

ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ЗАРАЖЕНИЕ И МУЗЫКА

Э.Г. ПАНАИОТИДИ^а

^а *Северо-Осетинский государственный педагогический институт, 362003, Россия, Владикавказ, ул. К. Маркса, д. 36*

Резюме

В настоящей статье проводится сравнение альтернативных концепций передачи эмоции от музыки слушателю некогнитивным путем посредством эмоционального заражения. Согласно главному проponentу аттенциональной модели С. Дэвису, музыка и содержащаяся в ней эмоция являются объектом внимания реципиента и осознаются им в качестве причины порожденного музыкой эмоционального состояния. При этом у него отсутствует релевантное с точки зрения возбуждения эмоции убеждение относительно музыки, не выступающей в роли интенционального объекта, которое является необходимой предпосылкой когнитивного сценария возбуждения эмоций. В противоположность этому сторонники симуляционной модели (Д. Робинсон, Т. Кокрейн) считают, что в процессе трансляции эмоции от музыки слушателю путем эмоционального заражения музыка выполняет функцию стимула, активируя моторную и другие физиологические системы. Эмоциональное заражение, основывающееся на моторной мимикрии, происходит автоматически; распознавание эмоции не только не является его необходимой предпосылкой, но, по мнению Робинсон, даже может оказаться препятствием, блокирующим или снижающим эффект заражения. Как показал анализ аргументов обеих сторон с использованием выводов новейших исследований по (музыкальной) психологии и нейропсихологии, в пользу симуляционной модели свидетельствует открытие зеркальных нейронов (*mirror neurons*), рассматриваемых сегодня как ключевой фактор феномена подражания: зеркальные нейроны активируются как при выполнении определенного действия, так и при его восприятии. В статье также отмечаются такие ее преимущества этой модели, как экономность и широта охвата. Наиболее серьезное возражение в адрес приверженцев симуляционной модели касается удаленности эмоции реципиента от ее источника: содержащаяся в музыке эмоция непосредственно порождает физиологическую активацию, которая преобразуется в эмоцию в результате маркировки слушателем своего состояния в зависимости от контекста. Констатируя, что сторонники аттенциональной модели и их оппоненты оперируют различными понятиями эмоций, автор заключает, что разрешение спора между ними требует выработки критериев оценки и сравнения альтернативных подходов, способных претендовать на консенсус.

Ключевые слова: эмоциональное заражение, симуляционная модель, аттенциональная модель, Стивен Дэвис, Дженефер Робинсон, интермодальная связь, аффективная оценка, зеркальные нейроны, аттенциональный объект, моторная мимикрия.

...Музыка действует как зевота, как смех: мне спать не хочется, но я зеваю, глядя на зевающего, смеяться не о чем, но я смеюсь, слыша смеющегося.

Л.Н. Толстой, «Крейцера соната»

Может ли музыка, выражающая или представляющая ту или иную эмоцию, например грусть или радость, возбуждать эту эмоцию в слушателе? Большинство представителей различных категорий слушателей — музыкантов-профессионалов, любителей музыки, педагогов-музыкантов и исследователей музыки — склоняются к подсказанному собственным слушательским опытом утвердительному ответу на этот вопрос, который на дорефлексивном уровне представляется естественным и очевидным. Если обратиться к дискуссии в аналитической философии музыки, о которой пойдет речь в настоящей статье, то картина меняется: атрибутирование музыке способности порождать в слушателе содержащуюся в ней эмоцию имплицитно убеждение о способности музыки порождать обыденные эмоции, которое разделяют *эмотивисты* и решительно отвергают *когнитивисты*. Последние, собственно, не оспаривают, что слушатели часто испытывают грусть или радость, но они категорически отрицают эстетическую релевантность этих эмоций, т.е. то, что именно музыка, а не, скажем, вызванные ею воспоминания или ассоциации, связанные со значимыми событиями в жизни реципиента, являются истинным объектом его эмоции. Это возражение, в свою очередь, основано на когнитивистской модели эмоций, которая определяет их как сложные ментальные состояния, имеющие когнитивную компо-

ненту, состоящую из объекта и убеждения относительно этого объекта (например: змея, представляющая для меня опасность), и аффективную (как эмоция «чувствуется»). Поскольку музыка не обладает средствами для изображения или выражения содержания, которое образует когнитивную компоненту эмоций, и не является подходящим объектом радости или грусти, она не может возбуждать эти эмоции в слушателе, равно как и выражать их, утверждают когнитивисты. Раннюю версию этого аргумента находим в трактате Эдуарда Ганслика «О музыкально-прекрасном» (1854), который отрицал способность музыки передавать эмоции, ссылаясь на то, что эмоции всегда содержат определенный «аппарат мыслей» (*Gedankenapparat*), включающий конкретные представления, понятия, суждения, которые музыка не может изображать или выражать. Чувство надежды, например, неотделимо от представления о более счастливом будущем, но музыка, являющаяся «неопределенным языком», не способна передавать подобного рода содержание, составляющее необходимую предпосылку эмоций, отмечает Ганслик (см.: Strauß, 1990, S. 44). Ей подвластна лишь передача динамики чувства, «психического процесса»: быстро, медленно, сильно, слабо, подъем, спад; но движение есть только «одно свойство, один момент чувства, но не само чувство» (*Ibid.*, S. 46).

Одна из стратегий, направленных на иммунизирование эмотивизма против этого возражения, состоит в обосновании возможности возбуждения эмоций *некогнитивным* путем, в частности посредством эмоционального заражения. Главным вызовом при этом является экспликация механизма передачи эмоций от музыки слушателю, в котором содержащая эмоцию музыка, не будучи интенциональным объектом возбужденной эмоции, непосредственно с ней связана, является ее причиной. В ходе дискуссии в аналитической философии музыки обозначились две альтернативные модели эмоционального заражения, опирающиеся на различные представления о природе музыкальной выразительности и механизме порождения эмоций — *аттенциональная* и *симуляционная*. Их сравнительному анализу посвящена настоящая статья.

Аттенциональная модель

Внимательное, осознанное восприятие эмоций и их внешних проявлений способно порождать в воспринимающем, передавать ему соответствующие эмоции. Это положение лежит в основе аттенциональной модели эмоционального заражения, в которой ключевая роль отведена функции внимания; отсюда название «аттенциональная» от английского *attention*, предложенное Стивеном Дэвисом. Аттенциональная модель была намечена Колином Рэдфордом в начале 1990-х гг. Рэдфорд выступил в качестве оппонента когнитивизма и его главного сторонника Питера Киви, сосредоточив свои усилия на опровержении тезиса о

том, что музыкальные произведения, содержащие житейские эмоции, не способны порождать эти эмоции в слушателях эстетически релевантным способом. Рэдфорд исходил из того, что *все* объекты и явления, обладающие выразительностью, в частности эмоционально окрашенные погодные феномены и цвета, способны оказывать эмоциональное воздействие. Они порождают не полноценные эмоции, а чувства или настроения, не поддающиеся рациональному обоснованию, но не являющиеся поэтому иррациональными (Radford, 1989).

