошлого столетия в аналитической философии музыки дискуссии по проблеме взаимоотношений между музыкой и эмоциями было выдвинуто множество решений, которые опираются на узкий круг экспликативных принципов.

Это принцип аналогии между внешним проявлением человеческих эмоций в поведении и определенными музыкальными паттернами, на котором построены когнитивистские теории Питера Киви и Стефена Дэвиса, инициировавшие саму дискуссию. Во многих теориях используется экспликативная страте-

гия, основанная на тезисе о выражении эмоции в музыке неким музыкальным персонажем, главным пропонентом которой является Джеррольд Левинсон. Значительную роль играет предложенный Кендаллом Уолтоном принцип воображаемого переживания эмоций (make-believe). Вынесенный в заголовок настоящей статьи афоризм Кэрролла Пратта является своеобразной формулировкой принципа сходства, который представляется уместным обозначить как внутреннее в противоположность упомянутому выше внешнему сходству. Позиция Малькольма Бадда, которой уделено основное внимание в настоящей статье, интересна не только как попытка обоснования и реализации этого принципа. Ее отличительной особенностью является стремление к объединению нескольких принципов в рамках единой экспликативной модели, которое, как будет показано ниже, не привело к удовлетворительному результату.

#### Адекватная теория музыкальной выразительности

Бадд выделил ряд вопросов, которые, по его мнению, должна удовлетворительным образом прояснить жизнеспособная концепция музыкальной выразительности. Это, во-первых, вопрос об отношении между эмоционально-выразительным содержанием музыкальной композиции и эмоциональном опыте ее автора: является ли это содержание выражением эмоций самого композитора? Во-вторых, каков объем эмоционально-выразительной музыки, ее доля среди признанных музыкальных шедевров? Если она достаточно велика, чтобы рассматривать выразительность как сущностную черту музыки, то как это объяснить? Если же выразительность не присуща значительному числу выдающихся произведений, то возникают сомнения в уместности распространенного представления о музыке как искусстве выражения эмоций. С этим, в-третьих, связан вопрос о ценностной значимости выразительного аспекта: является ли он одной из составляющих ценности музыкального произведения и, если да, в какой степени и каким об-

разом определяет ее? В-четвертых, какие *виды* эмоций и какие *аспекты* этих эмоций могут быть выражены в музыке? В-пятых и в-главных, что конкретно означает способность музыки выражать эмоции? Как связаны между собой механизмы музыкальной выразительности, с одной стороны, и порождения эмоциональной реакции в слушателях – с другой? Является ли эта реакция одной из составляющих опыта восприятия эмоционально-выразительного аспекта музыкального произведения?<sup>1</sup>

В обозначенной Баддом повестке примечательно, во-первых, внимание к ценностному аспекту проблемы выразительности, которое характерно как для его ранней, «негативной», так и для сформулированной десятилетием позже позитивной позиции. Аксиологическая проблематика вообще имеет приоритетное значение в исследованиях этого британского эстетика, о чем красноречиво свидетельствует название монографии, в которой изложена его точка зрения на природу музыкальной выразительности – «Ценности искусства. Живопись, поэзия и музыка»<sup>2</sup>. Во-вторых, опыт восприятия музыкальной выразительности выступает у Бадда в качестве необходимого условия адекватного объяснения этого феномена. Наконец, в-третьих, следует отметить отсутствие предубеждения в отношении понятия *выражения*. Бадд отталкивается от популярной идеи о том, что источником смысла инструментальной музыки, лишенной текста и/или программы, абстрактной по своей природе, является выражение – прежде всего эмоциональных состояний, и задается вопросом о том, уместно ли считать эту ее способность ключом к пониманию ценности музыки. Очевидно, что прояснение этого вопроса, составляющее приоритетную задачу Бадда, требует ясного представления о природе и сущности музыкального выражения, отдельные аспекты которого рассмотрены ученым в ряде работ.

<sup>1</sup> Malcolm Budd, Music and the Expression of Emotion // *Journal of Aesthetic Education* 23 (3), 1989. P. 19-20.

<sup>2</sup> Malcolm Budd, *Values of Art. Pictures, Poetry and Music*. London: Allen Lane, 1995.

### Make-believe и внутреннее сходство: критика и коррекция базовых принципов

Прежде чем обозначить собственную позицию, Бадд предпринял критический обзор существующих подходов. В работе «Эмоции и музыка. Философские теории»<sup>3</sup>, которая представляет собой историко-систематическое исследование проблемы взаимоотношений между музыкой и эмоциями, он подверг критическому, преимущественно деструктивному, анализу<sup>4</sup>, наиболее значительные теории девятнадцатого-двадцатого веков – Эдуарда Ганслика, Эдмунда Гарни, Кэролла Пратта, Артура Шопенгауэра, Сьюзен Лангер и др. Мысль о том, что выражение эмоций

в музыке и возбуждение эмоций в слушателе представляют собой различные, хотя и связанные между собой феномены, к концу восьмидесятых годов прочно утвердилась в аналитической эстетике. Поэтому неудивительно, что эвокационизм был отвергнут Баддом без колебаний и оговорок. То, что некоторые произведения навевают тоску своей банальностью, а другие вызывают восторг и восхищение, не означает, что первые выражают тоску, а последние – восторг. Уже одного этого наблюдения достаточно, чтобы убедиться в неэффективности по крайней мере «наивной» версии эвокационизма, констатировал ученый<sup>5</sup>.

