

Гюнтер Штерн-Андерс как философ музыки: от критики «оптической» феноменологии к акустическому стереоскопу

Анна Ганжа, кандидат философских наук, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва),
ann.ganzha@gmail.com

Максим Жиганов, аспирант, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), zhiganov.maksim.977@gmail.com

Статья посвящается памяти нашей коллеги философа и музыкальной энтузиастки Татьяны Юрьевны Сидориной и представляет собой очерк интеллектуальной биографии и набросок музыкально-философских взглядов немецкого мыслителя Гюнтера Штерна-Андерса (1902–1992), сосредотачиваясь в их изложении на одном из его этапов первой половины 1930-х гг., когда Андерс попытался представить к защите свою вторую, хабилюционную диссертацию «Философские исследования музыкальных ситуаций» (*Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen*, 1931), написанную под руководством Пауля Тиллиха, в ходе обсуждения которой он не получает поддержки Теодора Адорно и навсегда отказывается от своей идеи. В ходе статьи отдельные пункты диссертации анализируются в ракурсе других работ Андерса по музыке, среди которых выделяются социологические работы и размышления в жанре ранних протомедиатеорий. В статье показывается, что разрозненность музыкально-философского наследия Андерса является ширмой, за которой можно обнаружить верность Андерса феноменологическим установкам. Понятие «музыкальной ситуации» было выбрано Андерсом не произвольно, а в качестве противоядия предрассудкам в ходе производства и оценивания акта слушания. В статье показывается, как спорадический характер обращения Андерса к аудиальной сфере, тем не менее, позволяет проследить эволюцию его музыкально-философских установок.

Ключевые слова: Гюнтер Андерс, музыкальная феноменология, музыкальная ситуация, философия музыки, бытие-в-музыке, Теодор Адорно

Для цитирования: Ганжа А.Г., Жиганов М.Д. Гюнтер Штерн-Андерс как философ музыки: от критики «оптической» феноменологии к акустическому стереоскопу // Метаморфозис. 2026. Т. 10. № 3. С. 51-77.

Дата поступления: 04.03.2026.

Наша статья посвящена памяти нашей выдающейся коллеги Татьяны Юрьевны Сидориной, мыслительницы широкого профиля, философа и музыкального энтузиастки. Мы не были близко знакомы с Татьяной Юрьевной, но общим местом, на которое нам важно здесь предварительно указать, является тот факт, что музыкальные и звуковые энтузиасты, особенно если посмотреть на эту проблему с более широкой точки зрения – например, с позиции социальной эпистемологии – часто составляют то, что принято называть «атомизированным сообществом», но только в своем позитивно-атомизированном варианте. Здесь лозунг «свобода и уединение» является не благим пожеланием, а единственной возможностью поддерживать баланс между социальной природой музыкальных миров и одиночной работой исследователя, при любых обстоятельствах и душевном настрое вынужденного сохранять плотную связь с музыкой.

Несмотря на то, что наследие Татьяны Юрьевны, очевидно, будет пополняться расшифрованными видеозаписями и отредактированными черновиками, уже сейчас можно сказать, что Татьяна Юрьевна, являясь далеко не единственной представительницей поколения своего рода «полигисторов», для которого интерес к самым разным и далеким друг от друга теоретическим и практическим областям был почти нормой, сохраняла удивительную верность своим учителям и наставникам, не смешивая, но совмещая и усиливая свою сконцентрированность на каждой из них. Ее интерес к прекрасному сохранял внутри себя все установки того цехового мира, который обучил ее и снабдил инструментами понимания и ремесла. Свои курсы она выстраивала таким образом, чтобы из них не пропадал возвышенный элемент, – в современном университете мало кто на это решается, для этого требуется мужество и цельность, которые отличали Татьяну Юрьевну.