У Рэдфорда мы не найдем тщательно продуманной теории — его размышления на тему «музыка и эмоции» изложены в двух статьях, которые вместе составляют чуть более десяти печатных страниц, но их значимость и роль в дискуссии об эмоциональном воздействии музыки обратно пропорциональна их объему. Представление этого ученого о том, каким образом музыкальные произведения могут выражать и возбуждать обычные эмоции, в общих чертах таково. Серые, пасмурные дни унылы и воздействуют подобным образом на людей, что подтверждается статистическими данными (типичная для Лондона дождливая погода порождает депрессию у жителей этого города). Таким же неоспоримым фактом является эмоционально-психологическое воздействие различных цветов: выдержанный в теплых тонах интерьер создает ощущение теплоты и уюта, и наоборот. Наличие свидетельства того, что выразительные качества, присущие некоторым феноменам, способны воздействовать на наше настроение,

не позволяет усомниться в том, что такой способностью могут обладать выразительные свойства музыки, даже если они никогда не проявились в действительности, заключает Рэдфорд. Предложенная им экспликация механизма передачи эмоций, содержащихся в музыке, слушателю базируется, таким образом, на *аналогии*: обладание эмоционально-выразительными качествами подразумевает способность передавать их окружающим, и *mutatis mutandis* этот принцип должен быть приложен к музыке (Ibid., p. 71). Согласно Рэдфорду, существует «конгруэнтность», своего рода внутренняя связь между выразительностью грустной музыки и эмоцией грусти, которую порождает восприятие грустной музыки» (Ibid., p. 70).

Киви поставил под сомнение корректность аналогии и выводов Рэдфорда, указав, что его примеры не демонстрируют, что нечто, обладая выразительным свойством, порождает соответствующую эмоцию исключительно в силу своей выразительности, а не каких-либо других причин. С одной стороны, дождливый, хмурый день, порождающий мрачное настроение, вряд ли уместно характеризовать как выражающий это настроение. Его угнетающее, депрессивное воздействие скорее обусловлено негативными эффектами практического свойства, такими как ограничение физической активности, спортивных занятий на свежем воздухе, возрастание опасности простудиться и другими неприятностями, а не особой эмоциональной окрашенностью. С другой стороны, желтый цвет обоснованно считают веселым, но его способность порож-

дать веселое настроение не подкреплена статистическими данными (Kivy, 1989, p. 226–227).

Рэдфорд отверг возражение Киви, указав, что серые, пасмурные дни, даже если они не холодные и не сырые, наводят скуку, а зимнее солнце поднимает настроение, несмотря на то, что оно не греет. Возможно, серые дни не имели бы такого эффекта, если бы часто не были холодными и дождливыми или не предвещали такую погоду. Но не исключено, что и желтый цвет не казался бы ярким и веселым, если бы солнце не было ярким, розы желтыми, а мы были бы ночными, фотофобными существами (Radford, 1991, p. 248).

Нельзя не согласиться с Киви в том, что погода нередко вносит коррективы в наши планы, и это может отражаться на настроении. Но невозможно отрицать и то, что унылый, серый день может вызвать если не депрессию, то, по крайней мере, тоску и при отсутствии негативных последствий для нашего здоровья, досуга и т.д.

Более убедителен, на наш взгляд, аргумент Киви об асимметричности отношения между эмоционально-психологическими эффектами погоды и музыки. В первом случае этот эффект кумулятивен; поэтому в местности, где серые, мрачные дни являются скорее исключением, их действие не будет аналогичным тому, какое они оказывают на жителей Лондона, где такая погода преобладает большую часть года (Kivy, 2002, p. 120). Кроме того, угрюмый, ненастный день обволакивает нас и заполняет, пронизывает все окружающее пространство, что совершенно не

свойственно музыке (Kivy, 1993, р. 4–5).

Интересно, что предложенный Рэдфордом сценарий передачи эмоций был воспринят Дэвисом как неаттенциональный (Davies, 2011, р. 139). Комментируя критическое замечание Джеффри Мэделла, указавшего на слабую связь между откликом слушателя и музыкой в концепциях Киви и Дэвиса, последний подчеркнул, что это справедливо в отношении Рэдфорда, считающего, что «музыка является причиной лишенных объекта настроений “обо всем и ни о чем”», тогда как его собственная позиция, акцентирующая аттенциональную зависимость отклика слушателя от эмоционально-выразительного развития музыки, иммунизирована от подобного рода обвинений (Ibid., р. 137, note 8). Между тем Рэдфорд в работе объемом в пять печатных страниц несколько раз подчеркнул, что музыка является *объектом внимания* слушателей; восприятие присущих ей эмоций, грусти или радости, порождает в них эти эмоции, но при этом слушатели не печалятся/радуются о музыке или содержащейся в ней грусти/радости (Radford, 1991, р. 249). В терминологии Дэвиса и, как ниже будет показано в полном согласии с его концепцией это означает, что музыка является аттенциональным — не интенциональным — объектом, поскольку внимание слушателя направлено на музыку, но отсутствует суждение о ней как объекте эмоции. (У Дэвиса это также подразумевает, что слушатель *осознает*, что музыка является причиной его эмоции, что очевидно не согласуется с точкой зрения Рэдфорда, основывающейся на аналогии с погодой и цветом.)

вающейся на аналогии с погодой и цветом.)

Позиция Дэвиса близка воззрениям Рэдфорда в том, что оба рассматривают выразительность как свойство, присущее самой музыке, и при этом убеждены в ее способности порождать в слушателе эмоции некогнитивным путем, связанные с выраженными в музыке эмоциями. Рэдфорд не ставил перед собой задачу дать исчерпывающее объяснение феномена музыкальной выразительности; ясно лишь то, что она в его представлении сродни эмоциональной окрашенности желтого цвета или мрачного осеннего дня. Что касается Дэвиса, с большой тщательностью проработавшего оба аспекта взаимоотношений между музыкой и эмоциями (см.: Панаиотиди, 2013), то для него аналогом грустной музыки является печальная физиономия сенбернара. Отстаиваемое Дэвисом понятие «характерные проявления эмоций в звуке» (*emotion-characteristics in sound*) редуцирует эмоции до паттернов их внешнего выражения. Это несколько громоздкое обозначение является производным от термина «характерные проявления эмоций во внешности» (*emotion-characteristics in appearance*), который соотносится с аспектами эмоций, «данными в поведении, осанке, мимике и т.д.» (Davies, 1980, р. 68). Согласно Дэвису, эмоциональная выразительность является имманентным свойством музыки; присущие музыке эмоции непосредственно связаны с человеческими, но при этом они беспредметны, не имеют объекта и не относятся к разряду реально переживаемых, «чувствуемых» (*felt*) (Ibid.).