В свете основополагающей интенции исследования Бадда и выдвинутых им критериев адекватности теории музыкальной выразительности *экспрессивизм*, согласно которому выраженные в музыке эмоции принадлежат композитору, напротив, выглядит *prima facie* подходящим кандидатом для экспликативной стратегии. Но что в таком случае представляют собой эти эмоции? Бадд формулирует две дистинкции, сопровождая их примерами: типовая эмоция *versus* конкретное проявление типовой эмоции (печаль и переживаемая мною в данный момент печаль) и выраженные эмоции, являющиеся проявлением действительного переживания, *versus* выражение, не являющееся таковым (мое выражение печали, когда я охвачен этим чувством, и печальное лицо клоуна)<sup>6</sup>. Если допустить, что носителем выраженной в музыкальном произведении эмоции является композитор, то это может быть только частный случай типовой и к тому же переживаемой эмоции. Демонстрируя проблематичность этого положения, Бадд по существу повторяет стандартные возражения в адрес экспрессивистов, главное из которых состоит в том, что охваченный горем композитор вряд ли способен вообще сочинять музыку. Традиционный ответ сторонников экспрессивизма гласит: композитор не обязательно должен находиться в том или ином эмоциональном состоянии в момент сочинения – он мог пережить эту эмоцию ранее или во-

<sup>3</sup> Malcolm Budd, *Music and the Emotions. The Philosophical Theories*. London: Routledge, 1985.

<sup>4</sup> Фрэнсис Спаршотт подверг критике стратегию Бадда, обвинив его в слишком упрощенном, поверхностном опровержении теорий, объясняющих взаимоотношения между музыкой и эмоцией. Каждой из них оказалось возможным предъявить одно из двух обвинений: либо теория не объясняет какое-то ключевое понятие, либо она не охватывает какой-либо из аспектов этих отношений, отмечает Спаршотт. Что касается первого обвинения, то всегда можно отыскать пробелы в экспликации употребления термина, обусловленные особенностями контекста или субъективного опыта читателя; проблема возникает лишь в том случае, если то или иное упущение затемняет или размывает смысл действительно важных положений теории, но это как раз не всегда было продемонстрировано. Упрек в ограниченности, по мнению Спаршотта, также неправомерен, поскольку ни одна теория не является всеобъемлющей. Задачей пользователя является выявление того, как функционирует теория, как она может быть применена и развита, чтобы объяснить не охваченные ею феномены, и совмещена с другими экспликативными моделями. И только, если обнаружится неспособность теории к объяснению релевантного феномена путем ее соответствующей модификации, можно констатировать наличие проблемы. Подытоживая свои впечатления от монографии Бадда, Спаршотт приходит к выводу о деструктивности его подхода: Бадд не был заинтересован в выявлении экспликативного потенциала рассмотренных им концепций, а, скорее, искал повод, чтобы безоговорочно отвергнуть их. Francis Sparshott, *Music and Feeling // Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 (1), 1994. P. 23.

<sup>5</sup> Budd, *Music and the Expression of Emotion*. P. 26.

<sup>6</sup> Ibid. P. 20.

обще не иметь такого опыта, а просто представить его. Но почему композитор должен обладать способностью представлять эмоции, опираясь на воображение или воспоминания о собственном опыте, чтобы суметь выразить их в музыке, вопрошает Бадд?<sup>7</sup> Тем самым он не только указывает на неадекватность упрощенного экспрессивизма (музыка является выражением чувств самого композитора), но и предвосхищает свою концепцию, которая должна дать ответ на сформулированный выше вопрос.

Весьма перспективной, напротив, представляется Бадду модель, основанная на восприятии *сходства* между музыкой и самими эмоциями или связанными с ними явлениями. Британский ученый останавливается на двух вариантах этой модели, которые в итоге все же отклоняются им. Первый из них базируется на сходстве между музыкой и вокальным выражением эмоций: музыка нередко напоминает своим звучанием характерное выражение той или иной эмоции в голосе, и в силу этого она воспринимается нами как выражение этой эмоции. Бадд, однако, считает, что в этом случае уместнее говорить об *изображении вокального выражения* эмоций, чем о *выражении* самих эмоций<sup>8</sup>.

Этот недостаток можно преодолеть, если музыку сравнивать с *переживанием* эмоций, как было предложено в тридцатые годы Кэрллом Праттом. Квинтэссенция этого подхода заключена в афористичном тезисе этого автора «музыка звучит, как эмоция чувствуется», обоснование которого состоит в том, что внутреннее и внешнее движение, сопровождающее переживание эмоции, аналогично движению, воспринимаемому нами в музыке, выражающей эту эмоцию.

Бадд признал валидность этой аналогии в отношении ограниченного круга эмоциональных состояний, таких как возбуждение или беспокойство, указав при этом, что, например, грусть, явно не вписывается в эту схему. Причина заключается в том, что эта эмоция, как и множество других, не характеризуется и не определяется набором качеств, свя-

занных с движением (частота, скорость, сила движения и т. д.). Так, беспокойство обычно сопровождается непрерывным движением, человеку трудно усидеть на месте; воспринимая движения своего тела через телесные ощущения, он тем самым чувствует или осознает свое беспокойство. В свою очередь музыкальное развитие тоже может представлять собой бесконечную цепь изменений. Что же касается грусти, то она не сопряжена с характерным, присущим только ей паттерном движения, и, соответственно, эта эмоция не может быть идентифицирована аналогичным способом (то есть со ссылкой на сопровождающий ее переживание особый паттерн движения)<sup>9</sup>.

Корень обозначенной проблемы и принципиального расхождения между Баддом и Праттом состоит в представлении о специфической природе эмоций и их элементов, подлежащих выражению в музыке. Согласно последнему, музыка передает телесные ощущения движения. Бадд категорически не согласен и при этом не видит возможности спасти теорию Пратта путем коррекции понятия отражаемых в музыке эмоций. Почему? Потому что адекватное, с точки зрения Бадда (и, добавим, вообще любое другое, не содержащее элемента движения), понятие не будет соответствовать второму члену отношения, то есть музыкальному движению, ибо что, кроме движения, может отражаться в этом движении?

Признавая, что принцип воспринимаемого сходства между музыкой и выражением эмоций или самими эмоциями, их аспектами и т. д. может быть реализован отличными от рассмотренных выше способами и что композиторы часто воспроизводят образцы поведения, являющегося выражением той или иной эмоции, чтобы придать музыке определенный эмоциональный настрой, Бадд вместе с тем подчеркнул, что восприятие этого сходства не есть конститутивный момент или необходимая предпосылка опыта восприятия эмоционально-выразительной музыки<sup>10</sup>.