В память о Татьяне Юрьевне мы хотим обратиться к эволюции теоретической мысли в музыкально-философских работах Гюнтера Штерна-Андерса (1902–1992) – философа, писателя, активиста и интеллектуала, чья диссертация по музыкальной феноменологии была опубликована и обретаена читателями всего девять лет назад¹ и пока еще совершенно неизвестна в России. Этот выбор не случаен: Андерс – именно та фигура, которая демонстрирует уникальную в своем роде биографию музыкального исследователя, которым были схвачены все важные пункты строгих философских подходов к изучению феномена музыкального, но который – и это многое говорит о музыкальных процессах XX века, – довольно последовательно снимал с себя обязательства по продолжению казавшихся ему малоперспективных линий. Мы бы рискнули сказать, что Андерс оказался, по большому счету, мыслителем, перенявшим и реципировавшим аутсайдерскую

¹ Anders G. Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente. Ed. by R. Ellensohn. München: C.H. Beck, 2017. P. 15–140.

линию Кьеркегора или Бенямина, но не в силу какой-то особенности или установки, а ради того, чтобы сохранять верность философии как строгой, в широком смысле, науке.

Мы обратимся к одному, достаточно обширному периоду исследовательского пути Андерса, позволяющему более полно и объемно взглянуть на особенности философско-музыкальной мысли первых десятилетий XX века, чем это есть сейчас. Мы в общих чертах проследим те предпосылки, обстоятельства и эпизоды биографии Андерса, которые сформировали специфику его понимания музыки и оказали влияние на разработку собственной теории в рамках второй его по счету диссертации под названием «Философские исследования музыкальных ситуаций», обратившись к главным ее положениям. Мы уверены, что введение в поле отечественной интеллектуальной дискуссии фигуры Андерса может внести вклад в детализированное изучение исторического контекста музыкальной феноменологии и музыкальной философии 1920-1940-х гг.

На английском, немецком, итальянском языках нам удалось обнаружить достаточно обширный корпус литературы, интерпретирующей биографию и раннее наследие Андерса². Кроме того, в Вене, где после Второй мировой войны и до своей смерти жил Андерс, в 2012 году было создано общество его имени³, занимающееся сохранением, каталогизацией и популяризацией его наследия, организуя конференции лекции, выставки, ведя посвященный его интеллектуальному наследию журнал, публикуя интервью и принимая участие в финансируемых исследовательских проектах⁴.

В контексте нашей темы можно условно выделить три периода⁵ исследовательской работы Андерса в 1920-х–начале 1930-х гг.: «феноменологи-

² *Van Dijk P.* Anthropology in the Age of Technology: The Philosophical Contribution of Günther Anders. Amsterdam: Rodopi, 2000; *Ellensohn R.* Der andere Anders: Günther Anders als Musikphilosoph. Bern: Peter Lang, 2008; *Bischof G., Dawsey J., Fetz B., eds.* The Life and Work of Günther Anders. Emigre, Iconoclast, Philosopher, Man of Letters. Innsbruck: Studienverlag, 2015; *Steege B.* An Unnatural Attitude: Phenomenology in Weimar Musical Thought. Chicago: University of Chicago Press, 2021; *Babich B.* Günther Anders' Philosophy of Technology: From Phenomenology to Critical Theory. London: Bloomsbury Academic, 2022; *Ursitti F.* Adorno, Anders, and Heidegger Entangled. Padova: Padova University Press, 2024. Приведенная литература используется как основной источник биографических сведений.

³ Internationale Günther Anders-Gesellschaft [Электронный ресурс]. URL: <https://www.guenther-anders-gesellschaft.org/> (дата обращения: 26.01.2026). См. также более не обновляющийся сводный материал по наследию Андерса, собранный Гарольдом Маркузе, внуком Герберта – друга Андерса, предоставившего в 1940-1941 гг. Гюнтеру свою комнату в доме в Санта-Монике, когда тому было негде жить: Günther Anders. (Guenther Anders, Gunther Anders). Journalist, Philosopher, Essayist, 1902-1992 [Электронный ресурс] URL: <https://marcuse.faculty.history.ucsb.edu/anders.htm> (дата обращения: 26.01.2026).

⁴ На сайте Австрийской национальной библиотеки имеется отдельная страница с архивом Андерса, онлайн-доступ к фрагментам которого возможен только по запросу. См.: Inhaltsübersicht ÖLA 237/04: Nachlass Günther Anders [Электронный ресурс]. URL: <https://www.onb.ac.at/sammlungen/literaturarchiv/bestaende/personen/anders-guenther-1902-1992/inhaltsuebersicht-oela-237/04-nachlass-guenther-anders> (дата обращения: 26.01.2026).

