

Голлербах Татьяна Вадимовна

### **АФФЕКТИВНАЯ ПРИРОДА ЭМФАЗИСА**

В статье предпринята попытка философско-психологического анализа универсальной риторической категории исполнительской деятельности - эмфазиса - интонационного выделения узловых полилогических моментов текста. Показана смысловая и энергетическая связь эмфазиса и аффекта - синкретического единства мыслительных функций (ума, воли и чувства). Впервые аффект рассматривается в качестве "инструмента" для выступающего перед публикой.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2016/4-1/12.html](http://www.gramota.net/materials/3/2016/4-1/12.html)

Источник

### **Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2016. № 4(66): в 2-х ч. Ч. 1. С. 49-54. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2016/4-1/](http://www.gramota.net/materials/3/2016/4-1/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

Существующий порядок комплектования использовался до 19 апреля 1764 г., когда в результате гарнизонной реформы изменилась структура гарнизона Кизляра, рекруты и солдатские дети регулярно пополняли рядовой состав гарнизонных батальонов. Этот порядок подтвердили в 1769 г. [1, с. 78].

*Список литературы*

1. **Гарунова Н. Н., Чекулаев-Братчиков Н. Д.** Российская Императорская армия на Кавказе в XVIII веке: история Кизлярского гарнизона (1725-1800 гг.). Махачкала: Радуга, 2011. 384 с.
2. **О непринуждении обывателей строить квартиры для помещения драгун и солдат:** постановление Сената, в подтверждение императорского Указа от 12 февраля 1725 г. № 4936, 19 июля 1726 г. // Полное собрание законов Российской империи (ПСЗРИ). СПб.: Тип. II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830. Собрание I. Т. XVIII. 400 с.
3. **Центральный государственный архив Республики Дагестан (ЦГА РД).** Ф. 339. Оп. 1.
4. **ЦГА РД.** Ф. 339. Оп. 3.
5. **ЦГА РД.** Ф. 379. Оп. 1.
6. **ЦГА РД.** Ф. 379. Оп. 3.

**RECRUITING PRIVATE STAFF AND OFFICER CORPS OF KIZLYAR GARRISON  
(BEFORE GARRISON REFORM OF APRIL, 19, 1764)**

**Garunova Nina Nurmagomedovna**, Doctor in History  
*Dagestan State University*  
*garunovanina@mail.ru*

By the example of the Russian troops' staying in Dagestan, in particular, in the lower Terek region, the paper examines the problems of the functioning and role of the Russian garrisons in implementing Caucasian policy, analyzes the most complicated multi-aspect processes of political interaction in this region. Using a large amount of archival documents acquired from the Central State Archive of the Republic of Dagestan the author explores the sources to staff the garrison.

*Key words and phrases:* garrison; Caucasus; the Russian army; military collegium; recruit; officer; soldier.

УДК 008:1-027.21

**Искусствоведение**

*В статье предпринята попытка философско-психологического анализа универсальной риторической категории исполнительской деятельности – эмфазиса – интонационного выделения узловых полилогических моментов текста. Показана смысловая и энергетическая связь эмфазиса и аффекта – синкретического единства мыслительных функций (ума, воли и чувства). Впервые аффект рассматривается в качестве «инструмента» для выступающего перед публикой.*

*Ключевые слова и фразы:* исполнитель; публика; парадокс; эмфазис; аффект; катарсис.

**Голлербах Татьяна Вадимовна**

*Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина*  
*hollerbach@mail.ru*

**АФФЕКТИВНАЯ ПРИРОДА ЭМФАЗИСА**

Подходы к заявленной теме были разработаны автором на примерах употребления в гекзаметрах «неправильных ударений» [7] и «неправильных пауз» [6] – приемах из *рационального инструментария* античного поэтического ремесла. Было показано, что «неправильности», создавая силовое поле сопротивления грамматической и поэтической логик, предопределяют возможность их синтеза – явления *особой логики* произнесения стиха, которая только и может быть названа *эмфазисом* – «приданием мысли особой выразительности посредством нарочитого выделения, подчеркивания в ней какого-нибудь слова» [14, с. 1113-1114].

