

## КЛАСТЕРНЫЙ ПОДХОД В ЭСТЕТИКЕ: ОДИН КЕЙС ДЛЯ АНАЛИЗА<sup>1</sup>

АРТЕМ РАДЕЕВ

*Артем Евгеньевич Радеев* — доктор философских наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия  
*E-mail: artem\_radeew@mail.ru, a.radeev@spbu.ru*

В статье на примере определения рок-музыки показывается, что такое кластерный подход, с какими сложностями он встречается, какие у кластерного подхода есть продуктивные возможности и серьезные проблемы. Какие варианты вопроса о сущности рок-музыки может предложить эстетика? Возможно ли искать эту сущность только в музыкальных компонентах или же ее необходимо искать в обширном поле, выходящем за пределы самой музыки? На материале работы Г. Кнабе рассматривается такой критерий определения рок-музыки, как протест, а на материале споров в современной эстетике (главным образом, спора Т. Грацика и С. Дэвиса) оценивается такой критерий, как студийная запись и исполнение вживую. Утверждается, что эти и другие критерии могут приниматься наравне с другими критериями, поскольку ни один из них не является достаточным и необходимым для определения того, что такое рок-музыка. В статье ставятся вопросы о возможности кластерного подхода к рок-музыке и о необходимости этого подхода. В статье предлагается критическая оценка предложенных критериев, на основании чего

---

<sup>1</sup> *Статья выполнена при финансовой поддержке гранта РФФИ №18-011-00977 «Кластерная культура: исследовательские стратегии и философская аналитика».*

делается ряд выводов о том, как же именно следует оценивать кластерный подход с точки зрения эстетической проблематики.

*Ключевые слова:* Рок-музыка, кластерный подход, Г. С. Кнабе, Т. Грацик, С. Дэвис, Э. Кания, эссенциализм, анти-эссенциализм, современная эстетика, эстетический опыт

## **CLUSTER ACCOUNT IN AESTHETICS: A CASE FOR ANALYSIS**

***Artem Radeev***

D. Sc. in Philosophy, St. Petersburg State University, Russia

*E-mail:* artem\_radeew@mail.ru, a.radeev@spbu.ru

The article uses the example of definition of rock music to show what the cluster account is, what difficulties it meets, what productive opportunities and serious problems the cluster account has. What modes of the question about the essence of rock music aesthetics can offer? Is it possible to look for this essence only in the musical components, or is it necessary to look for it in a vast field that goes beyond the music itself? Using a Knabe's work, a criterion for defining rock music as protest is considered. Using some debates in contemporary aesthetics (mainly the dispute between Th. Gracyk and S. Davies), a criterion for defining rock music as recording and performance is evaluated. It is argued that these and other criteria can be accepted on an equal basis with other criteria, since none of them is sufficient and necessary to determine what rock music is. The article raises questions about the possibility and necessity of cluster account for rock music. The article offers a critical assessment of the proposed criteria, and sets some ideas about how the cluster account should be evaluated.

*Key words:* Rock music, cluster account, G. Knabe, Th. Gracyk, S. Davies, A. Kania, essentialism, anti-essentialism, contemporary aesthetics, aesthetic experience

### ***К постановке проблемы***

В своих работах, вышедших ранее, я уже описывал кластерный подход к искусству, рассматривал его в контексте форм отношения к объекту, показывал, что у этого подхода есть плюсы и минусы, которые следует принимать во внимание при оценке этого подхода с точки зрения истории и теории (Radeev, 2014,

2018). Поэтому нет необходимости напоминать возможному читателю о сути этого подхода — лишь скажу, что этот подход является плодом дискуссий, развернувшихся в англо-американской эстетике вокруг определения понятия искусства, и состоит он в выделении критериев, по которым возможно что-либо назвать искусством, каждый из которых не является необходимым и достаточным для определения искусства.

В этой работе я хотел бы показать на одном конкретном примере, как именно работает этот подход, с какими сложностями он встречается, какие у кластерного подхода есть продуктивные возможности и серьезные проблемы. Для этого я изложу проведенное мною и моим студентом исследование возможностей кластерного подхода к определению рок-музыки и предложу ряд выводов о том, как же именно следует оценивать кластерный подход с точки зрения эстетической проблематики.

Пожалуй, не будет слишком большим обобщением заявление о том, что каждый, кто интересовался рок-музыкой, рано или поздно задавался вопросом о том, как же определить, что такое рок-музыка. На каком основании, например, “Beatles”, Александр Башлачев или “Metallica” носят именование рок-музыки? Есть ли нечто общее между этими и другими рок-музыкантами? Как подступиться к *сущности* рок-музыки, если она вообще есть? Искать ли нам эту сущность в музыкальных компонентах или же в обширном поле, выходящем за пределы самой музыки?