В этом отношении, а также с точки зрения изложенных выше целей и требова-

<sup>7</sup> Ibid. P. 21.<sup>8</sup> Ibid.<sup>9</sup> Budd, *Music and the Emotions*. P. 48-49.<sup>10</sup> Budd, *Music and the Expression of Emotion*. P. 27.

## Музыка и музыкальная культура

ний к адекватной теории музыкального выражения, введенное Кендаллом Уолтоном в начале семидесятых годов прошлого столетия в англоязычную философию искусства понятие *make-believe* представляет, по мнению британского ученого, более плодотворную альтернативу<sup>11</sup>. Принцип воспринимаемого сходства – например, деревянной палки с лошадью в игре в лошадки – здесь тоже играет определенную роль, но само это сходство весьма незначительно, а главное – суть игры не исчерпывается и не сводится к его восприятию. Решающую роль здесь играет деятельность воображения; и хотя восприятие некоторых видов сходства тоже требует ее участия, в игре *make-believe* эта способность функционирует специфическим образом<sup>12</sup>. Стратегия *make-believe* позволяет, таким образом, прояснить вопрос о связи между способностью композитора представить в воображении ту или иную эмоцию и его умением выразить эту эмоцию в музыкальном произведении, и этим определяется ее преимущество перед другими подходами. Ставя перед собой задачу выразить определенную эмоцию в музыке, композитор предполагает, что музыка послужит для слушателя импульсом, чтобы представить опыт ее восприятия как переживание выраженной в музыке эмоции, а для этого он должен быть сам в состоянии вообразить эту эмоцию<sup>13</sup>. В этом положении содержится ответ Бадда на адресованный экспрессивизму вопрос о том, почему способность представлять опыт переживания той или иной эмоции является необходимой составляющей профессиональной компетентности композитора.

Симпатизируя самому принципу *make-believe* как экспликативному средству, Бадд одновременно подверг критике теорию Уолтона в упомянутой монографии «Музыка и эмоции». Отметим, что при этом он ориентировался на раннюю версию уолтоновской кон-

цепции, изложенной им в работах, посвященных главным образом репрезентативным видам искусства – живописи и литературе<sup>14</sup> (статьи о музыке появились позже). Ее влияние очевидно и в первоначальной концепции самого Бадда.

Рассмотрев несколько вариантов реализации принципа *make-believe*, Бадд остановился на следующей интерпретации: «музыка тосклива» означает, что «в модусе *make-believe* верно, что переживается тоска, и эта истина порождена музыкой»<sup>15</sup>. Другими словами, воспринимая музыку как выражающую ту или иную эмоцию, мы представляем, что переживается эта эмоция и что опыт восприятия музыки есть опыт ее переживания. Связь с исходной версией Уолтона проявляется здесь в привлечении понятия «истина понарошку» (*make-believe truth*), но эта истина относится не к выражению эмоции, как у Уолтона, а к опыту ее переживания. Кроме того, в безличной формулировке Бадда эмоция не атрибутируется слушателю, как это имеет место в уолтоновской экспликации музыкального выражения, основанной на понятии интроспекции. Обе особенности расширяют, по мнению Бадда, область применения его концепции в сравнении с альтернативными<sup>16</sup>.

Одновременно Бадд признал, что при всех достоинствах предложенный им подход не дает исчерпывающего представления о выражении эмоций средствами музыки. Поскольку «истина понарошку» о переживании эмоции может быть порождена музыкой или другим феноменом и в том случае, если они не выражают эту эмоцию, необходимо объяснить, *каким образом* музыка гене-

<sup>11</sup> О концепции Уолтона см. статью автора «Музыкальные эмоции „понарошку“» // *Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология* 2, 2011, 81-99. <http://www.phil63.ru/muzykalnye-emotsii-ponaroshku>

<sup>12</sup> Ibid. P. 27-28.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Kendall Walton, *Pictures and Make-Believe* // *Philosophical Review* 82 (3), 1973. P. 283-319; *Fearing Fictions* // *Journal of Philosophy* 75 (1), 1978. P. 5-27. Согласно первоначальной концепции Уолтона, «тоскливая музыка» означает, что в модусе *make-believe*, *alias* понарошку, музыка выражает чью-либо тоску. Walton, *Pictures and Make-Believe*. P. 298.

<sup>15</sup> Malcolm Budd, *Music and Communication of Emotion* // *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47 (2), 1989. P. 135. См. также: Budd, *Music and the Expression of the Emotion*. P. 28.

<sup>16</sup> Budd, *Music and the Communication of Emotion*. P. 135.

рирует эту истину<sup>17</sup>. Упомянув возможность восполнения этой лакуны с помощью правил, которые фиксировали бы соответствие между аудиально воспринимаемыми свойствами музыки и представлениями о переживании различных эмоций, и отклонив ее<sup>18</sup>, Бадд отказался от дальнейших *ad hoc* модификаций своей версии *make-believe*. Точнее, он высказал мимоходом предположение, что наилучшим решением этой проблемы может стать введение условия, согласно которому «истина понарошку» порождается в результате «переживаемого сходства» между музыкой и этой эмоцией<sup>19</sup>.

Восполняя недостающее звено в аргументации Бадда, это дополнение позволяет обосновать восприятие музыки как воображаемого переживания эмоции, но оно релятивирует роль принципа *make-believe*, ибо основная нагрузка переносится на принцип сходства. Как ниже будет показано, первоначальная теория была сведена автором к ее основополагающему тезису о том, что эмоционально-выразительная музыка поощряет слушателя к представлению опыта переживания эмоции<sup>20</sup>, и в таком виде вошла в его зрелую концепцию, претендующую на адекватное объяснение связи между музыкой и эмоциями, охватывающее все многообразие ее форм и проявлений. Эту методологическую переориентацию уместно рассматривать как своего рода признание несостоятельности принципа *make-believe* в качестве фундамента теории музыкального выражения.