⁵ Деление на три периода интеллектуального пути Андерса, но в адаптированном под цели

ческий» с предшествующим ему интеллектуальным вызреванием, сосредоточенным на критике визуально-объективирующего языка (1920–1924); период, где совмещается удержание философско-антропологических и музыкально-феноменологических интересов с ощутимым хайдеггеровским влиянием (1924/1925⁶–1931); и начиная с 1931 года, почти полный отход от музыкальной проблематики с редкими и неудачными попытками возобновить некогда начатый глубокий музыкально-философский разговор. Мы сосредоточимся преимущественно на первом и втором этапах, коротко охарактеризовав и третий.

Часть 1. Биографическая ситуация: рождение философа как удача

1.1. Ситуация и суждение

Гюнтер Андерс⁷ родился в 1902 году в Бреслау (Вроцлав) в семье известных психологов Вильяма и Клары Штерн. Его отец был одним из основателей дифференцированной психологии, создал концепцию коэффициента интеллекта (IQ) и разработал вариатор тона – инструмент для изменения человеческой чувствительности к изменению высоты звука. Вальтер

статьи виде, позаимствовано нами из: *Perreau L. Günther Anders à l'école de la phénoménologie // Tumultes. 2007. Vol. 1. № 28–29. P. 23–24.*

⁶ В этом году он впервые задумался о получении степени по музыке после того как провел год в Марбурге у Мартина Хайдеггера.

⁷ В философской литературе оформилась конвенция использовать фамилию «Андерс» как единственную. Одна из главных причин, помимо обыкновенного удобства, состоит в том, что больший отрезок его интеллектуальной жизни, в ходе которого он написал свои ключевые работы, был прожит под этим псевдонимом; насколько можно судить из источников, в паспорте фамилия осталась той же, что и при рождении. Первые публикации под псевдонимом в газете «*Berliner Börsen-Courier*» датируются маем 1932 года, однако с 1937 по 1939 год – в 1936 году он бежал в США, – Андерс использовал фамилию своего отца (можно предположить, по юридическим соображениям), а вышедшая в 1948 году статья под названием «О псевдоконкретности философии Хайдеггера» подписана двойной фамилией (*Stern-Anders G. On the Pseudo-Concreteness of Heidegger's Philosophy // Philosophy and Phenomenological Research. 1948. Vol. 8. № 3. P. 337–371*), поэтому более надежным утверждением будет здесь то, что псевдоним окончательно закрепился в качестве фамилии после возвращения Андерса в Европу в 1950 году. Повод к изменению фамилии принято усматривать в его возросшей к 1931 году политизированности – по видимости, после неудачной презентации диссертации и знакомства с Бертольдом Брехтом (в память о нем Андерс впоследствии напишет книгу), который и помог ему устроиться в газету, на страницах которой тот позволял себе довольно смело высказываться о разворачивавшейся в стране ситуации, что невыгодно накладывалось на его «еврейскую» фамилию. Существует также версия, гласящая, что главный редактор газеты Герберт Иеринг предложил тогда еще Штерну выбрать псевдоним, так как слишком много статей публиковалась под этой фамилией – то ли под авторством одного только Гюнтера, то ли включая его однофамильцев. Чтобы сохранить историческую точность, все тексты до 1932 года будут обозначаться настоящей фамилией в сносках и библиографии, а после – устоявшимся псевдонимом. При этом в теле текста мы будем использовать только псевдоним, поскольку момент изменения фамилии не принципиален для логики повествования.

Беньямин приходился ему двоюродным братом. В доме часто можно было слышать игру на фортепиано и пение, и с детства Андерс проявлял интерес к музыке, научившись играть на фортепиано и скрипке. Во время Первой мировой войны, в 1915 году, семья переезжает в Гамбург – его отца приглашают в местный университет, – и остается там на последующие 18 лет. В Гамбурге Андерс заканчивает школу и в 1920 году поступает в местный университет.