Будучи убежденным противником эмотивизма во взглядах на природу

музыкальной выразительности, Дэвис одновременно является не менее решительным оппонентом когнитивистской, или джаджменталистской, точки зрения на проблему эмоционального воздействия музыки. Он отвергает тезис о том, что когнитивная компонента (интенциональный объект и относящееся к нему убеждение) является необходимой предпосылкой эмоций, и утверждает, что слушатели могут откликаться на услышанную в музыке эмоцию такой же эмоцией, которая возникает на основе некогнитивного механизма. В основе зеркальной реакции лежит феномен *эмоционального заражения* (emotional contagion): способность перенимать, испытывать на себе эмоциональный заряд окружающей атмосферы или людей (Davies, 2011, p. 137). Дэвис отталкивался от следующего представления об эмоциональном заражении. Эмоциональное состояние или его внешние признаки, будучи восприняты — внимательно или невнимательно, — передаются человеку (или другому живому существу), который в итоге чувствует то же самое; при этом исходная эмоция не выступает в роли эмоционального объекта зеркального отклика, так как у реципиента отсутствуют убеждения, которые бы делали ее подходящим интенциональным объектом этого отклика (Ibid., p. 138). Этим эмоциональное заражение отличается от других ситуаций, в которых люди испытывают одну и ту же эмоцию, но она порождается по типичному сценарию возбуждения эмоций: если эмоция обусловлена одним и тем же интенциональным объектом и убеждениями относительно этого объекта; если эмоция

другого человека фигурирует в качестве интенционального объекта моей эмоции, которая совпадает с ней, или я убежден в том, что причины, породившие воспринимаемую мной эмоцию другого человека, вызовут у меня аналогичную реакцию и т.д. (Ibid., p. 138–139).

По мнению Дэвиса, описанный им тип, так сказать, внешних эмоций тоже может передаваться посредством эмоционального заражения: при отсутствии препятствующих факторов отклик на внешние проявления эмоций в поведении является отражением воспринимаемой «внешней» эмоции, т.е. обычно мы отвечаем этой же самой эмоцией (Davies, 1980, p. 80). При этом эмоция, которую мы наблюдаем в выражении лица, жестах и движениях человека, выполняет функцию *перцептуального*, а не *эмоционального* объекта нашей эмоциональной реакции. Это означает, что убеждение в том, что люди, обнаруживающие внешние признаки счастья, действительно счастливы, не является необходимой предпосылкой того, чтобы нам передалось ощущение счастья; совсем наоборот, такое убеждение было бы тем самым препятствующим фактором, который способен заблокировать зеркальную реакцию (Ibid.).

Эмоциональная реакция на «характерные проявления эмоций в звуке» аналогична описанному выше зеркальному отклику. Музыка выступает здесь в роли объекта восприятия или внимания — *аттенционального* объекта (attentional object) — и осознается слушателем как источник эмоциональной реакции, но каузальный механизм передачи

эмоций им не отслеживается и даже не осознается. Другими словами, отклик слушателя связан с музыкой, так как возникает в процессе *внимательного* восприятия выразительно-характера музыкального произведения, но не детерминирован ею, т.е. не имеет интенционального объекта и не основывается на убеждении (например, что музыка страдает или радуется), или, по выражению Дэвиса, он «не о музыке» (Davies, 2011, p. 137). Поскольку интенциональный объект обычно определяет эмоцию и служит своего рода критерием ее идентичности, адекватность зеркальной реакции обосновывается ссылкой на характерные признаки этой эмоции в музыке, ее совпадением с эмоцией, выраженной в музыке (или во внешности человека).

Дэвис признает, что наша реакция на выразительность музыки не всегда носит зеркальный характер, но считает, что имеющиеся исключения подтверждают общее правило. Это, например, высшие, или платонические¹, эмоции (надежда, гордость, ревность и т.д.), сложные в когнитивном отношении и лишённые внешне-аналога, которые конституируются в процессе музыкального развития на основе последовательности простых «внешних» эмоций. Очевидно, что для распознавания, идентификации этих эмоций необходима рефлексия. В этом случае имеет место более сложный по своему механизму эмоциональный отклик на произведение в целом, который

преодолеывает онтологически первичную зеркальную реакцию (Davies, 1980, p. 71, 84–85).

Специфика и сущность аттениональной формы «музыкального заражения», как следует из сказанного выше, заключена в том, что внимание слушателя сосредоточено на эмоционально-выразительном аспекте музыки, но он не выполняет функцию интенционального объекта его эмоции — музыка вообще не является подходящим объектом эмоций, мы не можем грустить о ней или радоваться за нее, как происходит в отношении близких нам людей. Тем самым аттениональное заражение отграничивается от случаев, когда отсутствует сознательное восприятие музыки, как, например, при ее использовании в универсамах для стимуляции покупательной способности посетителей, которые *слышат*, но не обязательно *слушают* звучащую музыку. Их внимание не сосредоточено на эмоциональном характере музыки, и они не осознают, что она является причиной их эмоционального состояния, что, однако, не препятствует достижению желаемого эффекта (Davies, 2011, p. 137).

Обсуждение концепции «музыкального заражения» Дэвиса начнем с возражения, выдвинутого американской исследовательницей Дженефер Робинсон, которое направлено против представления о «внешних» эмоциях как источнике эмоционального заражения. Мы запрограммированы отвечать на выраженную во

¹ Дистинкция между обычными эмоциями, которые могут быть «ни о чем», и высшими, которые всегда направлены на объект, принадлежит Юлиусу Моравчику. Для обозначения последних он ввел понятие «платоническая установка» (Moravcsik, 1982, p. 210).

внешности окружающих грусть такой же эмоцией потому, что обычно исходим из того, что выглядящий печальным человек действительно печален. А это значит, что отклик на эмоции, содержащиеся в собачьей физиономии или музыке, не аналогичен реакции на проявление человеческих эмоций, иначе какой нормальный человек взял бы себе в компаньоны бассета, вопрошает Робинсон (Robinson, 2005, p. 388).