### Синтетическая теория музыкального выражения

Констатировав несостоятельность существующих подходов, Бадд признал целесообразным отказаться от поисков

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Эта идея была отвергнута потому, что, во-первых, наличие правил в смысле конвенций не является сущностным моментом понятия «истины понарошку», а, во-вторых, необходимость правил, регулирующих музыкальное выражение эмоций, не имеет достаточного основания. Ibid.

<sup>19</sup> Ibid. P. 138 n. 12.

<sup>20</sup> Ibid. P. 135.

«монолитной», то есть базирующейся на едином принципе, теории<sup>21</sup>. Ядро предложенной им концепции образует «базовое минимальное» понятие музыкального выражения эмоций, которое «обогащается» тремя дополнениями.

Согласно базовому понятию Бадда, эмоции присутствуют в музыке в виде ее аудиальных черт; «слушая музыку, выражающую ту или иную эмоцию, мы воспринимаем эту эмоцию как свойство самой музыки, мы слышим музыку как мрачную, меланхоличную, радостную или исполненную счастья – одним словом, мы слышим эмоцию в музыке»<sup>22</sup>. Локализация эмоций в музыке – одно из важнейших требований к адекватной теории музыкального выражения, требование экстернализма, как его называет Джеррольд Левинсон<sup>23</sup>. Но как объяснить способность музыки «содержать» или «воплощать» эмоции?

Отталкиваясь от идеи Шопенгауэра, о том, что «музыка может отражать то, что мы чувствуем, когда переживаем эмоцию», Бадд предложил следующее определение:

«Когда вы слышите музыку как выражение эмоции – то есть, когда вы слышите эмоцию в музыке –, вы воспринимаете звучание музыки как опыт переживания этой эмоции. Музыка является выражением эмоции, если подобный способ ее восприятия корректен или является необходимой предпосылкой полноценного восприятия музыки. Таким образом, смысл восприятия эмоции в музыке, смысл, в котором эмоция является аудиально воспринимаемым свойством музыки, заключается в восприятии сходства между музыкой и эмоциональным опытом»<sup>24</sup>.

Стержнем базового понятия музыкального выражения Бадда является, таким образом, принцип кросскатегориального сходства, реализованный в духе Пратта, а само это понятие представляет

<sup>21</sup> «Если мои аргументы верны, то необходима новая теория; чтобы быть состоятельной, она должна, как мне думается, быть менее монолитной». Budd, *Music and the Emotions*. P. 176.

<sup>22</sup> Budd, *Values of Art*. P. 135-136.

<sup>23</sup> Levinson, *Musical Expressiveness*. P. 91.

<sup>24</sup> Budd, *Values of Art*. P. 136-137.

## Музыка и музыкальная культура

собой артикуляцию афоризма этого ученого «музыка звучит, как эмоция чувствуется». Одновременно Бадд, как мы видели, заявил о несостоятельности ее обоснования Праттом, который исходил из аналогии между *музыкальным движением* и *телесным движением*, сопровождающим переживание эмоций. Бадд переосмыслил эту аналогию, предложив свой ответ на вопрос о том, какие черты музыки воспринимаются как схожие с опытом переживания эмоций. В его основе лежит следующее представление о природе и структуре эмоций.

Эмоция представляет собой каузальную структуру, состоящую из репрезентации<sup>25</sup> и аффективной оценочной реакции на ее содержание. Эта позитивная или отрицательная установка, порождаемая репрезентацией и направленная на ее содержание, составляет сущностный момент переживания эмоции<sup>26</sup>. Бадд различает два типа «чувствуемой» компоненты. Первый – это свойственное *самой эмоции* внутреннее ощущение (например, жалости), являющееся ее конститутивным моментом. Ко второй категории относятся, с одной стороны, телесные движения, возникающие в *результате* переживания эмоции, а с другой – ощущения энергии или апатии, движения или импульса к движению, напряженности или разрядки, побуждения к действию, отличительная особенность которых состоит в том, что они не являются сущностной составляющей эмоции.

Согласно Бадду, музыка способна отражать лишь нерепрезентативный и неконцептуальный аспекты эмоций. Как именно? Британский ученый демонстрирует это на конкретных примерах. Присущее тональной музыке тяготение неустоя к устью естественным образом коррелирует с динамикой перехода от желания к его исполнению, от напряжения к разрядке. В таком же отношении находятся высота звука и вертикальное измерение пространства и, соот-

ветственно, последовательность звуков различной высоты и длительности и восходящее и нисходящее движение различной протяженности и скорости, что позволяет музыке передать ощущения телесного движения, характерные для определенных видов эмоций (дрожь, сопровождающая сильное волнение или тревогу). Различные уровни внутренней энергии отражаются в варьирующейся частоте музыкального пульса, а чувство потока или возбуждения – в облегченной фактуре (одноголосная мелодия в высоком регистре или повышение тесситуры, ускорение темпа и усиление динамики)<sup>27</sup>.

Охарактеризованное выше понятие музыкального выражения является, согласно Бадду, основным, но не единственным. Чтобы охватить все многообразие форм и механизмов выражения эмоций в музыке, британский ученый сформулировал три дизъюнктивных дополнения, или, по его словам, «имагинативных проекта», которые, опираясь на сходство между музыкой и чувством, демонстрируют различные способы переживания эмоционально-выразительной музыки. Суть первого из них заключается в том, что, воспринимая эмоционально-выразительную музыку, *мы резонируем* с ней, и опыт восприятия музыки окрашивается эмоцией, которая аналогична звучанию музыки. Согласно второму сценарию, *мы представляем*, что испытываем эту эмоцию и при этом отождествляем себя с музыкой, воображая, что мы – это музыка. Здесь очевидна связь с феноменом воображаемого «чувствования изнутри» (Эллиотт), который упоминался выше в связи с обсуждением концепции Уолтона. Третья альтернатива является разновидностью предшествующей: музыка, звучание которой напоминает чувственный тон той или иной эмоции, *вызывает в воображении* конкретный опыт ее переживания, но не самим слушателем или композитором, а *воображаемым персонажем*, или же образец *безличного аффективного состояния*<sup>28</sup>.