Актуальность темы, которой посвящена настоящая статья, обусловлена распространенным недостатком внимания со стороны исполнителей к «неправильностям» ритмического, артикуляционного, драматургического и иного характера, которыми пестрят *Urtext*'ы кантат И. С. Баха, доставляя исполнителям немало хлопот. Вот характерный пример – последние 14 тактов арии баса из кантаты *BWV 4* «Christ lag in Todes Band» – «Христос лежал в смертных пеленах»:



(предпочтение идеала) увлекает исполнителя в силовое поле парадокса, где (и только там!) может родиться всякий раз новый «интонированный смысл» (Б. В. Асафьев). Но пассионарность – это, при всей ее несомненной глобальности, прежде всего, энергетическая характеристика личности, которая как раз и проявляется в стремлении к «эффективному оперированию противоречивой информацией» [Там же].

Одновременное координированное выражение в пении разных логик возможно только при возникновении (синтезе) третьей логики, логики высшего порядка по отношению к синтезируемым логикам: «Различивши одно сущее и иное, мы должны их подчинить некоему новому единству, где они, сохраняясь, слились бы в неразрывную цельность» [15, с. 131]. Подчеркнем, что здесь ничего не говорится о словесном выражении этого нового единства: оно выражается вполне алогично, иррационально, непременно – в *интонации* и требует усиленного волевого внимания исполнителя и специфического выделения интонацией (эмфазис) узловых полилогических моментов.

Каждого, кто исследует исполнительское творчество, не может не интересовать психология активного сознательного действия, психология поступка *изнутри*, даже *извне* поступка, как иногда выражаются, причем поступка, *растянутого* по времени. Например, в тех видах спорта<sup>1</sup>, где *координация движений*, предельное сосредоточение (точка!) всего существа спортсмена на предстоящем практически мгновенном действии-поступке, иными словами, предельном синтезе-отождествлении ума, воли, чувства, силы, энергии, тонауса, интуиции, внимания, ликующего предвкушения неминуемой победы переживается спортсменом как поистине экстатическое состояние<sup>2</sup>. Но вот перед нами *раунд* (3 мин.), *период* (20 мин.), *тайм* (45 мин.), забеги на длинные дистанции (неопределённое время, внутренние, биологические часы). Активность предельная. И очень часто возникает феномен второго дыхания – аффекта, в полном согласии с Б. Спинозой<sup>3</sup> и Малой медицинской энциклопедией<sup>4</sup>. Разве второе дыхание – не «состояние тела, увеличивающее способность тела к действию»?

Аналогично обстоит дело в (длинной) речи и (долгом) пении: «...в речи нам кажется абсолютно нормальным, – пишет Х. Майстер, – если слово или предложение при повторении звучит иначе. Мы одинаково чувствительны как к “слишком много”, так и к “слишком мало”: если повторение звучит чересчур выразительно, очень скоро оно становится непереносимым. Если же звучит всегда одинаково, напрашивается предположение, что с оратором “не все в порядке”... В плане повторений исполнитель, информированный о принципах музыкальной риторики, может много выиграть» [18, с. 34-35].

Н. А. Римский-Корсаков, весьма неровно относясь к музыке И. С. Баха<sup>5</sup> (естественно, с точки зрения *своего идеала* музыки), вынужден был признать выразительную, неотразимую силу *длинного аффекта* («поступления») в баховской музыке: «...одна из отличительных особенностей склада музыки композиторов той эпохи заключалась в том, что они все умели как-то особенно долго и долго чувствовать одно и то же и в этом одном настроении держаться без ослабления нередко весьма продолжительное время» [28, с. 53].