Человеку свойственно быстро привыкать к окружающей обстановке, парирует Дэвис; в процессе повседневного общения с бассетами мы узнаем, что у них такой же веселый нрав, как и у представителей других собачьих пород, и в результате подсознательная склонность поддаваться унынию при виде по-человечески грустного выражения их физиономии нейтрализуется (Davies, 2011, p. 142).

Одновременно Дэвис подчеркнул, что людям присуща склонность к «синестезическим обобщениям», под которыми подразумевается аппликация типичных оценок и откликов на окружающих людей и природную среду в других контекстах. Так, интерьер желтого и серого цвета может породить веселое и мрачное настроение соответственно в силу того, что мы запрограммированы реагировать позитивно на солнечную погоду и противоположным образом — на пасмурную, хотя вряд ли кто-нибудь примет обстановку помещения за погодное явление. Синестезические обобщения широко применяются в музыке, которую мы часто описываем с помощью пространственных категорий или понятий, применяемых для характеристики людей (остроумная, вопро-

шающая; высокие, низкие звуки и т.д.). Поэтому нет ничего противоземного в том, что то или иное воплощение или, как его называет Дэвис, образ (image) человеческой выразительности нередко обладает возбуждающим действием, свойственным подлинной выразительности (Ibid., p. 141).

Дэвис, таким образом, предлагает два аргумента в ответ на возражение Робинсон. Один из них обнаруживает явную близость воззрениям Рэдфорда: объекты, явления природы и т.д., которым присущи выразительные свойства, обладают способностью возбуждать соответствующие эмоции (настроения) исключительно в силу обладания этими свойствами. Напомним, что Киви, против которого был направлен этот аргумент, отверг его, справедливо указав на специфику условий реализации возбуждающей способности выразительных свойств в различных контекстах. В другом месте он прокомментировал аналогичный пример Дэвиса с театральными масками: люди, работающие на предприятии, где производятся трагические маски, и проводящие по восемь часов в помещении, где на них со всех сторон взирают печальные «лица», не могут не испытывать депрессии; соответственно, комические маски оказывают обратное действие. В этих рассуждениях имплицирована мысль о том, что заражение «внешними» эмоциями происходит лишь при длительном контакте с ними. Экстраполяция этого условия на музыку ведет к абсурдным последствиям, суггерируя ситуацию, в которой слушатель подвергается непрерывному воздействию грустной музыки по

восемь часов в день пять дней в неделю. Но кто слушает музыку таким образом, справедливо задает вопрос Киви (Kivu, 2002, p. 120). Это возражение остается в силе.

Что касается второго аргумента Дэвиса, то он прямо противоречит первому: продолжительное общение с «внешними» эмоциями способствует не реализации, а *нейтрализации* их возбуждающего эффекта. Сама по себе эта идея не лишена здравого смысла, но она иррелевантна с точки зрения обоснования заразительности «внешних» эмоций, содержащихся в музыке, по причине, обозначенной выше.

В целом логика рассуждений Дэвиса создает впечатление, что аттенциональная модель конципирована *ad hoc* и к тому же носит нормативный характер: эмоции слушателей не могут порождаться когнитивным путем, но должны быть при этом связаны с музыкой; значит, они передаются посредством эмоционального заражения, основанного на внимательном восприятии. Главное же — феномен эмоционального заражения, всем знакомый из собственного опыта, как правило, интерпретируется учеными-психологами как рефлексобразный, автоматический процесс (Hatfield et al., 1994), и такая точка зрения преобладает в исследованиях, связанных с музыкой, к рассмотрению которых мы теперь переходим.

Симуляционная модель

Том Кокрейн отталкивался от положения о том, что необходимой предпосылкой передачи эмоции является воспроизведение наблю-

даемых физиологических проявлений этой эмоции или их симуляция на нейронном уровне посредством активации так называемых *зеркальных нейронов* (mirror neurons), рассматриваемых сегодня как ключевой фактор феномена подражания: зеркальные нейроны активируются как при выполнении определенного действия, так и при его восприятии (Ferrari, Rizzolatti, 2015). Симуляционный механизм, основанный на интермодальной связи между звуком и движением, приводит к возбуждению эмоции в слушателе, который при этом может даже не осознавать, что ее источником является музыка (Cochrane, 2010, p. 205). Кокрейн, как видим, разделяет идею Дэвиса о том, что интер- и мультимодальные аналогии, или, как их называет Дэвис, синестезические обобщения, играют важную роль в механизме эмоционального заражения. Однако решающая роль в его реализации принадлежит, по мнению Кокрейна, внешней (движения тела, интонации, позы и т.д.) и внутренней (напряжение мускулов) имитации, о которой Дэвис упоминает вскользь, признавая, что если заражение осуществляется посредством мимикрии, то содержащиеся в музыке «внешние» эмоции, т.е. поведенческие паттерны, коррелирующие с той или иной эмоцией, могут отражаться в манере держаться, позах, мимике слушателя (Davies, 2011, p. 147). Принципиальное расхождение между этими учеными касается роли сознания. Кокрейн подчеркивает, что при передаче эмоции посредством эмоционального заражения слушатель, испытывающий эту эмоцию (а не только начальную аффективную

активацию), может быть в неведении относительно ее причины. Для того чтобы состоялась передача эмоции, она должна быть воспринята, и этого достаточно для запуска механизма телесной симуляции и, соответственно, эмоционального заражения. А это значит, что последнее не требует участия сознания; его необходимой предпосылкой служит восприятие эмоции, но не особый вид attentionального восприятия. Важно отметить, что эмоциональное заражение выступает в концепции Кокрейна, главным объектом изучения которого является эмоциональная выразительность музыки, в качестве одного из конститутивных моментов процесса восприятия и распознавания этого свойства, его начальный, досознательный этап. Если же внимание реципиента сосредоточится на музыке, то он воспримет ее как обладающую аффективными свойствами, порожденными в нем в результате симуляции, что позволит в итоге идентифицировать эмоционально-выразительное содержание музыки. Но поскольку это суждение будет основываться на сознательном восприятии свойств, ответственных за эмоциональное переживание слушателя, здесь уместнее говорить об эмпатии (а не эмоциональном заражении), заключает ученый (Socrane, 2010, p. 205). Другими словами, эмоциональное заражение — несознательный процесс, который в момент подключения сознания преобразуется в эмпатическую реакцию.