Если посмотреть на итоговую модель Бадда с точки зрения его критических

<sup>25</sup> Под репрезентацией Бадд понимает интенциональное состояние, в котором мир представлен тем или иным способом. Malcolm Budd, *Aesthetic Realism and Emotional Qualities of Music // British Journal of Aesthetics* 45 (2), 2005. P. 111.

<sup>26</sup> Budd, *Values of Art*. P. 139.

<sup>27</sup> Ibid. P. 142.

<sup>28</sup> Ibid. P. 148-149.

замечаний в адрес альтернативных подходов и ранней концепции самого ученого, то обращает на себя внимание, что подвергнутый критике принцип сходства, который в лучшем случае мог претендовать на роль дополнительного по отношению к *make-believe*, теперь составил основу «базового минимального» понятия музыкального выражения эмоций, в то время как *make-believe*, наоборот, деградировал до статуса «обогащающего» элемента. И здесь возникает следующий вопрос.

Напомним, что, критикуя когнитивистские теории, объясняющие выразительность музыки со ссылкой на аналогию между музыкальными паттернами и образцами выражения эмоций в голосе и поведении, Бадд указал в качестве их главного недостатка неспособность объяснить опыт восприятия эмоций в музыке. Позже, атакуя теорию Пратта, Бадд отверг не только ее центральный тезис о сходстве между движением музыки и телесными движениями, сопутствующими переживанию эмоций, но и принцип сходства как таковой. «На мой взгляд, попытка использовать идею о воспринимаемом сходстве любого рода для объяснения понятия музыкального выражения эмоций некорректна. Такой анализ не раскрывает его сущность независимо от того, имеется в виду сходство между музыкой и вокальным или телесным выражением эмоций или же самой эмоцией»<sup>29</sup>. Этот вердикт примечателен тем, что он объявляет несостоятельной любую трактовку принципа сходства, включая ту, на которой построена концепция самого Бадда. Означает ли его апелляция к ранее отклоненному принципу сходства, что ученому удалось его переосмыслить, преодолев недостатки, которыми страдали предшествующие интерпретации, и построить на нем удовлетворительное объяснение сущности выражения эмоций в музыке?

Начнем с того, что выражение «музыка звучит, как эмоция чувствуется», представляющее собой конденсированное выражение концепции Бадда, может иметь различный смысл. Так, сама по себе праттовская формулировка,

<sup>29</sup> Budd, *Music and the Expression of Emotion*. P. 27.

если понимать ее буквально, подводит – или, по меньшей мере, располагает – к уподоблению звуков и ментального состояния, абсурдность которого очевидна: последние могут проявляться в звуках, но сами не звучат. Эта трактовка ни в коей мере не отражает позиции Бада, и ее приписывание этому ученому (как это делает, например, Роджер Скрутон) является заблуждением<sup>30</sup>. Об этом недвусмысленно свидетельствует его конкретизация вопроса о том, каким образом звучание музыки может быть близко переживанию эмоций и настроений: Бадд «переводит» его в вопрос о параметрах музыки, которые могут быть восприняты как аналогичные определенным аспектам переживания эмоций. Речь, таким образом, идет о кросскатегориальном сходстве между эмоциональным опытом и восприятием элементов музыки и их отношений. Посмотрим внимательно на приведенные выше примеры, с помощью которых Бадд иллюстрирует его.

Аналогия между разрешением неустойчивого аккорда – скажем, доминантсептаккорда в тонику – и удовлетворением желания или перехода от напряжения к разрядке вполне естественна и очевидна. Но этого нельзя сказать о связи между ощущением потока или возбуждения и облегченной музыкальной фактурой. Здесь вполне уместны сомнения в том, что эта связь основана на сходстве – в чем оно конкретно проявляется? Еще большую трудность представляет отношение между мажорным/минорным трезвучием и чувством радости/грусти. Вполне осознавая эту проблему, Бадд указал, что в этом и других подобных случаях моменты, объединяющие звучание музыки и переживание эмоции, могут находиться ниже уровня сознания, и все наши усилия выявить их тщетны – нужно довольствоваться совпадением нашей реакции в обоих случаях.<sup>31</sup>

Бадд, таким образом, продолжает настаивать на наличии сходства, не будучи в состоянии его продемонстрировать. Учитывая сложности, которые

<sup>30</sup> См. Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997. P. 147-148.

<sup>31</sup> Budd, *Values of Art*. P. 142.

влечет за собой апелляция к альтернативному принципу (например, его интеграция в основную модель), особенно с точки зрения задачи обоснования «базового и минимального» понятия музыкального выражения эмоций, стратегия Бадда понятна. Но ее неадекватность проявляется в неизбежно возникающем вопросе: как он может утверждать, что сходство существует, если он не может его обнаружить?<sup>32</sup>

Сказанное выше убеждает в том, что *ограниченность* принципа сходства, способного охватить лишь незначительное число образцов музыкального выражения эмоций, которую мы диагностировали в отношении принципа *внешнего* сходства, в равной степени свойственна и баддовской, так сказать, *внутренней*, аналогии. Этот недостаток свидетельствует о неуместности претензии основанного на этой аналогии понятия на статус базового и минимального, экспликативный потенциал которого нам предстоит теперь рассмотреть.