В привычном словоупотреблении аффектом часто называют временное относительное помрачение разума, повлекшее противоправные поступки, совершённые, как говорят, «в состоянии аффекта», что является смягчающим обстоятельством. Такой аффект по сути есть «отрицательно окрашенный экстаз», если смотреть со стороны, извне. Однако, при взгляде изнутри, **человек в состоянии аффекта прав всегда**, даже совершая убийство (иначе не убьет!). Потом он может тряситься от страха и омерзения перед содеянным, раскаиваться и т.д. Но в момент убийства он испытывает экстатический прилив сил и, конечно, мощный катарсис. И все потому, что аффект предстает явлением **энергетическим**<sup>6</sup>, сродни **пассионарности** [9] и, следовательно, – в предельном случае! – *свободным от* какого-либо дифференцированного чувственного, интеллектуального или нравственного «содержания». Чистая онтология [8]. Чистая *эго*-радость бытия, как бы кощунственно это ни звучало с этической точки зрения. А уж для закоренелого злодея (убийцы, клеветника, завистника, ревнивца, труса и т.д.) это (отталкивающая для нас) самая настоящая радость, *злорадство*. Что же касается прекрасно владеющих собой воров и мошенников, властолюбцев и лицемеров (в том числе и от искусства), то они тоже *искренне* радуются своим успехам и «артистизму», сладострастно погружаясь в свои своеобразные экстазы.

<sup>1</sup> Отказывать спорту в творческом характере могут только люди «низкой физической культуры».

<sup>2</sup> Ср. описание поступка, совершающегося как будто спонтанно, у Л. С. Выготского: «...в период сильного возбуждения нередко ощущается колоссальная мощь. Это чувство появляется внезапно и поднимает индивида на более высокий уровень деятельности. При сильных эмоциях возбуждение и ощущение силы сливаются, освобождая тем самым запасенную, неведомую до того времени энергию и доводя до сознания незабываемые ощущения возможной победы» [5, с. 101].

<sup>3</sup> «Под аффектами я разумею состояния тела (corporis affectiones), которые увеличивают или уменьшают способность самого тела к действию, благоприятствуют ей или ограничивают ее, а вместе с тем и идеи этих состояний. Если, таким образом, мы можем быть адекватной причиной какого-либо из этих состояний, то под аффектом я разумею состояние активное, в противном случае – пассивное» [25, с. 456].

<sup>4</sup> «Второе дыхание – состояние, наступающее после острого утомления, появившегося в начальном периоде интенсивной мышечной работы (например, во время бега на средние и длинные дистанции), и характеризующееся улучшением самочувствия и нередко повышением работоспособности» [22, с. 259], т.е. **буквально аффект**, как его трактует Б. Спиноза.

<sup>5</sup> «Прекрасная музыка, – пишет Н. А. Римский-Корсаков в дневнике, – но это музыка совершенно другого века, и выслушать ораторию в настоящее время невозможно... Нет, всю эту старину можно давать лишь в отрывках, а не целиком; а отрывки можно выбрать превосходные» [24, с. 241].

<sup>6</sup> «Энергия, которая нам требуется для решения творческой задачи огромна. Мы пребываем в состоянии аффекта, который предшествует акту творения. И положительное в этом то, что аффект может сделать нас великими. Героями. Святая ярость и священный гнев – те инструменты, с помощью которых меняется ход истории» – И. Н. Панина [21].

Вместе с тем, служа искусству в той его традиции, где нет ничего выше *истины, добра и красоты*, выстраивая соответствующие этой традиции модели жизни, приходится учитывать и *понимать* и святых, и злодеев: и Дон-Кихота и Яго, и Богочеловека, и Иуду. Понимать и изображать, не натуралистически подражая, копируя, но благопристойно<sup>1</sup> являя публике пушкинские «истину страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» [23, с. 213]. Нетрудно видеть, раскладывая по метафизическим «полочкам» (или, если угодно, по «координатным осям» *ума, воли и чувства*), что в этой пушкинской формуле за «предполагаемые обстоятельства» отвечает *ум*, за «правдоподобие чувствований» – моделирование чувств персонажа («обманное» лицедейство), т.е. синтез опять же *ума* и собственной *эмпатии* актёра, а уж «истина страстей» нераздельна с *волей* (степень одаренности и темперамент, как бы парадоксально это ни звучало, относится к «иному» пушкинской максимы). Разумеется, «вдоль» каждой из упомянутых «координатных осей» могут располагаться свои неожиданности, загадки в виде столкновений *разных* логик (умственных, чувственных, волевых), требующих своих синтезов – рождений «неизречённых мыслей». Но если виртуозно сочинённые «предполагаемые обстоятельства» и не менее виртуозно донесённое «правдоподобие чувствований» в лучшем случае могут доставить несомненное удовольствие (своего рода *мини-экстаз*) публике игрой ума и мастерства, то для потрясения зрителя необходимы плюс к этому – организованные в аффект «при помощи специальной системы выразительных средств» [18, с. 12] – воля и энергия исполнителя, что и *создает впечатление* «истины страстей», повергающей актёра и публику в единый самозабвенный *аффект-экстаз*, разряжающийся *аффектом-катарсисом* (выбросом избыточной энергии, в нашем понимании [8]).