Симуляционный механизм и основанный на нем сценарий трансляции эмоций от музыки слушателю составляет основу эмоциональной реакции реципиента в концепции

Робинсон, изложенной в ее фундаментальном, широко рецепированном труде, посвященном проблеме эмоций в искусстве (Robinson, 2005). Примечательной особенностью ее концепции, бросившей вызов когнитивизму, являются оперирование понятием эмоции как процесса и реабилитация понятия выражения эмоций в музыке в противовес Дэвису и Киви, считающим, что музыка может лишь *представлять* их внешние проявления, за которыми, как за грустной физиономией сенбернара, не кроется настоящее переживание.

Решающую роль в формировании точки зрения Робинсон сыграли психологические теории, рассматривающие физиологические изменения в качестве конститутивного элемента эмоции (Уильям Джеймс и его последователи), и исследования Роберта Зайонца, которые показали, что когнитивная предпосылка не является необходимым условием возбуждения эмоций (Zajonc, 1980, 2000). Вместо нее может иметь место *некогнитивная* по своей природе оценка жизненно важных для организма обстоятельств, которая осуществляется автоматически и буквально молниеносно, помогая, прежде всего, выявить наличие угрозы или, наоборот, благоприятность среды. Если эта оценка приводит к физиологическим изменениям в автономной нервной системе, в лицевой мускулатуре и голосе или проявляется в действиях, возникает эмоция. Этот сценарий лежит в основе возбуждения простейших эмоциональных реакций, которые свойственны как людям, так и млекопитающим и более примитивным организмам.

Но он не адекватен таким эмоциональным состояниям, как стыд или презрение, объяснение которых предлагает модель возбуждения и протекания эмоции Жозефа Леду (LeDoux, 1996). Опираясь на результаты исследований этого ученого-нейропсихолога, Робинсон пришла к следующему определению эмоций. Эмоции представляют собой процесс (не состояние), который включает три основных этапа: начальная *аффективная* — некогнитивная — оценка ситуации фокусирует внимание на ее значимости для организма, порождая физиологическую, моторную реакцию, которая позволяет организму лучше ориентироваться и в результате приводит к *когнитивной* оценке, или мониторингу ситуации (Robinson, 2005, p. 59). Ключевое значение имеет аффективная оценка, являющаяся необходимым условием и непосредственным возбудителем эмоций, в том числе сложных, в которых важную роль играет рефлексия. Аффективная оценка протекает ниже порога сознания, быстро, почти автоматически, и наступает до и независимо от когнитивной оценки. Ее основная функция заключена в том, чтобы выделить и сконцентрировать внимание на внутренних или внешних обстоятельствах, явлениях, значимых для животного или человеческого организма, и оценить их направленность — отрицательную или, напротив, благоприятную. По Робинсон, даже если эмоциональной реакции предшествует формирование суждения, обязательно присутствует и аффективная оценка образующего его пропозиционального содержания, которая непосредственно порождает аффективную реак-

цию — иначе суждение не перешло бы в эмоцию.

Аффективная оценка вызывает физиологическую активацию, которая, в свою очередь, приводит к «вторичной» оценке (Lazarus, 1991), предметом которой являются физиологические изменения, варианты разрешения ситуации и собственные возможности (Robinson, 2005, p. 41–42). Этот познавательный мониторинг позволяет корректировать действия, порожденные аффективной оценкой, и часто результирует в категоризации эмоции путем подбора и присуждения ей одного из понятий, принятых в данной культуре для обозначения соответствующих эмоциональных состояний. Таким образом, все звенья эмоционального процесса, также имеющие процессуальную природу, тесно между собой связаны и находятся в непрерывном взаимодействии.

Воззрения Робинсон на природу эмоций, в которых каузальный механизм специфическим образом сочетается с когнитивной деятельностью, послужили основой ее концепции взаимоотношений между музыкой и эмоциями. Согласно Робинсон, музыкальное (художественное) выражение эмоций — это интенциональная деятельность композитора (художника), которая заключается в артикуляции и индивидуализации эмоции, принадлежащей герою произведения. Музыкальные произведения порождают в слушателе эмоциональный отклик, последующий когнитивный мониторинг которого позволяет понять их структуру и эмоциональную выразительность (Ibid., p. 348).

Наряду с описанным выше сценарием музыка может оказывать эмоциональное воздействие непосредственно,

при отсутствии аффективной оценки. Для обозначения этого способа возбуждения эмоций Робинсон ввела понятие *джазирующего эффекта* (jazzercise effect), который представляет собой разновидность эмоционального заражения, в корне отличающегося от зеркального отклика Дэвиса. Робинсон основывалась на понятии «рудиментарной или примитивной» формы эмоционального заражения, предложенном одним из ведущих авторитетов в этой области — Элейн Хэтфилд, которое сродни феномену *моторной мимикрии*. В общении с людьми мы автоматически воспроизводим движения, жесты, выражение лица и другие аспекты поведения собеседника, и это невольное подражание оказывает влияние на наш субъективный опыт: мы в синхронии переживаем эмоции нашего собеседника. (Hatfield et al., 1994, p. 10–11; Robinson, 2005, p. 391–392). Эмоциональное заражение, таким образом, происходит автоматически, и распознавание эмоции не только не является его необходимой предпосылкой, но, по мнению Робинсон, даже может оказаться препятствием, блокирующим или снижающим эффект заражения. Аналогичным образом музыка, активируя моторную и другие физиологические системы, оказывает аффективное воздействие. Веселая музыка заражает нас веселостью, а спокойная успокаивает без предварительной оценки, когнитивной или аффективной, и даже если она не воспринимается как выражение соответствующей эмоции (Robinson, 2005, p. 392). Поскольку возбуждение подобных состояний не требует стимула в виде

аффективной оценки, Робинсон квалифицирует их как *настроения*, а не собственно эмоции, для которых эта оценка служит неперенным условием. Вступая в полемику с Дэвисом, который настаивает на том, что эмоциональная реакция на музыку возникает в процессе внимательного восприятия содержащейся в ней эмоции и тем отличается от настроений, Робинсон, во-первых, указала, что, помимо эстетического отклика, сопровождающего восприятие серьезной музыки, — а именно его имеет в виду Дэвис, — музыка способна породить настроения способом, не предполагающим сосредоточенности на ней внимания слушателя (популярная музыка или музыка, используемая для стимулирования покупательной способности в универсамах). Во-вторых, подразумеваемый Дэвисом сценарий возбуждения эмоций не исключает того, что музыка может одновременно воздействовать на слушателей *подсознательно* (Ibid., p. 393–394).