### Симпатия, эмпатия, антипатия

Согласно определению Бадда, слушатели воспринимают музыку как выражение той или иной эмоции, если они слышат в ней сходство с этой эмоцией. Если допустить, что сходство действительно присутствует и воспринято слушателями, то требуется показать, что они восприняли музыку как *выражение* эмоции, которую напоминает музыка. Бадд, судя по всему, полагает – на наш взгляд, ошибочно, – что восприятие сходства имплицитно или равнозначно восприятию одного из членов этого отношения как другого или одного в другом. Но восприятие эмоциональной выразительности музыки не состоит в восприятии сходства между музыкой и каким бы то ни было аспектом эмоционального переживания или его проявления, будь то экспрессивное поведение, как в «собачьих» концепциях, или аффективная компонен-

та, как у Бадда<sup>33</sup>. А это значит, что его версия реализации принципа сходства разделяет со строго когнитивистской интерпретацией этого принципа еще один изъян – *недостаточность*: объясняя причины, каузальную основу музыкальной выразительности и опыта ее восприятия, она не раскрывает природу этого феномена и значение экспрессивных суждений. В отношении концепции Бадда, отталкивающегося от представления о выражении как коммуникации эмоции от композитора к слушателю, о чем в частности свидетельствует первое из выдвинутых им требований к теории музыкального выражения эмоций и его реализация в первоначальной теории *take-believe*, эта проблема приобретает еще большую остроту. Более того, предпочтение, отданное уолтоновскому подходу, было, напомним, мотивировано не в последнюю очередь стремлением объяснить специфику эмоциональной коммуникации в музыке, то есть каким образом ментальное состояние может быть объективировано средствами музыки, кто является его носителем, как оно транслируется и воспринимается реципиентом. Очевидно, что простое фиксирование аналогии между музыкой и эмоциональным переживанием не проливает свет на эти процессы, составляющие сущность феномена выражения в его первичном значении «экстернализация внутренних состояний».

Констатируя эту погрешность баддовской концепции, мы по существу повторяем его собственный приговор концепциям, основанным на принципе сходства: будучи важным средством артикуляции, воплощения эмоций и их распознавания, наличие сходства, независимо от того, как оно интерпретируется, не является необходимым условием эмоциональной выразительности музыки. Бадд, похоже, исходил из того, что переосмысление аналогии, преобразующее

<sup>32</sup> Этот напрашивающийся вопрос задает, в частности, Фиона Эллис. Fiona Ellis, Scruton and Budd on Musical Meaning // *British Journal of Aesthetics* 41 (1), 2001. P. 46.

<sup>33</sup> Сэм Триведи, критикуя позицию Бадда, заметил, что очень острая горячая пища может породить эффект, близкий переживанию гнева или страдания, но это вряд ли уместно рассматривать как свидетельство того, что она является выражением этих эмоций, или как основание для ее характеристики эмотивными терминами, обозначающими эти эмоции. См.: с P. 412.

ее во «внутреннюю», то есть устанавливающее параллель с внутренним переживанием эмоции, увеличивает ее экспликативный потенциал и изменяет ее статус. В действительности оно лишь усугубляет уязвимость основанной на этой аналогии концепции, отягощая ее специфическими трудностями. Одна из них – проблема *идентификации* эмоций. Как ранее отмечалось, согласно его точке зрения, музыка может отражать лишь аффективный, чувствуемый аспект эмоции, который представляет собой *интенциональное* состояние, а не просто телесное ощущение. Это состояние характеризуется им как положительная или отрицательная реакция на один из аспектов содержания репрезентации (то есть определенного способа направленности субъекта к миру), которая составляет другую конститутивную компоненту эмоции; точнее, это «некоторая разновидность удовольствия или страдания, фрустрации или удовлетворения желания, являющаяся неотъемлемой составляющей эмоции»<sup>34</sup>. Таким образом, аффективная компонента, отражаемая в музыке, имеет определенную интенциональность, но объект, на который она направлена, в музыке не присутствует. Тем не менее Бадд убежден в том, что слушатель способен распознать эмоцию, частью которой является эта компонента. Так ли это?

Если взглянуть на корреспонденции, восприятие которых, согласно Бадду, лежит в основе восприятия музыкального выражения эмоций, то мы увидим, что фигурирующие в них аспекты эмоции – а это переход от желания к его удовлетворению или от напряжения к разрядке, дрожь, энергия, поток, возбуждение – не являются их специфическими признаками. Например, разрешение напряжения присутствует в переживании различных эмоций и других, неэмоциональных ментальных состояний. Но если музыка не способна отражать объект эмоции, или, по выражению Бадда, ее концептуальный и репрезентативный аспекты, то каким образом слушатель от восприятия этого паттерна переходит к суждению о том, что музыка выражает ту или иную эмо-

цию и вообще эмоцию (а не просто изображает дрожь)?

Базовое понятие Бадда, основанное на восприятии корреспонденций между аспектами эмоций и элементами музыки, не дает ответа на этот вопрос. Он, правда, намечен в дополнениях к этому понятию, но нерешенная проблема идентификации эмоций, равно как и ранее обозначенные недостатки – ограниченность и недостаточность принципа внутреннего сходства, опровергают его базовый статус, на котором настаивает Бадд.

Увеличивают ли альтернативные предложения экспликативный потенциал его концепции в целом и насколько она инклюзивна?

В отличие от базового понятия ключевая роль в трех дополнениях отведена воображению, а не сходству, которое является основой эмоционально окрашенного восприятия музыкальной выразительности. В сущности цель этих дополнений состоит в том, чтобы связать опыт восприятия выразительности музыки с переживанием эмоций, ибо, согласно Бадду, способность порождать эмоциональную реакцию в слушателе представляет собой важный аспект музыкального выражения эмоций<sup>35</sup>.

Восприятие внутренней аналогии между музыкой и эмоциями в принципе может быть нейтральным в эмоциональном отношении, как и восприятие внешней аналогии. Одновременно возможен вариант, когда слушатель, эмоционально резонируя с воспринимаемой музыкой, испытывает чувство, которое она напоминает. В этом состоит суть первого дополнения Бадда. Расширяет ли оно рамки базового понятия музыкальной выразительности? На наш взгляд, нет, и вот почему. Если возбуждение эмоции, точнее, ее аффективной компоненты, является конститутивным моментом музыкальной выразительности, то есть необходимой предпосылкой восприятия музыкального произведения как выражающего эту эмоцию, то концепция приобретает эвокационистскую направленность, и восприятие сходства оказывается иррелевантным.

<sup>34</sup> см Р. 110.

<sup>35</sup> Budd, Music and the Communication of Emotion. P. 136.

## Музыка и музыкальная культура

Если же оно не играет конститутивной роли, то это дополнение не прибавляет ничего нового к базовому понятию музыкальной *выразительности*.