Можно пока оставить в стороне вопрос о том, что это за странное стремление — определить какую-то сущность, можно пока отложить в сторону вопрос о том, что дает нам поиск этой сущности с точки зрения эстетического опыта. Поставим пока себя в типичную сократовскую ситуацию. Если мы слушаем рок-музыку, то это означает, что мы *понимаем*, что такое рок-музыка и *отличаем* ее от другой музыки (например, понимаем, что Аркадий Укупник — это не рок). Если все так, то что же такое рок-музыка? Такой простой вопрос — и такие странности таятся при его ответе.

Именно с таким простым вопросом столкнулся один из моих студентов, Кирилл Антонов, желая разобраться с тем, что же такое рок-музыка. Мы понимали, что найти какое-либо

определение, которое удовлетворяло бы всем возможным случаям рок-музыки, вряд ли удастся, поэтому решили взять за основу кластерный подход. Для этого мы договорились, что изучим различные ответы на наш вопрос, попробуем собрать их воедино. И если не получится найти то общее, что во всех ответах содержится, то тем самым мы покажем, что существует множество критериев, по которым мы точно определяем, что такое рок-музыка, но ни один из этих критериев не является сущностным для определения.

### **Варианты критериев**

Как оказалось, вариантов определения рок-музыки не так уж и много.

*Первый* вариант — и, пожалуй, наиболее распространенный в социальных теориях второй половины XX века — состоит в понимании рок-музыки через протест, контркультуру, движение против определенного истеблишмента. Исследований о таком понимании сути рок-музыки достаточно много, но наиболее характерной является небольшая работа Г. С. Кнабе «Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры». В ней рок-музыка рассматривается как изначальное и принципиальное несогласие с существующими ценностями, как радикализация движения-против — словом, все то, что у Е. Летова пелось как «я всегда буду против».

Такое рассмотрение рок-музыки подразумевает изначальную включенность ее в социальное движение, в многообразные реакции на социальные проблемы. Кнабе ровно это и отмечает: «Рок... возник из обострившейся в послевоенные годы ситуации отчуждения и потребности в ее преодолении. Его суть и плоть поэтому связаны с устойчивыми, веками существовавшими реакциями на отчуждение от человека общественных институтов, культуры, морали, норм поведения» (Кнабе, 2006, 44). У такого противостояния — две стороны, негативная и позитивная. Негативная — это определение образа некоего идеального врага, против которого восстает рок-музыка. Наиболее точно этого врага можно, вслед за Кнабе, определить как истеблишмент, для которого важны «охраняемые законом и полицией привилегии одной части

общества за счет другой, уважаемый конформизм, энергия карьеры и стяжательства, престижная культура, благонамеренный шовинизм, который не столько любит свое, сколько ненавидит чужое, и официально принятые приличия, которые привычно уживаются с умением ловко обделывать свои дела или даже делишки» (Knabe, 2006, 23). Позитивную же сторону можно обозначить как принципиальность. Для рок-музыки принципиальна сама принципиальность, следование принципам, невзирая ни на какие условия. Кнабе это тонко подмечает: «Появляясь на сцене, актер всегда что-то или кого-то представляет. Но актер традиционного типа заведомо отличен от своего персонажа, действует в условной сфере искусства и изображает жизнь; мироощущение же рок-н-ролла, каким оно возникло изначально, требовало тождества с создаваемым образом, ибо вся его эстетика строилась на реальной жизненности как главной ценности» (Knabe, 2006, 27-28).

Итак, предложенный вариант рассмотрения сути рок-музыки состоит в определении ее через протест, выражаемый, с одной стороны, в неприятии норм истеблишмента, с другой — в заявлении следования собственным принципам. Очевидно, что такой подход к сущности рок-музыки схватывает большое число существующих рок-композиций, и можно без труда привести ряд примеров из рок-музыки различных периодов, регионов и направлений, которые соответствовали бы так понятой рок-музыке. Но в то же время можно без труда предъявить как минимум четыре блока возражений, опровергающих предложенный подход.

Во-первых, существует огромное количество композиций, в которых протест не прочитывается не только явным, но и скрытым образом — есть большое число подлинно лирических композиций, есть огромное количество рок-композиций без слов, есть композиции со словами, означаемое которых не гарантировано. Протест — слишком узкий критерий для рок-музыки.