В последующие четыре года Андерс обучался в разных городах Германии, помимо Гамбурга: Фрайбурге, Берлине и Мюнхене. Философия в его академической подготовке была лишь одним из элементов: помимо нее, Андерс много времени уделял изучению истории искусств у Эрвина Панофски, Генриха Вельфлина, Адольфа Гольдшмидта и психологии – не без влияния отца; Йонас Кон был хорошим другом Вильяма Штерна. Собственно философию до второй поездки во Фрайбург к Эдмунду Гуссерлю и Хайдеггеру Андерс изучал, посещая лекции Эрнста Кассирера, который вместе с его отцом возглавлял Институт философии, неокантианца Альберта Горланда и Морица Гайгера – одного из крупных представителей мюнхенской школы феноменологии. Не будет преувеличением сказать, что к моменту второго приезда во Фрайбург в 1923 году Андерс имел достаточно большой и разнообразный академический опыт и богатое представление о существующих подходах в рамках наук о человеке. Психологическая (формирование новых ветвей этой науки он мог наблюдать воочию) и философская траектории сошлись в рамках появившегося у Андерса интереса к феноменологии, который возник не в последнюю очередь благодаря Гайгеру.

Чтобы составить общее представление о стиле философствования Андерса к тому моменту, остановимся вкратце на нескольких пунктах его диссертации под названием «Роль категории ситуации в логических предложениях» (*Die Rolle der Situationskategorie bei den logischen Sätzen*, 1924)⁸, написанной под руководством Гуссерля. Именно в ней были высказаны первые предположения относительно пределов возможности объективных высказываний. Это важный для нас пункт, поскольку он напрямую связан с его концепцией нахождения внутри музыкального акта или музыкальной ситуации. Эти интуиции в переработанном виде затем вошли в труд «Об обладании» (*Über das Haben*, 1928)⁹ и впоследствии были переложены в его главную музыкальную работу¹⁰.

⁸ Stern G. Die Rolle der Situationskategorie bei den logischen Sätzen. PhD Thesis. – Freiburg: Albert-Ludwigs-Universität, 1924.

⁹ Stern G. Über das Haben. Sieben Kapitel zur Ontologie der Erkenntnis. Bonn: Cohen, 1928.

¹⁰ Понятие ситуации, оставшись для Андерса продуктивным вплоть до написания второй диссертации, было переработано для работы на поле музыкальной философии, но сохранило момент описываемой здесь непредсказуемости и своего рода негативности по отношению к процедурам обобщения.

Во второй главе, озаглавленной как «Феноменология ситуативно-обусловленных суждений» (*Phänomenologie der situationsgebundenen Urteile*) Андерс полемизирует с Гуссерлем (в частности, с работой «Логические исследования. Т.2.», Глава III. Колебания значения слов и идеальность единства значений¹¹) и его делением выражений на объективные (чье значение может быть определено без учета обстоятельств, сопутствующих выражению) и субъективные (определение значения невозможно без внимания к контексту), в рамках которого также подразумевается, что вторые в идеальном смысле, т.е. как проявление общего принципа, могут быть сведены к первым. Однако ранее в §26 «Сущностно окказиональные [*okkasionell*] и объективные выражения» Гуссерль утверждает, что выражения, содержащие местоимение «я», не обладают объективным смыслом в силу того, что те наделены как бы двойным значением: с одной стороны, они указывают на бытие самим собой (тот, кто производит высказывание, есть он сам, а не кто-то иной); с другой – предполагают, что им обозначается сам индивидуальный субъект (высказывание производится именно этим субъектом, а не каким-то другим). Иными словами, субъект и объект выражения совпадают и в то же время разнятся, поскольку имеет место самореферентность.