Согласно второму дополнению, восприятие сходства между музыкой и эмоцией стимулирует *представление* о том, что слушатель переживает эту эмоцию «изнутри», точнее, он воображает, что его опыт восприятия музыки есть опыт переживания эмоции. Это не что иное как «эгоцентристская» версия *make-believe*, которая отличается от уолтоновской тем, что воображаемая эмоция возникает в результате воспринимаемого сходства между музыкой и эмоцией, а не интроспекции собственных ощущений. По мнению Бадда, это дополнение привносит ряд преимуществ. Во-первых, то обстоятельство, что эмоция переживается «понарошку», объясняет склонность утверждать и одновременно отрицать, что слушатель испытывает воспринимаемую эмоцию. Во-вторых, оно придает выраженной в музыке эмоции индивидуальный характер (она выражает не просто радость, а мою радость). В-третьих, представление слушателя о том, что он переживает воспринимаемую эмоцию, наделяет опыт ее восприятия ценностью. Одновременно сам Бадд признал, что это «не единственный и, возможно, не самый важный» способ восприятия выраженных в музыке эмоций<sup>36</sup>.

Наконец, в качестве последнего дополнения актуализирована первоначальная концепция *make-believe* самого Бадда с той разницей, что основой восприятия музыки как безличного выражения эмоции является здесь восприятие корреспонденций между элементами музыки и аффективной компонентой эмоции – условие, отсутствовавшее в первоначальной версии. Эта эмоция может «заразить» слушателя или же вызвать у него *сочувствующую* реакцию. Последняя напоминает отклик на восприятие человеческих эмоций, одновременно обнаруживая ряд принципиальных отличий. Главная специфика музыкальной разновидности этого вида эмоций состоит в том, что ее объектом является не реальная, а воображаемая

эмоция, которая к тому же абстрактна и безлична, то есть не имеет ни объекта (она «ни о чем»), ни субъекта. Слушатель сопереживает грусти, одиночеству или радости, принадлежащим вымышленному персонажу, лишенному конкретных черт, индивидуальности<sup>37</sup>.

Отклик, возникающий посредством эмоционального заражения, тоже порожден абстрактной и безличной эмоцией, но в данном случае эта эмоция не просто представляется в воображении, а реально переживается слушателем, который при этом осознает, что источник его переживания – воображаемая эмоция, не имеющая конкретного носителя. Поскольку в реакции слушателя отражается содержащаяся в музыке эмоция, то, соответственно, и она не является полноценной эмоцией, а лишенным объекта аффективным состоянием; испытывая, скажем, ощущение грусти или триумфа, как эти эмоции «чувствуются», реципиент одновременно не находится в состоянии грусти или триумфа<sup>38</sup>.

Если посмотреть на дополнения к базовому понятию Бадда с точки зрения проблемы музыкальной выразительности, то действительно новым вкладом можно считать лишь последние два, связанные с актуализацией принципа *make-believe*. В них описаны два модуля восприятия выразительности, когда восприятие сходства между музыкой и эмоцией сопровождается осознанием принадлежности этой эмоции либо самому реципиенту, либо абстрактному персонажу или же воспринимается как опыт ее безличного переживания.

Что касается вопроса об эмоциональной реакции слушателя на эмоционально-выразительную музыку, то прежде всего следует отметить, что базовое понятие Бадда вообще не дает на него ответ – как уже отмечалось, восприятие сходства само по себе может быть эмоционально нейтральным. Если принять во внимание первое дополнение, согласно которому отклик слушателя в некоторых случаях может резонировать с воспринимаемой музыкой, то механизм этого резонирования недостаточно про-

<sup>36</sup> Ibid. P. 134-135.

<sup>37</sup> Ibid. P. 136.

<sup>38</sup> Ibid.

яснен, а главное, как мы уже отмечали, это положение вступает в конфликт с баддовской концепцией музыкальной выразительности. Экспликация эмоциональной реакции слушателя по существу присутствует лишь в третьем дополнении и основана на ранней версии *take-believe*, в которой этот принцип сведен к идее воображаемого переживания эмоции абстрактным персонажем. Это – сочувствующая и зеркальная реакция, прототипом которых является отклик на восприятие эмоций окружающих людей. Подобные виды реакции могут иметь место, но, во-первых, более распространенной формой зеркального отклика является непосредственная передача эмоции, условием которой не является ее сознательное восприятие. Однако подобный отклик со всей очевидностью не вписываются в версию Бадда. Во-вторых, сочувствующая реакция, объектом которой является воображаемая эмоция абстрактного образа, не требует восприятия сходства, как это предписывается базовым понятием Бадда. А это значит, что в целом его концепция охватывает лишь некоторые из существующих сценариев возбуждения эмоций при восприятии эмоционально-выразительной музыки и, что еще более проблематично, центральное понятие музыкальной выразительности бесплодно в этом отношении.

В заключение коротко коснемся аксиологического аспекта, который, как упоминалось ранее, имеет приоритетное значение в исследовании Бадда. Отталкиваясь от своего представления о механизме выражения эмоций в музыке и природе этих эмоций, с одной стороны, и концепции художественной ценности, с другой, ученый дал, на наш взгляд, сбалансированную и дифференцированную оценку феномена музыкальной выразительности, который традиционно считается важнейшим или даже единственным источником ценности абсолютной музыки.

Не имея возможности подробно остановиться здесь на воззрениях Бадда о природе художественной ценности, отметим, что, согласно этому ученому, ее критерием является имманентная ценность опыта, который позволяет пере-

жить реципиенту то или иное произведение искусства. Сам этот опыт представляет собой всестороннее, адекватное понимание произведения, его индивидуального характера, а трактуемая подобным образом имманентность служит признаком, отличающим художественную ценность от других видов ценности (религиозной, социальной, экономической и т. д.)<sup>39</sup>. В какой степени ценность опыта восприятия музыкального произведения в обозначенном выше значении определяется его эмоционально-выразительным содержанием?