Во-вторых, протест протесту рознь, одно дело — протест на словах, другое — на деле. Нужно ли приводить примеры того, как музыканты, якобы воспевавшие протест, на деле оказывались самыми непротестными людьми? Как оценивать

в таком случае протестность? Достаточно ли спеть «я свободен, я забыл, что значит страх», чтобы эти слова воспринимались как протест? Каковы критерии протестности? Как известно из истории, протестом может быть и молчание, и ускользание и даже подчеркнутое следование не-протесту. Протест — слишком неясный критерий для рок-музыки.

В-третьих, с самим понятием протеста существует множество проблем. Всякое ли движение-против мы называем протестом? Всякое ли воздействие — сознательное или нет — мы связываем с протестом? Протестуем ли мы против стула, на котором сидим? Протестует ли против нас стул? Говоря в шутку: являемся ли мы для стула истеблишментом? Говоря серьезно: не является ли понятие протеста продуктом исключительно проекции, то есть точкой зрения, говорящей не столько о рассматриваемом, сколько о рассматривающем? Протест — очень неопределенное понятие, протест — слишком неотчетливый критерий для рок-музыки.

В-четвертых, очевидно, что протест возможен не только в рок-музыке, что рок-музыка зачастую не столько выступает действием протеста, сколько его эффектом. Протестуют, скорее, определенные десубъективированные потоки, к которым подключаются рок-музыканты наравне с художниками, режиссерами, поэтами, философами, социальными активистами. Лишь в немногочисленных примерах мы можем увидеть, как рок-музыка выступила основой для какого-либо протеста, чаще же она — часть общего движения. Протест — слишком широкий критерий для рок-музыки.

Итак, критерий протестности слишком широкий, слишком узкий, слишком неясный и слишком неотчетливый для определения рок-музыки. Тем не менее, мы можем его принимать во внимание наравне с другими критериями, допуская, что он лишь один из немногих, но никак не его суть.

*Второй* вариант для критерия определения сути рок-музыки состоит в рассмотрении вопроса о живом / студийном воспроизведении. Этот критерий сразу же может показаться странным, поскольку и сами границы между живым / студийным, и необходимость отнесения этой границы к сути рок-музыки представляются проблематичными. Тем не менее, этот

вопрос часто поднимался в дискуссиях о рок-музыке и потому пройти мимо него было бы несправедливым.

Этот вариант наиболее очевидным образом представлен в дискуссии в современной англо-американской эстетике (главным образом — между Теодором Грациком, Стивеном Дэвисом, Эндрю Каниа и Френклином Бруно). Грацик исходит из того, что наиболее существенным для рок-музыки является не столько песня, сколько аранжировка и звуки, записанные в студии. На основании этого Грацик отстаивает позицию, что рок-музыка сильно зависит от студий, в которых музыка записывается, что тот звук, который записывается в студии, во многом определяет различные тонкости в рок-музыке и что, наконец, «рок — это популярная музыка второй половины XX века, которая сущностно зависит от записывающей технологии, ориентированной на ее создание и распространение» (Gracyk, 1996, 13). Такой подход, поддержанный некоторыми эстетиками, получил со временем название «записе-центричная онтология рока». Основной его интенцией с точки зрения эстетики является предположение, что эстетическая оценка в случае с рок-музыкой связана именно с теми деталями записи музыки, которые были сделаны в студии.

Не вызывает удивления, что с таким подходом многие не согласны. Как правило, в качестве противоположности выдвигается «песне-центричная онтология рока». Аргументы этой альтернативы строятся как на том, что для рока существенно именно содержание песни (и здесь аргументы сближаются с позицией протеста, описанной выше), так и на том, что рок-музыка во многом определяется именно исполнением вживую. Особенно яростно эту позицию отстаивал Стивен Дэвис, книга которого и была посвящена соотношению музыки и «перформанса» (Davies, 2001). Его общая позиция состояла в том, что именно исполнение («перформанс») является неотъемлемой чертой рок-музыки, что это подтверждают множественные примеры из истории рок-музыки и что сама эстетическая оценка имеет тем больший вес, чем больше она ориентирована на живое исполнение, а не записанное.

Эта дискуссия в англо-американской эстетике продолжается до сих пор: разные исследователи выдвигают новые

аргументы или контраргументы в пользу той или иной позиции<sup>1</sup>, а Эндрю Кания (Kania, 2006) предлагает третий вариант — «треко-центричную онтологию рок-музыки» (то есть вариант, при котором суть рок-музыки определяется, с одной стороны, тем, что это записанная музыка, с другой — что это именно манифестация песни).