Основой джазирующего эффекта являются физиологические изменения (учащение/замедление пульса, изменение давления, температуры, мышечного напряжения и др.), моторная реакция и побуждение к действию, возникающие под прямым воздействием музыки и ощущаемые как радость, грусть, умиротворенность или беспокойство в зависимости от характера музыки. Эмоциональная окрашенность этих ощущений, которые есть нечто большее, чем просто физиологические состояния, проявляется в том, что они вызывают, помимо прочего, когнитивную активность, а именно заставляют по-иному взглянуть на мир,

определяют общий характер мироощущения: позитивный или негативный, исполненный надежды или сомнений (Ibid., p. 394). Слушатели, однако, обычно характеризуют свое состояние как эмоцию, причем они могут расходиться в своих оценках, несмотря на то, что подверглись одинаковому физиологическому воздействию. Согласно Робинсон, это объясняется тем, что, испытывая схожую физиологическую активацию, они по-разному «маркируют» (label) свое состояние в зависимости от контекста аналогично тому, как поступали испытуемые в серии экспериментов, проведенных Стенли Шахтером. Этот ученый пришел к выводу о том, что люди, находящиеся в состоянии аффективного возбуждения, испытывают «потребность в оценивании», т.е. в идентификации своего состояния, и с этой целью наделяют его эмотивным термином, наиболее подходящим в данной ситуации (Schachter, Singer, 1962). Известен эксперимент Шахтера (совместно с Джеромом Сингером), в котором испытуемым ввели дозу эпинефрина, сообщив, что это витамин для улучшения зрения, и поместили в различные условия. Оказавшись в состоянии физиологического возбуждения и пытаясь понять, что с ними происходит, испытуемые идентифицировали его в зависимости от социального контекста, в котором оказались. В своей интерпретации результатов этого эксперимента Робинсон назвала его «потенциальным контраргументом» точке зрения, согласно которой эмоции всегда возникают в результате автоматической аффективной оценки: в данном случае испытуемые, оказавшись в состоянии физиологи-

ческой активации, пришли к атрибутированию эмоции без аффективной или когнитивной оценки. Отметив, что истинные причины, побудившие участников эксперимента обозначить свое состояние тем или иным эмотивным термином, до конца не прояснены, и обратив внимание на то, что Шахтер является одним из пионеров в исследованиях феномена конфабуляции, склонности давать ложные объяснения собственным ментальным состояниям или поведению, которые представляются социально ожидаемыми или приемлемыми, Робинсон не исключила, что испытуемые в эксперименте Шахтера–Сингера «конфабулировали» (Robinson, 2005, p. 84–85).

Экстраполируя описанный Шахтером–Сингером сценарий на музыку, Робинсон исходила из того, что музыка может фигурировать в качестве стимула (не ин/аттенционального объекта), наподобие эпинефрина. Спровоцированная музыкой физиологическая активация побуждает слушателей к поиску причины, которую он находит в своем окружении, выбирая наиболее подходящий эмотивный «лейбл». Если остановиться на этом, то атрибутируемая эмоция будет не более чем «конфабуляцией», «неверной атрибуцией» (misattribution). Однако, по мнению Робинсон, маркировка возбужденного музыкой состояния с помощью того или иного эмотивного предиката подобна «самореализующемуся предсказанию», поскольку она, в свою очередь, стимулирует аффективную оценку, которая приводит к возбуждению эмоции; таким образом, фантазия в итоге оборачивается истиной, реальностью (Ibid., p. 401–402).

Что касается факторов, определяющих интерпретацию слушателем своего эмоционального состояния, то на первом месте у Робинсон фигурируют личные ассоциации и эмоциональная память (этим объясняются расхождения в идентификации состояния, порожденного одним и тем же способом, различными людьми). Определенное воздействие могут оказывать выразительное содержание музыки, если таковое имеется, и культурный контекст. На своем излюбленном примере «Глубже все моя дремота» Брамса Робинсон иллюстрирует диапазон слушательских эмоций в зависимости от детерминирующего фактора. Так, реципиенты могут маркировать свое состояние как грустное, исходя из того, что это уместная реакция на чувства героини песни; назвать его тоской в случае отождествления с ее переживаниями, квалифицировать как сострадание к трагической судьбе героини или же ностальгию по своей собственной утраченной юношеской любви (Ibid., p. 400–404).

Кто прав?

Согласно робинсонскому сценарию возбуждения эмоций, музыка вызывает физиологическую активацию, которую слушатель интерпретирует в зависимости от особенностей контекста, приписывая себе соответствующую эмоцию, и в результате действительно ее испытывает. Главный пункт разногласий между Робинсон и Дэвисом касается механизма эмоционального заражения и состоит в том, что Дэвис считает, что предпосылкой эмоционального заражения является внимательное

восприятие эмоциональной выразительности музыки, которая осознается слушателем в качестве источника собственной эмоции, в то время как по мнению Робинсон, которая отводит музыке роль стимула, это условие лишнее.

В критике Дэвиса, которая явилась ответной атакой на возражения Робинсон, можно выделить два аргумента. Первый из них касается апелляции Робинсон к психологическим теориям, в которых внимательное восприятие музыки является одним из важнейших условий эмоциональной реакции, и их привлечения для обоснования джазирующего эффекта (Davies, 2011, p. 140, 143). Это критическое замечание представляется нам несправедливым. Дэвис, например, упоминает эксперимент Кэрл Крумхансл, в котором студентам Корнельского университета, имеющим некоторую музыкальную подготовку и в той или иной степени знакомым с классической музыкой, были предложены для прослушивания разнохарактерные произведения: два грустных, два веселых и два, выражающих страх. Часть испытуемых, разделенных на четыре группы, получили задание «непрерывно регулировать позицию слайдера на дисплее, чтобы зафиксировать степень грусти» (первая группа), страха, радости и напряжения (соответственно остальные три группы), «которые они пережили во время слушания музыки». Другие участники эксперимента слушали музыку, удобно расположившись в кресле, при этом с помощью подключенных к ним датчиков осуществлялся мониторинг физиологической реакции, охватывающий широкий спектр

показателей, связанных с переживанием эмоций (ритм сердцебиения, кровяное давление, температура и электрическое сопротивление кожи, частота дыхания и др.). Все участники эксперимента должны были после прослушивания каждого фрагмента заполнить анкету, в которой им предлагалось оценить по шкале 0–8, «как они чувствовали себя во время прослушивания», выбрав из предложенного им каталога подходящее обозначение (Krumhansl, 1997). Для Робинсон значимость результатов, полученных Крумхансл, состоит, прежде всего, в том, что они подтверждают способность музыки порождать физиологические изменения, действуя в качестве стимула, причем даже в тех случаях, когда внимание слушателей сосредоточено на воспринимаемой музыке. В дополнение к этому Робинсон представила обзор различных видов физиологической реакции со ссылкой на экспериментальные исследования по каждому показателю, а также данные, свидетельствующие о способности музыки влиять на настроение (Robinson, 2005, p. 395–400).