Только *восприятия* этого аффекта публикой и самим актёром *непримиримо полярны*:

- если аффект исполнителя (профессиональный аффект) разряжается действием-поступком, то аффект зрителя – синтезом-аннигиляцией противоборствующих логик в чувстве-воображении зрителя. И вслед Л. С. Выготскому «мы могли бы сказать, что основой эстетической реакции являются вызываемые искусством аффекты, переживаемые нами со всей реальностью и силой, но находящие себе разряд в той деятельности фантазии, которой требует от нас всякий раз восприятие искусства» [5, с. 270-271];
- если для публики это истина страстей ее, публики, то для актёра это истина его *профессиональных* страстей. Если при звуках «Ridi, Pagliaccio!»<sup>2</sup> у зрителя могут закипать слезы, то умный тенор весь во власти своего ликующего священно-*действия*. И не дай Бог ему *войти в положение* своего героя! Ведь у Канию – ком в горле, а у тенора – победное верхнее *ля* и *актерские задачи*<sup>3</sup>...

**«Профессиональный» аффект и есть тот материал и фон, на котором рисуются, разыгрываются, отпечатываются, изображаются аффекты персонажа и эмпатирующие им аффекты зрителя.**

Разумеется, это все то, что называется «искусством представления». Об «искусстве переживания» в опере или в концерте говорить можно только опосредованно, метафорически, потому что, к примеру, переживания поющего под оркестр смертельно раненого Родриго<sup>4</sup> нам *неведомы*, а личные переживания человека на сцене неуместны, поэтому во время исполнения – никаких «я в предлагаемых обстоятельствах» (терминология К. С. Станиславского [26, с. 103-105]).

Риторические усилия, прежде всего, направлены на удержание внимания публики. Текст сочинения – исполнения – поведения должен быть выстроен так, чтобы постоянно давать работу уму и сердцу зрителя. Сядем мысленно в зрительный зал. Пусть со сцены нам предлагается *загадка*, соавтором которой являемся мы сами (через восприятие). Заинтересованность в *отгадке* плюс время отгадывания (пока, разумеется, интерес не пропал) способствуют накоплению психической (и смысловой) энергии. Ясно, что *отгадка всегда синтез*. И здесь возможны варианты:

- Решение пришло (алогично) непосредственно нам самим. Накопленная энергия разрядилась через экстаз (аффект) – катарсис – рефлексию.
- Решение сообщил нам некто, адресант или сосед по креслу, причём раньше, чем мы сами успели сообразить. В данном случае экстаз каждого из нас (адресата) будет слабее (если не испорчен совсем), но не устранился, не говоря уже о катарсисе и рефлексии.
- Мы *почти успели* сообразить, но автор (режиссёр, актёр, исполнитель), не давая нам времени перейти от экстаза к катарсису, неожиданно (для нас) предлагает другое, сильнейшее решение, заставляя накопленную энергию взорваться новым, сильнейшим экстазом. Понятно, что первый, слабейший экстаз был нарочно спровоцирован риторически-драматургической загадкой, чтобы зритель, разгадывая её, что называется, «потерял бдительность».

На загадке и открытии, подчеркивает Аристотель, построена трагедия: «то главное, чем трагедия увлекает душу, – переломы и узнавания» [1, с. 652].

Так – риторически – выстраивается спектакль, концерт, отдельное исполнение и его часть, так – в виде загадки (*licentiā poeticā* – поэтической вольностью) устроены многие риторические приемы (например, тот же

<sup>1</sup> Термин классицистской драматургии. Соответствие литературным, художественным и нравственным условиям, свойственным эпохе и определённой публике [20, с. 28].