Однако я предположу, что и к этому критерию — будь это студийная запись или живое исполнение — можно отнести ровно те же возражения, что были перечислены против критерия протеста. Очевидно, что критерий студийности / живости слишком широкий — под него подпадают многие другие музыкальные композиции, да и не только музыка. Этот критерий слишком узкий, поскольку можно представить и иные форматы существования и записи музыки, особенно при развитии современных технологий. Этот критерий слишком неясный — запись или живое исполнение в основном выступают формами взаимозаменяемыми, запись в студии может сочетаться с живым исполнением, в эту запись могут вклиниваться «живые» звуки (и наоборот). Наконец, этот критерий слишком неотчетливый, поскольку студийная запись и живое исполнение являются лишь частью более общего мира, создаваемого посредством рок-музыки, да и сам этот мир может создаваться не только посредством студии или исполнения песни, но и посредством графических или даже пластических элементов.

Мы можем принимать этот критерий для определения сути рок-музыки, но только при допущении, что он, как и предыдущий — лишь один из немногих.

Третий вариант я могу назвать, но не могу раскрыть подробно, поскольку он потребовал бы специального музыкального образования. Это критерий собственно музыкальных особенностей рок-музыки, среди которых чаще всего называют особый ритм. Этот критерий, если не отделяться от него общими рассуждениями о «дионисическом ритме рок-музыки», возможно, смог бы выступить гарантией указания на рок-музыку, но, насколько можно судить, не вдаваясь

---

<sup>1</sup> Обзор этих дискуссий см. в работах Ф. Бруно (Bruno, 2013) и Л. Б. Браун (Brown, 2011).

в музыковедческие детали, и у этого критерия есть свои проблемы, и есть подозрение, что по тем же основаниям, которые были обозначены выше. Точно такая же картина и еще с одним критерием, четвертым, иногда встречаемым среди любителей рок-музыки — наличие бас-гитары. Этот критерий легко опровергнуть как обилием примеров из истории рок-музыки, так и посредством тех же параметров, приведенных выше.

### **Выводы**

Ближайший вывод, который мы сделали со студентом, состоял в том, что определить сущность рок-музыки невозможно — слишком изменчивое, слишком поливариативное это явление.

Но за этим выводом последовали другие. Прежде всего — *можно* ли на основании изложенных позиций предложить кластерный подход к рок-музыке, состоящий как минимум из четырех критериев (протестность, студийность/живость, ритм, бас-гитара)? Казалось бы, такой подход позволил бы точнее схватить суть рок-музыки, на чем и настаивает основная интенция кластерного подхода. Быть может, имеет смысл уточнить предложенные критерии, предложить иные, имеет смысл рассмотреть в исторической перспективе понимание рок-музыки, изучить более детально аргументацию.

Это, разумеется, правильные и адекватные варианты реакции на заявленную проблему. Но за всем этим «маячил» новый вопрос, который не покидал нас на протяжении всей этой погони за «сущностью» рок-музыки: так ли *необходимо* это делать? Так ли верна сократовская позиция, согласно которой то, что мы слушаем рок-музыку, непременно подразумевает, что мы понимаем, что такое рок-музыка? в конце концов: имеет ли значение для эстетического эффекта, рок ли исполняет Аркадий Укупник или нет? и меня, и Кирилла Антонова не покидало устойчивое подозрение, что работа с определением объекта в большей степени похожа на бюрократию, имеющей мало общего с самой практикой эстетического опыта или даже его осмыслением.

Собственно, после этой встречи с дискуссиями о сущности рок-музыки мы пошли путями, идущими прочь от погони

за сущностью рок-музыки: он ушел в область практики рок-музыки, я — в область осмысления эстетического опыта.

## REFERENCES

- Brown, L. B. (2011). Do Higher-Order Music Ontologies Rest on a Mistake? *British Journal of Aesthetics*, 51 (2), 169-184.
- Bruno, F. (2013). A Case for Song: Against an (Exclusively) Recording-Centered Ontology of Rock. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 71, No. 1, 65-74
- Davies, S. (2001). *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Clarendon Press.
- Gracyk, Th. (1996). *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*. Durham: Duke University Press.
- Kania, A. (2006). Making Tracks: The Ontology of Rock Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 64, No. 4, 401-414.
- Knabe, G. (2006). *Izbrannye trudy. Teoriya i istoriya kultury* [Selected Works. Theory and History of Culture]. Moscow: ROSSPEN. (In Russian).
- Radeev, A. (2014). Klasternyi podkhod k iskusstvu: za i protiv [Cluster Account for Art: pro et contra]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Bulletin of St. Petersburg University], Vol. 15, part 1, 117-125. (In Russian).
- Radeev, A. (2018). Definitciya, identifikatciya, eksperimentatciya [Definition, Identification, Experimentation]. *Terra Aestheticae*, Vol. 2(2), 179-188. (In Russian).