

Э.Г. Панаиотиди

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ: СВОЙСТВО ИЛИ "НЕУСТРАНИМАЯ МЕТАФОРА"?

**Аннотация:** существует довольно широкий консенсус относительно представления о том, что семантическую основу музыки составляет субъективная сфера, эмоции и чувства человека. Но что мы конкретно подразумеваем, характеризуя музыку, не являющуюся наделенным сознанием существом, как веселую или грустную? Влиятельная и оригинальная концепция британского ученого Роджера Скруттона предлагает следующий ответ на этот вопрос. Эмотивные характеристики музыки метафоричны, причем эти метафоры неустранимы; они коррелируют не с объективными свойствами самой музыки, а с особым ментальным состоянием, которое не поддается вербализации. Критический анализ скрутоновской концепции, которому посвящена настоящая статья, подводит к выводу о необоснованности и спорности положений о конститутивной роли метафор в опыте музыкального восприятия и об их коррелировании с ментальным состоянием, обозначаемым Скруттоном как распознавание выражения.

**Ключевые слова:** философия, эмоции, метафора, выражение, выразительные свойства, Скрутон, распознавание выражения, нравственное чувство, дистинкция звук-тон, эмотивные предикаты.

Обладает ли музыка, лишенная текста, названия и/или программы, смыслом или же она, как утверждает Кант, «говорит через одни только ощущения без понятий и, стало быть, в отличие от поэзии ничего не оставляет для размышления»? Если согласиться с немецким философом и признать асемантическую музыку, то неминуемо следует вывод о том, что «по суду разума она имеет меньше ценности, чем всякое другое изящное искусство»<sup>1</sup>. Этим в значительной степени объясняется превалирование противоположной точки зрения в многовековой истории мысли о музыке.

Но что могут выражать просто звуки? Начиная с античности, в качестве главного кандидата на источник музыкального смысла принято рассматривать субъективные переживания, эмоции человека. Корни этого убеждения восходят к древнему пифагореизму, в среде которого родилась идея об особой близости между музыкой и душой человека, прочно закрепившаяся в музыкально-эстетическом дискурсе. Представление о связи музыкального смысла с субъективной сферой сыграло важную, если не решающую, роль в выдвигании проблемы взаимоотношений между музыкой и эмоциями

в аналитической философии музыки в разряд приоритетных; по значимости в этом контексте она соизмерима разве что с онтологической проблематикой. В ходе развернувшейся с выходом в свет в 1980 году книги Питера Киви *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*<sup>2</sup> и продолжающейся по сей день, хотя и не столь интенсивно, дискуссии был предложен целый ряд подходов, отраженных в практически необозримой литературе<sup>3</sup>. Концепция Роджера Скруттона, которой посвящена данная статья, выделяется среди них тем, что она по существу является попыткой обосновать необъяснимость музыкального смысла. Музыка — это то, что мы слышим в звуках, когда слушаем музыкально; поэтому объяснение природы музыкального слушания составляет первоочередную задачу музыкальной эстетики, решение которой должно начинаться с изучения генеалогии музыкального понимания в духе ницшевского «Рождения музыки из духа трагедии» — такова суть исследовательской

<sup>2</sup> Kivy, Peter. *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*. Princeton N.J.: Princeton University Press, 1980.

<sup>3</sup> Критический анализ этой дискуссии предпринят нами в готовящейся к публикации монографии «Эмоции в музыке и в нас. Критический анализ дискуссии в аналитической философии музыки», материал которой использован в настоящей статье.

<sup>1</sup> Кант Иммануил. Критика способности суждения. Сочинения: в 6-и тт. М.: Мысль, 1963-1966. Т. 5. § 51. С. 345-346.

программы Скрутона<sup>4</sup>. Ее цель — демонстрация необъяснимости опыта музыкального восприятия, в том числе и его эмоционально-выразительного аспекта, который, по мнению британского ученого, может быть схвачен только в «неэлиминируемой метафоре». Этот центральный тезис тщательно обосновывается автором, но насколько убедительно? Для ответа на этот вопрос ниже будут изложены и подвергнуты критическому анализу основные положения концепции Скрутона.

### **Музыкальное выражение как метафора**

Исходный пункт рассуждений Скрутона о природе музыкального смысла образует категориальная дистинкция «репрезентация-выражение», сформулированная Бенедетто Кроче. Произведения искусства могут иметь репрезентативное содержание, отражающее действительность, как, например, роман или картина, но их значимость определяется присущим им также *эстетическим смыслом*, или, как его называет Кроче, *выражением*. Допуская, что этот смысл не обязательно ограничивается выражением, Скрутон одновременно высказал уверенность в том, что теория выражения способна дать исчерпывающее объяснение силы воздействия искусства и его места в жизни нравственного существа, каким является человек<sup>5</sup>.

Основное значение понятия выражения как эстетической категории подразумевает объективацию ментального состояния в произведении искусства, но оно не единственно. Согласно, например, Нельсону Гудмену, произведение искусства может выражать — точнее, экземплифицировать — вообще любое свойство. С другой стороны, традиционное толкование понятия выражения не обязательно предполагает коммуникацию *эмоций*. В концепции самого Кроче, который рассматривает эстетику как науку о выражении, последнее связано с интуицией как неинтеллектуальной по своей природе форме когнитивной деятельности<sup>6</sup>. Отмечая легитимность подобных интерпретаций, Скрутон указывает на преобладающее значение точки зрения, согласно которой музыка как искусство, лишённое нарративного содержания, об-

ладает преимущественно выразительным смыслом, причем парадигмой музыкального смысла является эмоционально-выразительный — выражение эмоций<sup>7</sup>. Таким образом, проблема эмоциональной выразительности оказывается по существу проблемой музыкально-эстетического смысла.

Прецизируя значение понятия выражения, Скрутон выделил следующие случаи его употребления. Если глагол «выражать» обычно используется для обозначения поведения, обнаруживающего ментальное состояние, и коммуникацию этого состояния, то «выражение» помимо этого, транзитивного значения может употребляться нетранзитивно, то есть обозначать, выражаясь словами Скрутона, чисто «физиогномическое» свойство. Оба значения, по его мнению, легитимны, и осцилляция между ними естественно и неизбежно. Музыкальное произведение может иметь определенную атмосферу, не являясь при этом артикуляцией ментального состояния; в этом случае следует говорить о выражении в интранзитивном значении. Транзитивное употребление этого понятия имеет место в тех случаях, когда слушатель ясно ощущает, что в музыке присутствует эмоция или иной смысл, лежащий за пределами самой музыки, который часто не поддается точному определению. Эта реальность и одновременно невыразимость музыкального и вообще эстетического смысла является, по Скрутону, одной из его наиболее характерных особенностей<sup>8</sup>.