<sup>2</sup> «Паяцы» Р. Леонкавалло.

<sup>3</sup> См. об этом у Ф. И. Шаляпина: «...слезы тенора никому неинтересны... Ты уж лучше пой и играй правильно... Идеальное соответствие средств выражения художественной цели – единственное условие, при котором может быть создан гармонически-устойчивый образ, живущий своей собственной жизнью, – правда, через актёра, но независимо от него. Через актёра-творца, независимо от актёра-человека» [27, с. 123]. – Связь по *факту*, но не по *смыслу*, сказал бы А. Ф. Лосев.

<sup>4</sup> «Дон Карлос» Дж. Верди.

*риторический вопрос* и его музыкальный аналог – *прерванный каданс*), широко применяемые создателями музыки барокко. Поэтому не только восприятие трагедии может завершиться катарсисом, но и восприятие комедии, восприятие доказательства теоремы, восприятие анекдота и любого публичного выступления, способного предложить аудитории нечто *новое*.

О силе потрясения нужно говорить особо. Она, безусловно, зависит от личных качеств того, кто переживает рассматриваемые аффекты, от его отзывчивости, впечатлительности, «устройства ума и сердца» и проч. Ясно также, что в случае неузнавания знакомого должен быть некоторый заинтересованный опыт взаимодействия с этим когда-то знакомым. Также логично предположить, что сила аффекта-катарсиса соизмерима с силой вызвавшего его аффекта-экстаза, в соответствии с основным психофизическим законом (Вебер – Фехнер, Стэнли). Не углубляясь в экспериментальную психологию, мы отмечаем важность наличия такой соизмеримости и то, что сильнейшему экстазу-впечатлению соответствует и сильнейший катарсис-отдохновение.

В повседневной жизни аффекты, как правило, скоротечны. В искусстве, сущность и назначение которого – в создании моделей жизни, жизнь аффекта искусственно (и искусно) удлиняется до часов (музыка и театр) и даже на неопределённый срок (пластические искусства). В пространстве же культуры аффекты вечны<sup>1</sup>.

Чтобы так понимаемые «профессиональные» аффекты возникали, необходимо совершать какие-то действия, ориентированные *не только на цель* создания аффекта, *но и на его художественную ценность*. Более того, успешное вызывание профессионального аффекта, как всякое произвольное продуктивное действие, создающее у совершителя действия ощущение уверенности и компетентности, имеет тем самым собственную ценность – своего рода *мета-ценность*. И таким образом действие приобретает характер поступка (М. М. Бахтин). «Работа с ценностями, – пишет В. П. Зинченко, – превратившись в самоценный механизм самостроительства, порождает уникальный феномен поступления, когда уже бессмысленно говорить о медленном или быстром поступке... Если же поступление длится, то поступки возникают не как реакции на ситуацию, а осуществляются изнутри, по велению самости становящегося Я» [10, с. 184].

Обратим внимание, что В. П. Зинченко определяет поступление не просто как цепь поступков, но как *новое* качество этой цепи.

Вот здесь, *в поступлении*, и скрыт источник «длинного» аффекта (*второго дыхания*, «единовременного контраста» и т.п.), свойственного напряженной деятельности любого рода, любого интеллектуального или эмоционального наполнения.

Как бы (извне) ни понимался аффект, он есть *поступок* (он там, где синкретизис ума, воли и чувства), рассматриваемый с точки зрения *эмоций* (говоря языком математики – проекция поступка на «ось эмоций»). Точно так же *мысль* есть поступок, рассмотренный с точки зрения *ума*, а *долженствование* есть поступок, рассмотренный с точки зрения *воли*. И вследствие того, что цепь поступков может породить *феномен поступления*, так и соответствующая последовательность эмоциональных состояний *обнаруживает* переход в новое качество – в то, что и должно, собственно, называться *аффектом*. Напрашивающаяся *синергетическая* аналогия правомерна, когда мы рассматриваем поступление как *диссипативную систему*, возникающую в статистическом ансамбле отдельных *поступков*, поскольку поступки только и существуют в конкретном бытии человека. И неправомерна – для конструктов *понимания* – всякого рода мыслей, аффектов, долженствований, которые имеют место быть только *вне* поступка: до него или(и) после него (М. М. Бахтин). Все они не более чем, как мы говорили, *проекции*, то есть (этимологически) *тени* поступка, отражения его на той или иной грани сознания. Говорить о синергетике в ансамбле теней не приходится.