Этот тезис, согласно позиции Андерса, демонстрирует нередуцируемость некоторых выражений к объективной форме и их относительный/реляционный характер, т.е. их зависимость от контекста/ситуации – Андерс называет эту особенность *Situationsgebundenheit*. Похожую процедуру он проделывает, подвергая анализу выражения с местоимением «ты», которое в силу своей вокативной природы имеет неустранимую коммуникативную функцию. В обоих случаях, подчеркивает Андерс, местоимения не являются знаками для обозначения чего-либо, но выступают в качестве значения как такового. Третье лицо (а не все выражения с личным местоимением) без всякого изменения полагается в качестве наиболее подходящего понятию объективного выражения, поскольку местоимение в данном случае может быть заменено, например, именем собственным. Результат всей этой скрытой полемики ученика с учителем заключается в экспликации несогласия Андерса с тем тезисом, что все выражения могут быть приведены к стандартному логическому виду «S есть P», т.е. в предлагаемой логике – к объективному выражению. С точки зрения трансформации его философской позиции эта аргументация приводит Андерса к постепенному (но не полному) отходу от строгого «оптического» гуссерлевского метода, настроенного на выявление сущностей, и поиску более «антропоцентричных» и рассредоточенных подходов, которые бы были более чувствительны к конкретным человеческим проявлениям, что мы и обнаруживаем в его дальнейших музыкальных исследованиях.

¹¹ Гуссерль Э. Логические исследования. Т. 2 / пер. с нем. В.И. Молчанова // Логос. 1997. № 10. С. 5–64.

1.2. Ситуация и звучащее

Во время написания упомянутой работы Андерс посещает лекции Хайдеггера (тогда – ассистента Гуссерля) во Фрайбурге и, вероятно, попадает под его прямое влияние – так, на первой странице диссертации можно обнаружить упоминание понятия мира в той же формулировке, что и у Хайдеггера¹². Отход от гуссерлевских установок укреплялся. После успешной защиты Андерса Гуссерль, несмотря на довольно сильные расхождения и прямую критику Андерсом некоторых его философских положений, предложил Андерсу стать его ассистентом, в то время как Хайдеггер переезжает преподавать в Марбург. Андерс отказывается и тоже отправляется в Марбург, чтобы продолжить погружаться в философию своего нового учителя. Период между 1924 и 1925 годами можно назвать началом нового этапа, в котором и происходит, помимо прочего, прочная фокусировка на музыкальных интересах.

Первая половина 1920-х гг. в Веймарской республике характеризуется особым подъемом интереса к музыкальной феноменологии: «Второй конгресс по эстетике и общему искусствознанию» (*Zweiter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*) в Берлине в 1924 году стал важным событием в истории этого направления¹³. Благодаря именно Второму конгрессу оформилась целая плеяда новых на тот момент исследователей, имевших как философский, так и музыковедческий опыт: в качестве наиболее известных имен можно привести Романа Ингардена, Хельмута Плеснера, Ханса Мерсмана, Генриха Бесселера. Еще будучи во Фрайбурге, Андерс входит в своего рода кружок, возглавляемый Виллибальдом Гурлиттом – тогда главой Института музыковедения Фрайбургского университета. Помимо изучения в рамках этого кружка трудов Курта Хубера, Генриха Шенкера, Арнольда Шёнберга, Пауля Беккера, Гуго Римана, Эдуарда Ганслика и др., Андерс принимает участие в работе «Collegium musicum» – общества,

¹² «То, что в обыденной жизни означает “мир”, если отвлечься от понятийных конструкций отдельных наук, не дано сознанию как нечто однородное; напротив, поскольку мир – говоря в самом общем виде – центрирован вокруг сознания, и поскольку, как формулирует Мартин Хайдеггер, мир существует не как объект, стоящий перед кем-то, а так, что человек есть «бытие-в-мире», этому миру по существу присуща определенная перспективность. Эту перспективность вовсе нельзя назвать «субъективной»: иначе мир и не мог бы быть дан. К его объективному значению принадлежит то, что он конституируется из того, что само находится в нем или вокруг чего он организован: из “я”, сознания, личности – или как еще это ни назови. Мы будем именовать подобного рода объект – если здесь под объектом мы понимаем в самом общем смысле все то, что может стать темой рассмотрения – “обстоятельством” (Umstand)». (*Stern G. Die Rolle der Situationskategorie bei den logischen Sätzen. P. 1a*). Здесь и далее перевод выполнен авторами статьи.