Важнейшей предпосылкой концепции Скрутона является представление об *имагинативной* природе музыкального восприятия, предполагающего метафорическое преломление понятий, которые в своем буквальном значении не применимы к звукам. Что это значит?

Интенциональным объектом музыкального восприятия являются не звуки<sup>9</sup> («sound»), а тоны («tone»), которые характеризуются свойствами, не присущими звукам. Они, в частности, занимают определенное место в акустическом пространстве, притягивают и отталкивают друг друга, движутся относительно друг друга, образуют движение, пронизывающее музыку, то есть обладают высотой, ритмом, гармонией<sup>10</sup>. Очевидно, что эти

<sup>7</sup> Ibid. P. 346.

<sup>8</sup> Ibid. P. 157-159.

<sup>4</sup> Scruton Roger. Replies to Critics // British Journal of Aesthetics 49 (4), 2009. P. 458.

<sup>5</sup> Scruton Roger. The Aesthetics of Music. Oxford: Oxford University Press, 1997. P. 140.

<sup>6</sup> Кроче, напомним, противопоставляет логическое познание интуитивному, неинтеллектуальному постижению.

<sup>9</sup> Звук, по Скрутону, представляет собой вторичный объект, аналогично вторичному свойству, а не просто физический феномен; другими словами, это не вибрации воздуха, а ментальный объект, данный только в восприятии.

<sup>10</sup> Акустическое пространство характеризуется «виртуальной каузальностью»: взаимодействие тонов не зависит

характеристики не могут пониматься буквально: музыкальное движение, например, не подразумевает перехода из одной позиции в другую — звуки не перемещаются, меняя местоположение, но последовательно сменяют друг друга. Трансформация звуков в тоны (то есть в музыку) происходит путем их организации с помощью понятий, заимствованных из других сфер, а поэтому способность к метафорической трансформации является необходимой предпосылкой восприятия музыки как искусства, а не простой последовательности разрозненных звуков. Сложная система метафор, преобразующих звук в тон, изменение высоты звучания в движение и т. д., позволяет описать, что мы слышим, когда воспринимаем звуки как музыку, поэтому эти метафоры неустранимы из описаний музыки, заключает Скрутон<sup>11</sup>. Это в полной мере относится и к эстетическому аспекту музыкальных произведений, включая выразительный.

Итак, эмотивные характеристики музыкальных произведений представляют собой метафоры. Согласно Скрутону, метафора — это осознанное употребление слов или выражений применительно к явлениям, которые их не экземплифицируют<sup>12</sup>. Попытка определить это значение неминуемо приведет к разрыву с основным значением слова и тем самым разрушит метафору. Выразительная сила музыки проявляется в ее способности «вытягивать» из нас эти метафоры, убеждая в их точном соответствии музыке. Само же это соответствие необъяснимо: метафоры требуют объяснения и одновременно не поддаются ему, ибо оно превращает метафорический смысл в буквальный, подчеркивает британский ученый<sup>13</sup>. Понять метафору — значит уловить ее смысл, а это в устах Скрутона означает разделить опыт, который ее породил, то есть опыт, коммуникация которого является целью метафоры<sup>14</sup>.

Это убеждение ученого имплицитно в формулировке центральной задачи, которую призвана решить его теория: в отличие от попыток раскрыть феномен музыкальной выразительности с точки зрения свойств выразительного объекта путем выведения необходимых и достаточных условий, наличие которых позволяет характеризовать музыкальное

произведение как выразительное, концепция Скрутона нацелена на идентификацию особого ментального состояния *распознавания выразительности* («recognition of expression») и его роли в эстетическом опыте. Артикуляция этого состояния и есть характеристика эмоционально-выразительного аспекта произведения, которая является искренней лишь в том случае, если, во-первых, основывается на непосредственном опыте его распознавания и, во-вторых, облечена в метафоры; при этом смысл последних может быть схвачен только при условии, если человек в действительности или в воображении переживает опыт, который эти метафоры призваны транслировать. Таким образом, акцептация характеристики музыкального произведения как выразительного базируется не на убеждении, а на опыте<sup>15</sup>.

Акцент на опыте восприятия как главном источнике и конститутивной основе музыкального выражения недвусмысленно свидетельствует об *антиреалистской* направленности концепции Скрутона, которую он сам классифицирует как «антиреалистскую и некогнитивистскую»<sup>16</sup>: экспрессивные метафоры коррелируют здесь не с выразительными свойствами музыки, а с *опытом* ее восприятия.

В защиту своей позиции Скрутон выдвинул следующий аргумент, дискредитирующий, по его мнению, когнитивистскую версию реализма — когнитивистско-реалистскую теорию, согласно которой выразительные свойства являются свойствами самой музыки, которые мы в ней воспринимаем.

*Если допустить, что ария графини из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» обладает грустью, которую мы слышим в музыке этой арии, возникает вопрос: является ли эта грусть тем же свойством, которое присуще испытывающему грусть человеку, или это какое-то другое свойство? Оно не может быть тем же самым свойством, ибо человеческая грусть представляет собой состояние, которое могут переживать исключительно наделенные сознанием существа. Но оно равным образом не является другим, отличным от человеческой грусти свойством, потому что мы обозначаем его именно этим словом — «грустный» — в его обычном значении. Утверждение о том, что в приложении к музыке оно предсказывает другое свойство, означает, что оно имеет иное значение, то есть его использование не метафорично, а неоднозначно. Но в таком случае мы могли бы*

от физического источника звуков, в которых мы их слышим. Ibid. P. 79.

<sup>11</sup> Ibid. P. 92-93.

<sup>12</sup> Ibid. P. 80.

<sup>13</sup> Ibid. P. 141.

<sup>14</sup> Ibid. P. 353.

<sup>15</sup> Ibid. P. 367.

<sup>16</sup> Ibid. P. 153.

заменить его другим словом, и тогда человек, способный идентифицировать свойство, которое мы называем музыкальной грустью, может одновременно решительно отрицать, что музыка бывает грустной и даже считать характеристику музыки как грустной бессмысленной. Абсурдность подобной ситуации очевидна: если кто-то не готов назвать музыку грустной, значит, он не заметил в ней грусть. Из этого следует, что слово «грусть» не атрибутирует музыке свойство, присущее грустным людям, ни какое-либо иное — оно вообще не атрибутирует свойство<sup>17</sup>.

Цель этого аргумента Скрутона, к которому мы позже вернемся, состоит в опровержении позиции, рассматривающей выразительные — и вообще все эстетические — свойства музыки как эмергентные качества высшего порядка, возникающие на основе чисто музыкальных параметров, свойств низшего порядка, и требующие особой эстетической чувствительности или вкуса, чтобы быть адекватно воспринятыми. Что же в таком случае представляют собой эти свойства?