Когда выделяется слово, то тем самым указывается на какое-то особое значение этого слова, незаметное без выделения. Но особое значение это всегда особая логика. Без наличия разных логик эмфазис вырождается в ничем неоправданный декламационный прием – штамп<sup>2</sup>.

Если же противоречия друг другу логики выписаны в тексте, то без серьезных потерь в интерпретации эмфазисом пренебречь нельзя. Столкновение логик, подчеркиваемое эмфазисом, создает экстремальную ситуацию, требующую ответственного действия-поступка, приводящего всякий раз только к *возможности*<sup>3</sup> рождения новой логики интонирования. При таком подходе к явлению, называемому эмфазисом, оно приобретает универсальный характер, становясь необходимым звеном в креативной цепи порождения выраженного интонацией смысла: **Парадокс** → **эмфазис** → **аффект** → **катарсис** → **эмоция** → **смысл**. Еще одно замечание. О пении. Вряд ли может вызвать возражение вывод о том, что *пропетое слово* – это *особым образом выделенное* слово. Ведь «пение, – по мысли Г. Спенсера, – употребляет и преувеличивает естественный язык эмоций: оно возникает из систематического сочетания тех особенностей голоса, которые суть физиологические последствия живой радости или живых страданий» [Цит. по: 12, с. 100]. При этом логике словесной «противостоит» логика музыкального произношения. Получается, что пение по своей природе – изначально эмфатично.

Исполнитель может быть и не слишком образован с точки зрения теоретика, и даже вовсе неграмотен в каких-то областях, и при этом быть неотразимо убедительным для публики в самом высоком – аристотелевском –

<sup>1</sup> Напомним, что под *аффектами* Б. Спиноза разумел не только *состояния тела*, но и *идеи этих состояний*.

<sup>2</sup> Декламационный штамп может быть характеристикой персонажа и, следовательно, художественным явлением, но тут опять две логики: одна – актера, другая – персонажа.

<sup>3</sup> Мы всякий раз подчеркиваем только *возможность* аффективного рождения нового «интонируемого смысла». Об этом свидетельствует и заметное волнение перед выходом к публике.

смысле, а именно: он будет загадывать публике загадки, провоцируя отгадки и, не давая слушателю получить удовольствие от его – слушателя – отгадки, повергать публику в состояние аффекта, предлагая свое (найденное у композитора или собственного изобретения) неожиданное сильнейшее решение. Для этого он должен владеть *эмфазисом* – волшебным единством Воли и Интонации – волевым интонированием – интонацией заинтересованной воли. Это единство свойственно нам от природы. Ни обыденная речь, ни официальная, ни сценическая немислимы без эмфазиса (мы пользуемся эмфазисом, даже не замечая его: достаточно выразить намерение). Эмфазис состоялся, если возникло новое (синтетическое) качество ритмического интонирования, что совсем не гарантируется просто параллельным развитием разных логик. Применение (напряженное ожидание, волевое действие-вызывание) эмфатического разрешения полилогической ситуации (борьбы мотивов-намерений), несмотря на простоту локализации – поступок, процесс творческий, сиюминутный. Зато состоявшийся эмфазис сопровождается инсайтом (озарением, экстазом), что свидетельствует о переживании аффекта, погружением в «интенсивную глубину слов» (Бальтазар Грасиан) [Цит. по: 13].