Но у Дэвиса есть возражение более принципиального характера: он ставит под сомнение корректность экстраполяции дефиниции Хэтфилд и вообще психологических теорий на ситуации, в которых эмоция передается от неодушевленного феномена человеку (а не от человека человеку) (Davies, 2011, p. 145–146). Почему? Психологи, считает Дэвис, склонны к редукционизму в объяснении человеческих переживаний: определяя их с точки зрения каузального механизма, порождающих причин, они естественным образом

фокусируют внимание на нейрологической деятельности, физиологических проявлениях и поведенческих паттернах, типичных для человека (или животных), в то время как интенциональность, специфические тонкости когнитивного аспекта в различных ситуациях остаются вне поля зрения. В противоположность этому Дэвис предлагает характеристику эмоционального заражения, высвечивающую особенности лежащего в его основе «аффективного отношения», которые отличают эмоциональное заражение от других эмоциональных процессов: А порождает эмоцию в Б, которая соответствует либо аффекту, переживаемому и внешне обнаруживаемому А, либо, если это неживое существо (музыка, интерьер), эмоциональной выразительности, которую Б воспринимает как внешне проявляющуюся в А, причем ни аффективное состояние А, ни эмоциональная выразительность или любой другой предмет не выполняют функцию эмоционального объекта аффективной реакции Б (Ibid., p. 146).

Подход Дэвиса важен с методологической точки зрения тем, что обращает внимание на зависимость реализации эмоционального заражения в различных условиях, и требует дальнейших исследований в этом направлении. Сегодня же мы располагаем данными, в частности, полученными Патриком Юслином и его коллегами, которые свидетельствуют в пользу сценария, основанного на моторной — прежде всего вокальной — мимикрии (Juslin, Laukka, 2003; Juslin, Västfjäll, 2008), тогда как экспериментальное подтверждение аттенциональной модели пока отсутствует.

Второй упрек Дэвиса в адрес Робинсон более серьезен и обоснован: описанный Робинсон сценарий возбуждения эмоций либо не является заражением, либо передача эмоций реципиенту осуществляется не от музыки (Davies, 2011, p. 140, 143). Дэвис иллюстрирует его следующим примером. Музыка порождает ощущение напряжения, и слушатель испытывает: а) беспредметное раздражение; б) мрачные опасения в связи с предстоящим следующим утром посещением стоматолога, о котором он подумал, или же в) раздражение, которое передалось ему от окружающих, находящихся в этом состоянии. Первые два случая, по мнению Дэвиса, вообще не являются образцами эмоционального заражения: это лишенное объекта настроенное и полноценная эмоция, направленная на определенный объект, соответственно. И только в третьем случае происходит трансляция эмоции, но Дэвис отрицает, что это эмоция, содержащаяся в музыке: вызывая аффективную реакцию и побуждая к поиску ее причин в непосредственном окружении человека, музыка не связана непосредственно с его эмоциональным откликом (Ibid., p. 143). Суть проблемы заключена, таким образом, в том, что в аттенциональной модели связь между зеркальным откликом и музыкой очевидна, в то время как у Робинсон физиологическая активация отдалена от конечной эмоции и конкретизируется *post factum*, к тому же с помощью факторов, не обязательно имеющих отношение к музыке (социальный контекст, личные ассоциации и т.д.). В сценарии Робинсон, как мы видели, предусмотрена возможность ситуации,

когда слушатель, маркируя это состояние, обращается за «подсказкой» к самой музыке, но Робинсон вряд ли готова объявить его основным или тем более единственным.

Киви, который категорически отрицает возможность переживания обыденных эмоций при восприятии эмоционально заряженной музыки, сформулировал аналогичное возражение. Киви выделил основные стадии эмоционального процесса в сценарии Робинсон: (1) в процессе восприятия инструментального произведения, лишенного названия и/или программы, наступает физиологическая активация; (2) слушатель испытывает любопытство по поводу ее причины; (3) маркирует свое состояние в зависимости от ситуации, в которой он находится; (4) это приводит к действительному переживанию эмоции. Вывод о том, что эта эмоция порождена музыкой (и таким образом когнитивизм окончательно развенчан), Киви считает явной подменной тезиса (*ignoratio*), потому что музыка является непосредственной причиной только физиологической активации, но не эмоции, возникшей на последней стадии эмоционального процесса (Kivy, 2006, p. 310).

Для Киви решающее значение имеет то обстоятельство, что эмоция слушателя, которая возникает в результате маркировки, даже если отвлечется от ее «контаминированности» внемзыкальными факторами, отдалена во времени от своего источника, сама же физиологическая активация эмоцией не является. Это выражение может быть парировано Робинсон следующим образом: джазирующий эффект — это начальная стадия эмоции, которая представляет

собой процесс, и изолировать его отдельные стадии некорректно. Ведь Киви наверняка не сочтет справедливым упрек антидждаджменталистов в том, что когнитивисты отождествляют эмоцию с суждением, превращая ее главную суть — аффективное переживание — в «эпифеномен».

Итак, сторонники attentionальной модели и их оппоненты оперируют различными понятиями эмоций, и для разрешения спора между ними необходимо сформулировать критерии оценки и сравнения двух подходов, способных претендовать на консенсус. С точки зрения общих критериев оценки теорий, таких как экономность и широта охвата, модель Робинсон является более предпочтительной. Согласно Дэвису, условием трансляции содержащейся в музыке эмоции слушателю является концентрация его внимания на эмоциональном характере музыки при отсутствии релевантного для возбуждения эмоции убеждения. Но, если слушатель, как на этом настаивает Дэвис, внимательно отслеживает эмоционально-выразительную динамику произведения, у него мо-

жет возникнуть убеждение, скажем, о красоте содержащейся в музыке эмоции, которое способно породить восхищение мастерством ее воплощения, восторг, т.е. полноценную *эстетическую* эмоцию — как это предусмотрено в когнитивистской концепции Киви (Kivy, 1999, p. 10). Что в этом случае происходит с зеркальным откликом и возможен ли он вообще, если распознавание эмоции происходит *в процессе* восприятия музыкального произведения, а не мгновенно? Подход Дэвиса, очевидно, требует специальной теории для объяснения любого когнитивного отклика. У Робинсон же джазирующий эффект сочетается с эстетическими «эмоциями Киви», удивлением, удовлетворением и т.д., порождаемыми тональным, гармоническим развитием или реакцией на выражение эмоции воображаемым персонажем. Дополняя и усиливая друг друга в одних случаях и вступая в противоречие в других, эти эмоциональные переживания сплетаются в изменчивом и многообразном музыкальном опыте (Robinson, 2005, p. 411–412).