Согласно Скрутону, — это третичные свойства<sup>18</sup>, восприятие которых предполагает не только наличие способности чувственного восприятия, но и интеллект, воображение и самосознание<sup>19</sup>. Этим они отличаются от вторичных свойств, например, цвета, который может восприниматься и животными. Как и все вообще свойства музыки, начиная от самых элементарных, выразительные свойства могут быть восприняты только рациональными существами — при участии воображения, осуществляющего метафорическое преломление понятий, в данном случае, экспрессивных. В этом отношении они сходны с витгенштейновскими аспектами, модусом «слышать как», который у Скрутона получает особую интерпретацию. Это родство заключается в том, что восприятие и тех и других, а также опыт постижения метафор отличается двойной интенциональностью, в результате которой происходит своеобразное слияние двух восприятий<sup>20</sup>. Что Скрутон имеет в виду?

<sup>17</sup> Ibid. P. 153-154.

<sup>18</sup> Первичный объект, по Скрутону, — это вибрации воздуха, звук как физический феномен, который может быть зафиксирован, не будучи услышанным; вторичный объект — чувственное ощущение звука как акустического феномена; третичный объект — это тоны, то есть звуки, воспринятые сквозь призму прежде всего пространственных метафор (высота, движение и т.д.). Ibid. P. 161.

<sup>19</sup> Ibid. P. 160.

<sup>20</sup> Восприятие аспекта является, по Скрутону, парадигмальным образцом двойной интенциональности. Ibid. P. 87.

Наглядное представление об этом опыте дает характеристика эстетического восприятия произведений изобразительного искусства, прежде всего предметной живописи. Воспринимая портрет, мы видим одновременно картину, реальный объект, и изображение человека — воображаемый объект. Именно благодаря тому, что эти объекты принадлежат разным мирам и, следовательно, не вступают в конфликт, становится возможным своеобразное «удвоение интенциональности», то есть наличие у реципиента *убеждения* в том, что он видит картину, или мысли, истинность которой утверждается («asserted thought»), и «просто мысли», таким утверждением не являющейся, о том, что он видит лицо человека («unasserted thought»). При этом наш эмоциональный отклик на линии и цвета пронизан эмоциями и ожиданиями, порождаемыми восприятием человеческого лица, и наоборот. Аналогичным образом в акте понимания метафоры, которая представляет собой вербальное выражение опыта, имеющего двойную интенциональность, восприятие реального объекта амальгамируется с восприятием воображаемого объекта; невозможность *поверить* в то, что вечер является фарфоровым, одновременно позволяет *думать* о нем как о фарфоровом, разъясняет Скрутон, имея в виду одну из метафор Рильке<sup>21</sup>.

Что касается восприятия музыки, то здесь мы, с одной стороны, слышим звуки, которые коррелируют с мыслью, имеющей статус утверждения, а, с другой стороны — «жизнь и движение», которые мы воспринимаем в звуках, помещая их в феноменологическое пространство нашего опыта с помощью понятий «высокий», «низкий», «восходящий», «нисходящий» и т.д.; этот воображаемый объект нашего восприятия отражен в мысли, не являющейся претендующим на истинность утверждением<sup>22</sup>.

Описанный выше вид имажинативного музыкального опыта составляет основу ментального состояния, сопровождающего распознавание выражения и в представлении Скрутона дает ключ к пониманию музыкального выражения эмоций. Центральная роль в нем отведена метафоре движения, которая сопряжена с метафорой жизни, а выражение является ее «естественным расширением» — конкретизацией, характеристикой жизни, которую мы слышим в музыкальном движении. Метафора движения может быть объяснена только посредством нашего отклика,

<sup>21</sup> Ibid. P. 87-90. Замечание Скрутона относится к строке из Восьмой элегии Рильке «Так след летучей мыши в фарфоре вечера зияние оставляет». P. 86.

<sup>22</sup> Ibid. P. 96.

который также служит необходимой предпосылкой понимания музыкального смысла вообще и выражения эмоций в частности<sup>23</sup>. Эстетическая аффицированность является, таким образом, конститутивным моментом музыкального выражения. Это базовое положение антиреалистской концепции Скрутона требует прояснения природы слушательского отклика.

Согласно Скрутону, он представляет собой сочувствующую реакцию, возбуждаемую восприятием другой жизни, другой субъективности, точки зрения в пространстве жизненного мира<sup>24</sup>. От обычного сочувствующего отклика она отличается отсутствием конкретного объекта — музыка как нерепрезентативное искусство не способна изобразить ни человеческое существо, ни преломленную сквозь призму его восприятия ситуацию, которые могли бы вызвать сочувствие. Чему же мы в таком случае сопереживаем? Объектом нашей реакции является жизнь, имманентная процессу музыкального развития, — абстрактная, неопределенная и безличная сама по себе и обретающая конкретные очертания лишь будучи «аппроприированной» слушателем, утверждает ученый<sup>25</sup>. По мнению Скрутона, сочувствующий отклик не сводится к пассивному чувствованию, но может проявляться в жестах и действиях, причем как по отношению к живым людям, так и воображаемым образам. В последней категории наиболее видное место принадлежит танцу, который Скрутон характеризует как «социальную деятельность», близкую эстетическому отклику. В танце мы отвечаем на жесты нашего партнера, движемся с ним в едином ритме, не стремясь при этом переложить на себя его заботы, и это совместное движение под музыку создает общее «пространство сочувствия»<sup>26</sup>. Представление об отклике реципиента как скрытом танце, сублимированном желании «двигаться с музыкой» позволяет лучше понять эмоционально-выразительный аспект музыкального произведения, ибо это движение есть один из способов распознавания выражения. «Скрытый танец» является эстетической реакцией, подчеркивает Скрутон, — ведь он предполагает сосредоточенность слушательского внимания на самой музыке, представляющей эстетическую ценность; слушатель отдает себя в руки музыки и следует ее развертыванию «от жеста к жесту»<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Ibid. P. 145.

<sup>24</sup> Ibid. P. 354.

<sup>25</sup> Ibid. P. 355.

<sup>26</sup> Ibid. P. 355-356.

<sup>27</sup> Ibid. P. 357-358.