#### Список литературы

1. **Аристотель.** Собрание сочинений: в 4-х т. М.: Мысль, 1983. Т. 4. 830 с.
2. **Аркадьев М. А.** Метроритм и артикуляция в творчестве Баха [Электронный ресурс]. URL: <http://www.21israel-music.com/Ark2.htm> (дата обращения: 20.09.2015).
3. **Бахтин М. М.** Собрание сочинений: в 7-ми т. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. Т. 1. 957 с.
4. **Бескова И. А.** Творчество [Электронный ресурс] // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. URL: [dic.academic.ru](http://dic.academic.ru) (дата обращения: 15.09.2015).
5. **Выготский Л. С.** Психология искусства. М.: Искусство, 1986. 573 с.
6. **Голлербах Т. В.** Музыкальный текст в проекции философского рассмотрения // XVII Царскосельские чтения: материалы междунар. науч. конф. (23-24 апр. 2013 г.). СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2013. Т. I. С. 230-234.
7. **Голлербах Т. В.** «Неправильные ударения» в аспекте музыкальной риторики // XVII Царскосельские чтения: материалы междунар. науч. конф. (23-24 апр. 2013 г.). СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2013. Т. I. С. 227-230.
8. **Голлербах Т. В.** Онтология аффекта // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. Серия «Философия». 2015. Т. 2. № 4. С. 86-95.
9. **Гумилёв Л. Н.** Этногенез и биосфера Земли. Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. 496 с.
10. **Зинченко В. П.** Посох Осипа Мандельштама и Трубка Мамардашвили. К началам органической философии. М.: Новая школа, 1997. 336 с.
11. **Кант И.** Сочинения: в 6-ти т. М.: Мысль, 1966. Т. 5. 565 с.
12. **Клюев А. С.** Музыка. Философия. Синергетика. СПб.: Астерион, 2012. 200 с.
13. **Кристева Ю.** Об аффекте, или «Интенсивная глубина слов» // Логос: философско-литературный журнал. М.: Территория будущего, 2011. № 1 (80). С. 192-207.
14. **Литературная энциклопедия:** словарь литературных терминов: в 2-х т. М. – Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. 1182 с.
15. **Лосев А. Ф.** Бытие – имя – космос. М.: Мысль, 1993. 958 с.
16. **Лосев А. Ф.** Диалектика художественной формы. М.: Академический Проект, 2010. 415 с.
17. **Лотман Ю. М.** Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб, 1998. С. 14-285.
18. **Майстер Х.** Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И. С. Баха. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2009. 112 с.
19. **Назайкинский Е. В.** Принцип единовременного контраста // Русская книга о Бахе: сб. статей. М.: Музыка, 1985. С. 265-294.
20. **Пави П.** Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
21. **Панина И. Н.** О механизме творческого мышления [Электронный ресурс]. URL: <http://www.b17.ru/article/29604/> (дата обращения: 15.09.2015).
22. **Покровский В. И.** Энциклопедический словарь медицинских терминов. М.: Медицина, 2005. 1592 с.
23. **Пушкин А. С.** Полное собрание сочинений: в 10-ти т. М. – Л.: АН СССР, 1951. Т. 7. 768 с.
24. **Римский-Корсаков Н. А.** Полное собрание сочинений. М., 1955. Т. 1. Литературные произведения и переписка. 399 с.
25. **Спиноза Б.** Избранные произведения: в 2-х т. М.: Гос. изд-во политической литературы, 1957. Т. 1. 633 с.
26. **Станиславский К. С.** Собрание сочинений: в 9-ти т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. 511 с.
27. **Шаляпин Ф. И.** Маска и душа. Мои сорок лѣтъ на театрахъ. Парижъ: Современные записки, 1932. 357 с.
28. **Ястребцев В. В.** Николай Андреевич Римский-Корсаков: воспоминания. Л., 1960. Т. 1. 632 с.

#### AFFECTIVE NATURE OF EMPHASIS

**Gollerbakh Tat'yana Vadimovna**  
Pushkin Leningrad State University  
[hollerbach@mail.ru](mailto:hollerbach@mail.ru)

In the article the author makes an attempt of the philosophical-psychological analysis of the universal rhetorical category of performing activity – emphasis – the intonation stress of the main polylogical points of the text. The semantic and energy connection between emphasis and affect – the syncretic unity of mental functions (mind, will and sense) – is shown. For the first time affect is considered as a “tool” for the speaker acting before the audience.

*Key words and phrases:* performer; audience; paradox; emphasis; affect; catharsis.