Литература

Панаиотиди, Э. Г. (2013). *Эмоции в музыке и в нас. Критический анализ дискуссии в аналитической философии музыки*. Владикавказ: ИП Цопанова А.Ю.

Ссылки на зарубежные источники см. в разделе References после англоязычного блока.

Панаиотиди Эльвира Георгиевна — профессор, кафедра общегуманитарных и социальных наук, Северо-Осетинский государственный педагогический институт, доктор философских наук.

Сфера научных интересов: философия и психология музыки, история музыки и музыкальной эстетики, история и теория (музыкально-)эстетического образования.

Контакты: Elvira.panaiotidi@gmail.com

Emotional Contagion and Music

E.G. Panaiotidi^a

^aNorth-Ossetian State Pedagogical Institute, 36 Karl Marx str., Vladikavkaz, 362003, Russian Federation

Abstract

The present article compares alternative theories of communication of emotions from music to listener in a non-cognitive way by means of emotional contagion. According to the main proponent of attentional model, S. Davies, the emotion expressed in music is the object of listener's attention and it is recognized by her as the cause of her emotional state, generated by music. Crucial to Davies' account is the notion that the listener does not hold emotion-relevant belief about music which is not the intentional object of her emotion. By contrast to this, advocates of simulation model (J. Robinson, T. Cochrane) argue that in case of emotional contagion music functions as a stimulus by activating motor and other physiological systems. Emotional contagion, which is based on motor mimicry, occurs automatically; emotion recognition is not its necessary precondition, but, according to Robinson, it can even become the impediment, blocking or lowering the effect of contagion. As the analysis of arguments on both sides based on the findings of the newest studies in (musical) psychology and neuropsychology has shown, the discovery of mirror neurons, which are viewed today as a key factor in the phenomenon of imitation, provides support for the simulation model: mirror neurons are activated both during the specific action and its observation. The article also emphasizes such advantages of this model as parsimony and scope. The most serious objection to the supporters of the simulation model is about the lack of connection between the recipient's emotion and its source: the emotion, contained in music, directly produces physiological activation, which is transformed into emotion as a result of a listener marking his/her state according to the context. Stating that the supporters of the attentional model and their opponents operate by different concepts of emotions, the author concludes that for the resolution of their dispute it is needed to elaborate the criteria of evaluation and comparison of both approaches, which would be able to claim for consensus.

Keywords: emotional contagion, simulation model, attentional model, Stephen Davies, Jenefer Robinson, affective appraisal, mirror neurons, intermodal connection, attentional object, motor mimicry.

References

- Cochrane, T. (2010). A simulation theory of musical expressivity. *Australasian Journal of Philosophy*, 88(2), 191–207.
- Davies, S. (1980). The expression of emotion in music. *Mind*, 89, 67–86.
- Davies, S. (2011). Infectious music: Music-listener emotional contagion. In P. Goldie & A. Coplan (Eds.), *Empathy: philosophical and psychological perspectives* (pp. 134–148). Oxford: Oxford University Press.

- Ferrari, P. F., & Rizzolatti, G. (Eds.). (2015). *New frontiers in mirror neurons research*. Oxford: Oxford University Press.
- Hatfield, E., Cacioppo, J. T., & Rapson, R. L. (1994). *Emotional contagion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Juslin, P. N., & Laukka, P. (2003). Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? *Psychological Bulletin*, *129*, 770–814.
- Juslin, P. N., & Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, *31*, 559–575.
- Kivy, P. (1989). *Sound sentiment. An essay on the musical expressiveness, including the complete text of "The Corded Shell"*. Philadelphia, PA: Temple University Press.
- Kivy, P. (1993). Auditor's emotions: Contention, concession and compromise. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *51*(1), 1–12.
- Kivy, P. (1999). Feeling the musical emotions. *British Journal of Aesthetics*, *39*(1), 1–13.
- Kivy, P. (2002). *Introduction to a philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press.
- Kivy, P. (2006). Critical study: Deeper than emotion. *British Journal of Aesthetics*, *46*(3), 287–311.
- Krumhansl, C. L. (1997). An exploratory study of musical emotions and psychophysiology. *Canadian Journal of Experimental Psychology*, *51*(4), 336–352.
- Lazarus, R. (1991). *Emotion and adaptation*. New York: Oxford University Press.
- LeDoux, J. (1996). *The emotional brain. The mysterious underpinnings of emotional life*. New York: Simon & Schuster.
- Moravcsik, J. (1982). Understanding and the emotion. *Dialectica*, *36*(2–3), 208–216.
- Panaiotidi, E. G. (2013). *Emotsii v muzyke i v nas. Kriticheskii analiz diskussii v analiticheskoi filosofii muzyki* [Emotions in music and in us. Critical study of the debate in the analytical philosophy of music]. Vladikavkaz: IP Tsopanova A.Yu.
- Radford, C. (1989). Emotions and music: A reply to the cognitivists. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *47*(1), 69–76.
- Radford, C. (1991). Muddy Waters. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *49*(3), 247–252.
- Robinson, J. (2005). *Deeper than reason. Emotion and its role in literature, music, and art*. Oxford: Clarendon Press.
- Schachter, S., & Singer, J. (1962). Cognitive, social, and physiological determinants of emotional state. *Psychological Review*, *69*(5), 379–399.
- Strauß, D. (1990). *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik in der Tonkunst (Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe)*. Mainz: Schott. (in German)
- Zajonc, R. (1980). Feeling and thinking: Preferences need no inferences. *American Psychologist*, *35*, 151–175.
- Zajonc, R. (2000). Feeling and thinking. Closing the debate over the independence of affect. In J. P. Forgas (Ed.), *Feeling and thinking. The role of affect in social cognition* (pp. 31–58). New York: Cambridge University Press.

Elvira G. Panaiotidi — professor, Chair for Humanities and Social Sciences, North-Ossetian State Pedagogical Institute, D.Sc.

Research area: philosophy and psychology of music, history of music and aesthetics of music, history and theory of (music) aesthetic education.

E-mail: Elvira.panaiotidi@gmail.com