Характеристика музыки как выразительной есть, таким образом, не что иное, как констатация факта, что слушатель откликается на нее подобным образом и, возможно, рекомендует другим свой отклик<sup>28</sup>. И тогда вывод о невыразимости музыкально-выразительного смысла напрашивается сам собой. Причина этой невыразимости — невозможность вербализации внутренних состояний: выразительное и невыразимое неразрывно связаны как в музыке (искусстве), так и в жизни. Единственный путь к пониманию эмоций другого человека лежит через вчувствование («Einfühlung»), и то же самое происходит при восприятии музыки, когда слушателю открывается ощущение безличной жизни, распознаваемой в звуках, из перспективы первого лица. Содержание ментальных состояний, в том числе эмоциональных, дано нам лишь как «знание по знакомству», то есть обретенное непосредственно, не содержащее пропозиций и потому не подлежащее описанию и доступу из перспективы третьего лица, заключает британский ученый<sup>29</sup>.

Оригинальная и в некотором смысле субверсивная концепция Скрутона, в которой весьма своеобразно переплавлены идеи и интуиции мыслителей различных эпох и направлений, содержит импульсы для дискуссии по всем затронутым в ней вопросам. В силу понятных причин фокус нашего обсуждения должен быть сужен: нам предстоит подвергнуть анализу его аргументы в защиту тезиса о принципиальной неэксплицируемости этой связи.

### **Свойство versus метафора**

Логика скрутоновской аргументации *grosso modo* такова: эмотивные характеристики музыки метафоричны, причем эти метафоры неустранимы; строго говоря, они коррелируют не с объективными свойствами самой музыки, а с особым ментальным состоянием — распознаванием выражения, которое, как и субъективный опыт вообще, не поддаются вербализации. Первый вопрос, который поднимает подобная позиция, касается правомерности привлечения понятия метафоры и его трактовки Скрутоном.

Преломление понятия метафоры в контексте проблемы музыкальной выразительности может обретать различные формы в зависимости от многих факторов. Особенность скрутоновского подхода

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Ibid. P. 362. Дистинкция «знание по знакомству» versus «знание по описанию» введена Берtrandом Расселом.

заключается в том, что у него метафора выполняет не просто дескриптивную функцию, но является конститутивным моментом опыта музыкального восприятия как такового (а не только музыкального выражения эмоций). При этом эмотивные термины представляют собой лишь один, наряду с целым рядом других, случай трансфера понятий из лежащих за пределами самой музыки сфер, в том числе и на самом глубинном уровне процесса музыкального восприятия. По Скрутону, напомним, последовательность звуков еще не является музыкой, ибо звуки не обладают высотой, ритмом, гармонией, выразительностью и т.д. Эти и другие свойства возникают лишь в имагинативном опыте путем метафорической аппликации соответствующих понятий.

Сам по себе тезис о том, что основу музыки составляют не просто разрозненные, но определенным образом организованные звуки, является общеизвестной истиной, но его обоснование Скрутоном сколь оригинально, столь и спорно. Это прежде всего относится к дистинкции «звук-тон». Рассуждения британского ученого, в частности его утверждение о том, что тон, а не звук является интенциональным объектом музыкального восприятия<sup>30</sup>, порождают впечатление, что звуки и тоны — различные феномены. Это в корне ошибочное представление, и сам Скрутон в конечном итоге признает, что тоны не могут существовать отдельно от звуков<sup>31</sup>.

Напротив, непоколебимым является его убеждение в том, что отличие между звуками и тонами состоит в том, что конститутивной предпосылкой последних является осуществляемое воображением метафорическое преломление пространственных понятий, таких, как «высота», «глубина», «движение» и другие. Эти метафоры составляют содержание «неутверждаемой мысли», которая, соединяясь с восприятием звука, образует опыт музыкального восприятия. Если устранить пространственные метафоры, то исчезнет логика музыкального развития, мы не сможем воспринимать движение звуков как восходящее или нисходящее и вообще мелодию как целостный, ограниченный во времени гештальт, наполненный движением<sup>32</sup>.

Является ли предложенный Скрутоном сценарий адекватной характеристикой опыта музыкального восприятия? Первый, дотеоретический, «тест» путем апелляции к собственному опыту по меньшей

мере заставляет усомниться в приписываемом ему статусе основополагающего и безальтернативного способа восприятия музыки. Эти сомнения укрепляются при ближайшем рассмотрении, которое обнаруживает шаткость фундамента, служащего опорой точки зрения Скрутона. Прежде всего следует отметить, что звуки сами по себе, несомненно, обладают высотой, и мы в состоянии идентифицировать это их свойство, то есть воспринимать звуки, как высокие или низкие непосредственно, не прибегая к каким бы то ни было трюкам. Поэтому тезис Скрутона может относиться лишь к восприятию *относительной* высоты звуков, их высотного положения относительно друг друга. Если Скрутон прав, то оно возможно лишь при наличии «неутверждаемой мысли», отсутствующей при восприятии просто звуков. Но каково ее содержание, что именно мы представляем, воспринимая звуки как элементы некоторой системы?

Ясного ответа на этот вопрос у Скрутона не найти, и, как следует из его полемики по этому вопросу с Малькольмом Баддом, его просто нет. Бадд, предпринявший попытку реконструировать его, обнаружил в рассуждениях Скрутона указание на то, что «неутверждаемая мысль» включает в себе представление о том, что звуки и/или тоны движутся<sup>33</sup>. Констатируя очевидный факт — неотделимость как звуков, так и тонов от их высотного уровня и, соответственно, их неспособность менять положение —, Бадд отклонил эту версию. «Неутверждаемая мысль», которая, по мнению Скрутона, сообщает интенциональность опыту восприятия музыки, не может гласить нечто вроде «тон А движется вверх по направлению к тону Б, который устремлен вниз к тону В и т.д.»; другими словами, воспринимая мелодию, мы не воображаем, что «тоны (звуки, воспринимаемые определенным образом) перемещаются из одного места в другое»<sup>34</sup>.

В своем ответе Бадду Скрутон, подчеркивая различие между звуками, представляющими собой «физические события», и тонами, являющимися «интенциональными объектами», приписывает

<sup>30</sup> Ibid. P. 20.

<sup>31</sup> Ibid. P. 79.

<sup>32</sup> Ibid. P. 93, 40.

<sup>33</sup> Malcolm Budd, Musical Movement and Aesthetic Metaphors // British Journal of Aesthetics 43 (3), 2003. P. 116. Один из примеров, которые имеет в виду Бадд, — приведенное выше утверждение Скрутона о том, что устранение пространственных метафор влечет за собой невозможность восприятия тонов как движущихся по направлению друг к другу и наоборот. Ср. также: «When we hear music, we do not hear sound only; we hear something in the sound, something which moves with a force of its own». Scruton, R. Aesthetics of Music. P. 19-20.

<sup>34</sup> Budd Musical. Movement and Metaphors. P. 217.