Индивидуальный облик музыкального произведения формирует совокупность присущих ему черт, и эмоциональная выразительность – лишь одна из них, к тому же ценность представляют не сами по себе эмоции, но их воплощение специфическими средствами музыки, от которых они неотделимы<sup>40</sup>. Вообще само по себе выражение, в том числе и эмоций, нейтрально в аксиологическом отношении; очевидно, что оно может присутствовать и в музыке, неинтересной с эстетической точки зрения и не обладающей высокими художественными достоинствами. Соответственно восприятие эмоционально-выразительного аспекта играет незначительную роль в целостном опыте восприятия музыкальной композиции. «Когда мы воспринимаем музыку как выражение определенной эмоции, наше восприятие не является суммой двух дистинктных видов опыта – опыта восприятия музыки, независимо от ее выразительного содержания, и опыта восприятия этого содержания. А это значит, что ценность музыки не складывается из ценностей, присущих двум видам опыта»<sup>41</sup>.

Разделяя популярное мнение о том, что в отличие от репрезентативных видов искусства в музыке выразительность является важнейшим источником смыслоформирования, Бадд, однако не согласен с другой, не менее популярной точкой зрения, настаивающей на уникальной способности музыки передавать эмоциональные состояния с точ-

<sup>39</sup> Budd, *Values of Art*. P. 4.

<sup>40</sup> Ibid. P. 144, 154.

<sup>41</sup> Ibid. P. 153.

## Музыка и музыкальная культура

ностью, не подвластной другим видам искусства. Стоящее за ней убеждение о структурном сходстве между музыкой и выраженной в ней эмоцией ошибочно, считает Бадд. Для него самого апелляция к подобного рода аргументам совершенно излишня, ибо эмоциональный аспект есть только один из факторов – наряду с красотой, грациозностью и другими эстетическими свойствами, а также юмором, абстрактными формами, временными паттернами и т. д., – обуславливающих ценность музыки.

В чем же конкретно проявляется ценность эмоционально-выразительной музыки? Восприятие таких произведений

позволяет прочувствовать эмоции особенно глубоко, полно, считает Бадд. Уникальные ресурсы музыки стимулируют воображение, позволяют реципиенту управлять процессом конституирования воображаемой эмоции, наделяя ее утонченностью, сложностью, силой. Одновременно в опыте восприятия эмоционально-выразительных композиций слушатель устанавливает границы своему воображению и отдается во власть композитора, и осознание того, что переживаемый опыт, будучи продуктом творческого воображения композитора, может быть разделен с другими реципиентами, способно породить чувство общности, единения<sup>42</sup>.

**Список литературы:**

1. Панаиотиди, Э. Г. Музыкальные эмоции „понарошку“ // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология 2, 2011, 81-99. <http://www.phil63.ru/muzykalnye-emotsii-ponaroshku> Budd, Malcolm. Music and the Emotions. The Philosophical Theories. London: Routledge, 1985.
2. Budd, Malcolm. Music and the Expression of Emotion // Journal of Aesthetic Education 23 (3), 1989. P. 19-29.
3. Budd, Malcolm. Music and Communication of Emotion // Journal of Aesthetics and Art Criticism 47 (2), 1989. P. 129-137.
4. Budd, Malcolm. Values of Art. Pictures, Poetry and Music. London: Allen Lane, 1995.
5. Budd, Malcolm. Review of Geoffrey Madell's Philosophy, Music and Emotion // European Journal of Philosophy 11 (1), 2003. P. 108-111.
6. Budd, Malcolm. Aesthetic Realism and Emotional Qualities of Music // British Journal of Aesthetics 45 (2), 2005. P. 111-122.
7. Ellis, Fiona. Scruton and Budd on Musical Meaning // British Journal of Aesthetics 41 (1), 2001. P. 39-58.
8. Scruton, Roger. The Aesthetics of Music. Oxford: Oxford University Press, 1997.
9. Sparshott, Francis. Music and Feeling // Journal of Aesthetics and Art Criticism 52 (1), 1994. P. 23-35.
10. Trivedi, Saam. Expressiveness as a Property of the Music Itself // Journal of Aesthetics and Art Criticism 59 (4), 2001. P. 411-420.
11. Walton, Kendall. Pictures and Make-Believe // Philosophical Review 82 (3), 1973. P. 283-319.
12. Walton, Kendall. Fearing Fictions // Journal of Philosophy 75 (1), 1978. P. 5-27.

**References (transliteration):**

1. Panaiotidi, E. G. Muzykal'nye emotsii „ponaroshku“ // Vestnik Samarskoj gumanitarnoi akademii. Seriya: Filosofiya. Filologiya 2, 2011, 81-99. <http://www.phil63.ru/muzykalnye-emotsii-ponaroshku>
2. Budd, Malcolm. Music and the Expression of Emotion // Journal of Aesthetic Education 23 (3), 1989. P. 19-29.
3. Budd, Malcolm. Music and Communication of Emotion // Journal of Aesthetics and Art Criticism 47 (2), 1989. P. 129-137.
4. Budd, Malcolm. Values of Art. Pictures, Poetry and Music. London: Allen Lane, 1995.

<sup>42</sup> Budd, Music and the Expression of Emotion. P. 28-29.

5. Budd, Malcolm. Review of Geoffrey Madell's *Philosophy, Music and Emotion* // *European Journal of Philosophy* 11 (1), 2003. P. 108-111.
6. Budd, Malcolm. *Aesthetic Realism and Emotional Qualities of Music* // *British Journal of Aesthetics* 45 (2), 2005. P. 111-122.
7. Ellis, Fiona. *Scruton and Budd on Musical Meaning* // *British Journal of Aesthetics* 41 (1), 2001. P. 39-58.
8. Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
9. Sparshott, Francis. *Music and Feeling* // *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 (1), 1994. P. 23-35.
10. Trivedi, Saam. *Expressiveness as a Property of the Music Itself* // *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59 (4), 2001. P. 411-420.
11. Walton, Kendall. *Pictures and Make-Believe* // *Philosophical Review* 82 (3), 1973. P. 283-319.
12. Walton, Kendall. *Fearing Fictions* // *Journal of Philosophy* 75 (1), 1978. P. 5-27.