последним такие свойства, как направленность, энергия, внутреннее стремление, а также способность притяжения и отталкивания. Однако при этом движение эксплицитно атрибутируется не самим тонам, а мелодии и музыке: «Наш способ восприятия мелодий подразумевает, что мы идентифицируем высоту как место в пространстве, через которое проходит движение музыки, а не то, что движется»<sup>35</sup>. Здесь вырисовываются очертания альтернативной трактовки, которая не рассматривает высоту как имманентное свойство звуков, образующих их идентичность. Последние представляются как пространственные феномены, перемещающиеся в феноменальном пространстве от одной высотной позиции к другой<sup>36</sup>.

Этот вариант, если допустить, что Скрутон действительно имеет в виду нечто подобное, тоже не соответствует обычному опыту музыкального восприятия музыки, которое не определяется представлениями о движущихся в пространственном континууме объектах, отличных от звуков (что вообще они собой представляют?). Это относится и к другим вариантам интерпретации «неутверждаемой мысли», рассматриваемым Баддом, но они к тому же несовместимы с позицией Скрутона<sup>37</sup>.

Отсутствие удовлетворительного ответа на вопрос о содержании неутверждаемой мысли, в которой фигурирует пространственное понятие, подводит к выводу о ее по меньшей мере необязательности в качестве необходимого условия музыкального восприятия. Сам Бадд выдвигает в качестве альтернативы скрутоновской концепции идею темпорального гештальта, согласно которой движение звуков мелодии является временным процессом. Оно образуется в результате последовательной смены звуков различной высоты, и отношения между звуками определяются их позицией в высотном континууме, который, будучи в ограниченной степени аналогичным пространственному, таковым не является. В этом случае уместно говорить о буквальном значении понятия движения, но, ввиду «туманности» дистинкции «буквальный-метафорический», Бадд предпочитает, не настаивая на буквальности «движения» применительно к музыке, зафиксировать

в качестве главного вывода элиминируемость пространственных метафор<sup>38</sup>.

Примечательно, что, выразив в очередной раз свое несогласие с этим выводом, Скрутон признался, что доказать необходимость метафорического преломления пространственных понятий в процессе музыкального восприятия непросто<sup>39</sup>. Но несмотря на то, что ему это не удалось, Скрутон не готов отказаться от этого тезиса, и его можно понять — ведь на нем держится все здание его музыкальной эстетики, в том числе концепция музыкального выражения эмоций.

Аналогичный вывод напрашивается и в отношении тезиса о конститутивной роли *экспрессивных* метафор. Напомним, что метафора жизни, которая, по Скрутону, является основой музыкальной выразительности, неразрывно связана с метафорой движения и невозможна без нее: мы слышим в музыке движение, а в движении — жизнь, которая обладает множеством выразительных оттенков, вызывающих в слушателе сочувствующую реакцию. Никто не станет отрицать, что все эти понятия — движения, жизни, «неявного танца» — могут иметь метафорический смысл и играть роль в музыкальном восприятии. Но в то же время нельзя согласиться с универсальностью представления об этом процессе как своеобразной констелляции метафорических преломлений понятий разного уровня. И дело не только в необоснованности ключевого положения о конститутивной роли пространственных метафор в восприятии музыки, хотя это и очень серьезный недостаток. Если отвлечься от него и принять метафорическую модель восприятия, то возникает целый ряд вопросов. Ассоциация движения с жизнью естественна, но не более чем со многими другими динамическими процессами. Скрутон же представляет ее исключительность как нечто само собой разумеющееся. С другой стороны, существует немало произведений, которые вообще не располагают к представлению жизни и сопряженных с ней образов, а там, где они возникают, не всегда следует описанный Скрутоном вид сочувствующей реакции.

<sup>35</sup> Scruton Roger. Musical Movement: A Reply to Budd // British Journal of Aesthetics 44 (2), 2004. P. 186.

<sup>36</sup> Эта трактовка предвосхищена Баддом. Budd, Musical Movements and Aesthetic Metaphors. P. 217.

<sup>37</sup> Это, в частности, представление о том, что перемещаются из одной позиции в другую изображенные с помощью звуков объекты. Ibid. P. 218.

<sup>38</sup> Budd, Musical. Movement and Metaphors. P. 219-220. Бадд обращает внимание на то обстоятельство, что, например, восприятие тембра тоже не требует «неутверждаемой мысли».

<sup>39</sup> Scruton Roger. Musical Movement: A Reply to Budd. P. 187. Ранее Скрутон отверг идею темпорального континуума (Scruton, The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Art and Culture. Manchester: Carcanet Press, 1983. P. 84-85), аргументируя тем, что в ней стирается различие между звуком и тоном.

К этому следует добавить, что рассуждения о танце как элементе музыкального восприятия носят эскизный характер, и это особенно досадно, если учесть, что они представляют собой единственную попытку пролить свет на механизм, так сказать, метафорического восприятия, взаимодействия метафор разного уровня в процессе музыкального восприятия.

Отвергая тезис о том, что опыт восприятия основополагающих параметров музыки с необходимостью включает метафорическое преломление пространственных понятий, которые «обрастают» дальнейшими метафорами, мы не подвергаем сомнению роль метафор в *описании* музыкальных феноменов и прежде всего их эмоционально-выразительного аспекта. Среди целого ряда попыток объяснить феномен выражения эмоций в музыке с помощью понятия метафоры скрутоновский подход выделяется тем, что, отталкиваясь от идеи о метафоричности музыкального *восприятия*, он делает «сильный» вывод о принципиальной необъяснимости этого феномена. Анализ аргументов, которыми подкрепляется этот вывод, возвращает нас к скрутоновскому аргументу против реализма.

Тезис о том, что экспрессивные характеристики музыкальных произведений являются метафорами, может быть интерпретирован по-разному. Один из вариантов состоит в том, что слова, которыми мы обычно обозначаем эмоциональные состояния, используются нами метафорически для описания присущих музыке эмоционально-выразительных свойств, которые отражаются в нашем опыте восприятия и являются предметом определенных убеждений. Такова, например, точка зрения Ника Зангвилля, согласно которой выразительные свойства музыки есть реальные, независимые от восприятия свойства музыкального произведения (см. ниже).

Убежденный в ошибочности эстетического реализма, Скрутон попытался опровергнуть его, выдвинув приведенный ранее аргумент. Его квинтэссенция, напомним, заключена в том, что если грусть (или любая другая эмоция), атрибутируемая музыке, является ее свойством, то эта эмоция должна быть либо тождественна человеческой грусти, но это невозможно, либо отличной от нее, и это тоже исключено, поскольку в обоих случаях мы используем одно и то же слово для его обозначения. Значит, заключает Скрутон, «грусть» не обозначает присущее музыке свойство; это понятие коррелирует с ментальным состоянием слушателя, которое возникает в процессе восприятия музыкального

произведения, называемого грустным<sup>40</sup>. За этим возражением стоит убеждение о том, что слова, употребляемые метафорически, сохраняют свое основное, буквальное значение, а не приобретают в новом контексте вторичное значение. Согласно Скрутону, суть метафоры как раз в том и состоит, чтобы применить то или иное слово к феноменам или ситуациям, которые в буквальном смысле не соответствуют им. Метафора отличается от первичного значения тем, что ее цель — «изменение аспекта», то есть представление того или иного феномена в необычном свете, в то время как буквальное употребление выполняет функцию его *описания*<sup>41</sup>.

Выдвигая свой аргумент, Скрутон имел в виду когнитивистскую концепцию Питера Киви, но он ни словом не обмолвился о содержащейся в ней альтернативе, согласно которой экспрессивные свойства музыки, будучи эстетическими по своей природе и, соответственно, отличными от обычных эмоций, связаны с последними, в частности, тем, что напоминают выражение этих эмоций в поведении и голосе.

Иной способ устранения отмеченной Скрутоном трудности, проистекающей из употребления одних и тех же слов для обозначения эстетических и неэстетических терминов, предложил Зангвилль, отталкиваясь от сформулированной им дистинкции «мысль-речь» («thought-talk distinction»). По мнению этого ученого, одно и то же слово может обозначать различные понятия; так, «печальный» применительно к музыке выражает *эстетическое* понятие, а к человеку — *неэстетическое*<sup>42</sup>. Другими словами, произнося одно и то же слово, мы можем при этом подразумевать, думать о разных вещах (отсюда различие между «мыслью и речью»). При этом эстетическое и неэстетическое понятия связаны между собой каузально, а это значит, что освоить понятие «печальный» в его эстетическом значении невозможно без овладения одноименным неэстетическим понятием<sup>43</sup>.

Скрутон никак не прокомментировал и этот путь преодоления обозначенной им проблемы. Несмотря

<sup>40</sup> Scruton Roger. The Aesthetics of Music. P. 154.

<sup>41</sup> Ibid. P. 84-85. Скрутоновское представление о метафоре предвосхитило влиятельную концепцию Дональда Дэвидсона. Davidson, Donald. What Metaphors Mean // *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford: Clarendon, 1982.

<sup>42</sup> Zangwill, Nick. Metaphor and Realism in Aesthetics // *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49 (1), 1991. P. 58. Отметим, что позиция Зангвилля в известной степени спровоцирована антиреалистским аргументом Скрутона.

<sup>43</sup> Ibid.



на то, что он не свободен от недостатков<sup>44</sup>, и когнитивистские теории тоже не содержат убедительного решения, объявлять реалистскую позицию, согласно которой экспрессивные метафоры соотносятся с реальными свойствами музыкального произведения, полностью дискредитированной неправомерно. Скрутон, впрочем, и сам признает это, когда замечает, что его аргумент не является «окончательным словом»<sup>45</sup>. Как бы то ни было, он считает (более) состоятельной антиреалистскую точку зрения, которая и составляет второй способ интерпретации тезиса о метафоричности экспрессивных характеристик музыкальных произведений.

В противоположность реалистам антиреалисты не считают выразительные и все другие эстетические свойства реально существующими, но это отрицание сочетается с многообразием позитивных точек зрения. Скрутоновская, как было показано ранее, фокусируется на выявлении особого ментального состояния — распознавания выражения —, в котором метафорам принадлежит конститутивная роль. Восприятие музыкального произведения, имагинативного по своей природе, моделируется им на основе витгенштейновского восприятия аспекта, которое объединяет с опытом метафорической аппликации двойная интенциональность — слияние опыта восприятия метафоры и того, что мы ею обозначаем, аналогично восприятию утки или кролика в известном рисунке Джозефа Ястроу. Выразительные свойства, таким образом, аналогичны аспектам, которые Скрутон рассматривает как парадигмальный образец третичных свойств. Посмотрим внимательнее, что они собой представляют.

Согласно Скрутону, выразительные свойств — *qua* аспект, или третичное свойство — обладают рядом характерных признаков. Во-первых, можно подтолкнуть, помочь услышать в музыке ту или иную эмоцию, описав ее соответствующим образом. Во-вторых, опыт восприятия выразительных свойств поддается контролю: в определенных границах слушатель способен волевым усилием определить, какую именно эмоцию он воспримет в музыке. В-третьих, поскольку условием восприятия эмоционально-выразительных свойств музыки является наличие когнитивных способностей, прежде всего воображения, оно подвластно толь-

ко людям. В-четвертых, выразительные свойства супервентны, то есть обусловлены первичными и вторичными свойствами<sup>46</sup>.

Эти положения, как это вообще свойственно Скрутону, иллюстрируются музыкальными примерами, один из которых — пьеса «Спокойной ночи» из фортепианного цикла Леоша Яначека «На заросшей тропе». По мнению Скрутона, она может быть интерпретирована двояко в зависимости от фокуса внимания слушателя. Если сосредоточиться на ясной, бесхитростной До-мажорной теме, то произведение будет воспринято как выражение умиротворенной нежности, которое предвосхищено в названии. Но стоит только выделить настойчиво повторяющийся тональный сдвиг из До мажора в си-бемоль минор, голос, вторящий основной мелодии на расстоянии сексты в кульминации и пульсирующий ритм шестнадцатых, и в этом безмятежном настроении можно уловить нарушающую его тревогу. Для того, чтобы воспринять это произведение так, как оно должно быть услышано (*sic!*), необходимо умение переключаться между этими контрастирующими аспектами, и одним из проявлений гениальности чешского композитора является то, что он сумел сделать каждый из вариантов естественным и убедительным, заключает Скрутон<sup>47</sup>.

Предоставим читателям сравнить свои впечатления от пьесы Яначека со скрутоновским анализом. Со своей стороны, обращая внимание на прескриптивность рекомендаций ученого, заметим, что следование предложенной им трактовке может быть мотивировано лишь готовностью воспринимать музыку в соответствии с его теорией, каковы бы ни были причины этой готовности, но отнюдь не самим произведением. Два контрастных образа, на взаимодействии которых построена пьеса Яначека, не являются данными в синхронии альтернативами, или аспектами. Светлая мажорная тема предваряется коротким настороженным вступлением, которое как бы намекает на эфемерность, непрочность безмятежного покоя и позволяет услышать уже в первом проведении этой темы смутное беспокойство, предчувствие, привносимое фигурой шестнадцатых в сопровождающем голосе. Если опустить вступление, которое Скрутоном вообще не упоминается, то этот эффект исчезает. Следуя внимательно за логикой музыкального развития, невозможно не заметить драматизации первоначального образа, которая достигается целым комплексом средств и в про-

<sup>44</sup> Малькольм Бадд подверг критике этот аргумент Зангвилля. См: Budd, Malcolm. *Aesthetic Realism and Emotional Qualities of Music* // *British Journal of Aesthetics* 45 (2), 2005. P. 116-118.

<sup>45</sup> Scruton, *The Aesthetics of Music*. P. 154.

<sup>46</sup> *Ibid.* P. 160-162.

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

цессе которой под влиянием и во взаимодействии с другими факторами иное звучание приобретает движение шестнадцатых. Если эта трансформация осталась слушателем незамеченной, то вряд ли можно считать такое восприятие адекватным. Между тем концепция Скрутона не способна отразить процессуальность эмоционально-выразительного аспекта музыкального произведения, его динамики во всей ее сложности и многообразии, и это один из серьезных недостатков данной концепции. Она предполагает (предписывает?), что произведение воспринимается сквозь призму той или иной метафоры, которую мы можем выбирать, но это недопустимое упрощение, если не сказать искажение процесса восприятия музыкальной выразительности.

Другим спорным моментом является идея о произвольном переключении внимания слушателя с одного аспекта на другой. Питер Киви, который тоже попытался привлечь аспектную модель для экспликации опыта восприятия выразительности, после неудачных попыток модифицировать ее таким образом, чтобы можно было отразить *непосредственность* восприятия эмоций в музыке, в результате отказался от нее. Скрутон же не видит здесь никакой проблемы; более того, он считает, что связь между аспектом и метафорой, применение которой в принципе сознательно, придает этому положению особую убедительность. Заметим, что идея альтернативных интерпретаций путем переосмысления структурной функции элементов произведения является чрезвычайно популярной на протяжении последнего десятилетия и получила множество воплощений. Но, как ее сторонники<sup>48</sup>, так и Скрутон, осознают конститутивную для этого подхода трудность в определении критериев адекватности той или иной интерпретации. В силу антиреалистской направленности концепции Скрутона здесь она приобретает особую остроту. Для того, чтобы показать это, вернемся еще раз к концепции Зангвилля.

Согласно этому ученому, который разделяет со Скрутоном убеждение о том, что экспрессивные характеристики музыкальных произведений являются метафорами, но при этом отвергает конститутивную роль последних в *опыте восприятия*, коррелятом эмотивных терминов являются выразительные свойства музыки — дистинктные, не зависящие от субъективного опыта. Признавая принципиальную не-

перефразируемость метафор вообще и эстетических в частности, Зангвилль объясняет ее субъективностью эстетических суждений, содержание которых, равно как и любых других артикуляций внутреннего опыта (например, боли), не может быть передано неметафорически. Неустранимость метафор означает лишь невозможность выразить иным образом наши мысли о тех или иных фрагментах мира, к которым принадлежат и выразительные свойства музыки, но она ни в кое случае не ставит под сомнение способность их описать<sup>49</sup>. Сами же эти свойства служат, согласно Зангвиллю, основой обоснования эстетического опыта и эстетических суждений.

У Скрутона, как не раз отмечалось, эмотивные понятия-метафоры не коррелируют с дистинктными, независимыми от сознания свойствами, к которым мы можем апеллировать, защищая правомочность той или иной интерпретации. Согласно его представлению, пространственные метафоры — прежде всего движения —, составляющие необходимую конститутивную предпосылку музыкального восприятия, ассоциируются с метафорой жизни, которая представляется как веселая или трагическая, и это представление вызывает в слушателе сочувствующую реакцию. Посредством вчувствования слушатель обретает перспективу первого лица, которая позволяет почувствовать эту эмоцию. Это ментальное состояние и есть главная предпосылка и единственное основание для присуждения эмотивного предиката. Как и весь субъективный опыт, оно не переводимо в слова, невербализуемо, и, значит, непередаваемо — мы можем его только разделить, прочувствовав и пережив; поэтому знание о той или иной эмоции, о том, как она «чувствуется», является «знанием по знакомству»<sup>50</sup>. Сам же этот отклик обоснованию (например, ссылкой на элементы музыкального языка, обычно используемых для отражения переживаемой эмоции) не подлежит, ибо Скрутон убежден, что выражение эмоций в музыке не управляется правилами. Признавая, что выразительные свойства музыки супервенируют свойства низшего порядка, он отрицает наличие устойчивой корреляции между формальными элементами музыки и эмоциями: выражение той или иной эмоции

<sup>49</sup> Zangwill N. Metaphor and Realism in Aesthetics. P. 60.

<sup>50</sup> Scruton R. The Aesthetics of Music. P. 362. Малькольм Бадд, который тоже стоит на позиции антиреализма, но в отличие от Скрутона отвергает принцип знакомства, предложил считать основой и условием атрибуции эмотивного предиката не опыт восприятия, а отношение к объекту атрибуции как требующему или заслуживающему определенный вид нерепрезентативного отклика. Budd, M. Aesthetic Realism and Emotional Qualities of Music. P. 122.

<sup>48</sup> Например, Джозеф Дюбель. См.: Dubiel, Joseph. Uncertainty, Disorientation, and Loss as Responses to Musical Structure // Andrew Dell'Antonio (ed.), Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing. Berkeley: University of California Press, 2004. P. 173-200.

определяется совокупностью средств, всем контекстом музыкального произведения, причем контекст включает в себя *все*, что может быть воспринято как принадлежащее музыкальному гештальту<sup>51</sup>.

Для того, чтобы опровергнуть напрашивающийся упрек в субъективизме, необходимо обозначить критерий адекватности слушательского отклика. В качестве такового Скрутон предлагает «хороший вкус», основой которого является добродетель; точнее, совокупность предпочтений, возникающих в упорядоченной душе, в которой человеческие страсти согласованы с их истинным предназначением, а сочувствие мотивировано искренними побуждениями<sup>52</sup>. Источник ценности и оценки музыкального произведения перемещается, таким образом, в сферу морали. Этот неожиданный, на первый взгляд, «сдвиг» оказывается вполне естественным, если его рассматривать в контексте скрутоновской философии культуры, частью которой является его музыкальная эстетика. Убеждения этого ученого, весьма неординарные с точки зрения мейнстримовских тенденций в западной эстетике, заслуживают специального обсуждения, не в последнюю очередь в силу своей спорности и провокативности. Не впадая в шпенглеровский пессимизм, Скрутон диагностирует упадок в культуре и нравственности современного потребительского общества, который он непосредственно связывает с расцветом поп-музыки и массовой культуры в целом, возлагая на них немалую долю ответственности за эту катастрофу. Его рецепт по преодолению кризиса состоит в «возрождении тональности как имажинативного пространства музыки и восстановлении духовной общности, наполняющей это пространство»<sup>53</sup>. Тональная музыка, составляющая основу западно-европейского классического наследия, является для Скрутона воплощением идеала — «мира, наполненного чувством, и одновременно упорядоченного, строго организованного и при этом свободного»<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> Scruton R. The Aesthetics of Music. P. 164-165. Поль Богоссян обратил внимание на непоследовательность Скрутона, который, с одной стороны, подверг критике попытку Деррика Кука выявить связь между элементами музыкального языка, в частности ладом, и отдельными эмоциями, а с другой, утверждает, что выявленные Куком «правила смысла» являются «привычками вкуса», то есть по существу признает их наличие. Boghossian P. On Hearing the Music in the Sound: Scruton on Musical Expression. P. 53.

<sup>52</sup> Scruton R. The Aesthetics of Music. P. 379.

<sup>53</sup> Ibid. P. 386, 507.

<sup>54</sup> Ibid. P. 502.

Естественная реакция на эти размышления британского ученого — это прежде всего глубокие сомнения, скепсис в отношении декларируемой им связи между музыкальным (художественным) вкусом человека, воспитанного на образцах западно-европейской музыки, и добродетелью. Как показывает опыт, нет никаких оснований полагать, что обладающий хорошим, в обозначенном выше смысле, музыкальным вкусом человек с необходимостью является высоко нравственным (достаточно вспомнить музыкальные предпочтения немецких нацистов), равно как и исключить возможность наличия добродетели в человеке, лишенном этого вкуса.

Но предположим, что Скрутон прав, и попытаемся выяснить, как основанный на добродетели художественный вкус осуществляет функцию арбитра. Релевантными *prima facie* представляются здесь размышления ученого о сентиментальности, которая наряду с банальностью подвергается критике как «эстетический и нравственный недостаток». Характеристика музыкального произведения как сентиментального, как и присуждение ему предиката «грустный», определяется первичным значением этих слов применительно к людям. Если произведение, содержащее подлинное выражение эмоции, пробуждает искреннее сочувствие, то сентиментальная музыка — притворную эмоцию, лишённую действительного переживания, и эта последняя реакция является ущербной в эстетическом и нравственном отношении<sup>55</sup>. Сентиментальность, таким образом, оказывается одним из способов выражения эмоции, хотя Скрутон и не готов назвать сентиментальные произведения выразительными. Любая эмоция может быть выражена искренне и сентиментально, и «нравственное чувство» является инстанцией, квалифицирующей каждый отдельный случай музыкального выражения эмоции.

Примеры Скрутона ясно показывают, что нравственное чувство может фундировать *эвалюативные* суждения. Нас же в первую очередь интересует обоснование эмотивных атрибуций, имеющих *дескриптивный* характер, разрешение споров, когда сталкиваются интерпретации музыкального произведения (отдельной темы, мотива и т. д.) как, скажем, гневного и триумфально-ликующего. Но совершенно очевидно, что в подобных ситуациях нравственное чувство беспомощно, а иные ориентиры в концепции Скрутона отсутствуют.

<sup>55</sup> Ibid. P. 485-487.

Возвращаясь к вопросу, обозначенному в начале статьи, уместно заключить, что тезис Скрутона о необъяснимости феномена музыкального выражения эмоций лишен убедительного обоснования. Он покоится на целом ряде спорных предпосылок, а аргументация ученого уязвима как в целом, так и в отдельных звеньях. Метафоричность descrip-

тивных описаний эмоционально-выразительного аспекта музыки даже в том расширенном смысле, который ей придает Скрутон, с одной стороны, равно как и апелляция к реакции слушателя, с другой стороны, не закрывают путь к исследованию природы этого феномена и не доказывают невозможность его познания.

### **Список литературы:**

1. Кант Иммануил. Критика способности суждения. Сочинения: в 6-и тт. М.: Мысль, 1963-1966. Т. 5.
2. Boghossian Paul A. On Hearing the Music in the Sound: Scruton on Musical Expression // *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60 (1), 2002. P. 117-129.
3. Budd Malcolm. Musical Movement and Aesthetic Metaphors // *British Journal of Aesthetics* 43 (3), 2003. P. 209-223.
4. Budd Malcolm. Aesthetic Realism and Emotional Qualities of Music // *British Journal of Aesthetics* 45 (2), 2005. P. 111-122.
5. Davidson Donald. *What Metaphors Mean // Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford: Clarendon, 1982.
6. Dubiel Joseph. Uncertainty, Disorientation, and Loss as Responses to Musical Structure // Andrew Dell'Antonio (ed.), *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*. Berkeley: University of California Press, 2004. P. 173-200.
7. Kivy Peter. *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*. Princeton N.J.: Princeton University Press, 1980.
8. Scruton Roger. *The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Art and Culture*. Manchester: Carcanet Press, 1983.
9. Scruton Roger. Musical Movement: A Reply to Budd // *British Journal of Aesthetics* 44 (2), 2004. P. 185-186.
10. Scruton Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
11. Scruton Roger. Replies to Critics // *British Journal of Aesthetics* 49 (4), 2009. P. 451-461.
12. Zangwill Nick. Metaphor and Realism in Aesthetics // *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49 (1), 1991. P. 57-62.

### **References (transliteration):**

1. Kant Immanuel. *Kritika sposobnosti suzhdeniya. Sochineniya: v 6 t. M.: Mysl', 1963-1966. T. 5.*
2. Boghossian Paul A. On Hearing the Music in the Sound: Scruton on Musical Expression // *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60 (1), 2002. P. 117-129.
3. Budd Malcolm. Musical Movement and Aesthetic Metaphors // *British Journal of Aesthetics* 43 (3), 2003. P. 209-223.
4. Budd Malcolm. Aesthetic Realism and Emotional Qualities of Music // *British Journal of Aesthetics* 45 (2), 2005. P. 111-122.
5. Davidson Donald. *What Metaphors Mean // Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford: Clarendon, 1982.
6. Dubiel Joseph. Uncertainty, Disorientation, and Loss as Responses to Musical Structure // Andrew Dell'Antonio (ed.), *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*. Berkeley: University of California Press, 2004. P. 173-200.
7. Kivy, Peter. *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980.
8. Scruton Roger. *The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Art and Culture*. Manchester: Carcanet Press, 1983.
9. Scruton Roger. Musical Movement: A Reply to Budd // *British Journal of Aesthetics* 44 (2), 2004. P. 185-186.
10. Scruton Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
11. Scruton Roger. Replies to Critics // *British Journal of Aesthetics* 49 (4), 2009. P. 451-461.
12. Zangwill Nick. Metaphor and Realism in Aesthetics // *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49 (1), 1991. P. 57-62.