¹³ См. сборник статей по итогам конгресса: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft: Zweiter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Berlin, 16.-18. Oktober 1924* [Электронный ресурс]. URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak19_1925 (дата обращения: 26.01.2026).

основанного Гурлиттом в 1920 году для продвижения и исполнения средневековой музыки.

Посещая встречи этого общества, он значительно расширяет свой музыкальный горизонт и обновляет собственный взгляд на то, каким образом следует подходить к изучению музыки. Примерно в это же время Андерс начинает делать пробы пера в качестве музыкального журналиста в берлинской газете «Vossische Zeitung», гамбургском журнале «Musikwelt», газете «Hamburger Fremdenblatt», венской «Musikblätter des Anbruch». Там он публикует свои статьи, заметки и репортажи о Ферруччо Бузони, атональной музыке, опере, восприятии европейской музыки представителем индийской музыкальной культуры и радио¹⁴. Все эти опыты позволяют ему выйти за пределы кабинета, вовлечься в богатую на тот момент музыкальную жизнь Европы и сформировать представление обо всем ее многообразии.

Просвечивающий сквозь его письмо заметный крен в сторону философской антропологии объясняется просто, если посмотреть, с кем на тот момент Андерс сотрудничал и под чьим руководством работал – это были Макс Шелер и Плеснер. В 1926 году Андерс на непродолжительное время становится ассистентом Шелера в Кельне. Доподлинно неизвестно, почему он довольно быстро покинул эту должность, но можно твердо подсчитать, что заинтересованное отношение Андерса к вопросам философской антропологии и, в частности, к работам Шелера, длилось по меньшей мере десять лет: в 1923 он написал рецензию на его труд «Сущность и формы симпатии»¹⁵, а девятью годами позднее – на сочинение под названием «Философское мировоззрение»¹⁶.

Как минимум с 1926 года (год, когда Плеснер прибывает из Геттингена в Кельн) Андерс вступает в регулярную научную коммуникацию с Плеснером – на это указывают год начала сохранившейся между ними переписки¹⁷, а также публикация в 1926 году одной из статей Андерса в журнале «Philosophischer Anzeiger», основанном Плеснером¹⁸. Работа Плеснера

¹⁴ См. перечисленные тексты: *Anders G. Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente.* P. 205–380.

¹⁵ *Stern G. Max Scheler, Wesen und Formen der Sympathie // Zeitschrift für Deutsche Kulturphilosophie.* 1923. Vol. 12. P. 413.

¹⁶ *Anders G. Max Scheler, Philosophische Weltanschauung // Zeitschrift für Deutsche Kulturphilosophie.* 1932. Vol. 21. P. 91.

¹⁷ *Anders G. Gut, dass wir einmal die hot potatoes ausgraben. Briefwechsel mit Theodor W. Adorno, Ernst Bloch, Max Horkheimer, Herbert Marcuse und Helmuth Plessner.* Ed. by R. Ellensohn and K. Putz. München: C.H. Beck, 2022. P. 187–241. Переписка между Андерсом и Плеснером была инициирована последним в 1925 году в связи с желанием Плеснера как главного редактора только что созданного им журнала включить рецензию Андерса на книгу Арнольда Метцгера «Объект познания» (*Der Gegenstand der Erkenntnis*, 1925) в один из первых номеров (см. следующую сноску).

¹⁸ *Stern G. Über Gegenstandstypen. Phänomenologische Bemerkungen anlässlich des Buches: Ar-*

«Единство чувств» (*Die Einheit der Sinne*, 1923)¹⁹ оказала большое влияние на Андерса – с опорой на нее он пытается преодолеть оптическую парадигму Гуссерля и предложить более акустически ориентированную интерпретацию анализа музыкального произведения – утверждения Плеснера о том, что «когда мы производим звук, мы им становимся»²⁰, а также о том, что «никто не может сказать, что музыкальное произведение “означает”, кроме него самого»²¹, стоит рассматривать как важные исходные точки для последующих построений Андерса.

В упомянутом труде «Об обладании» он пишет, ссылаясь на Плеснера, что «музыка находится между логическим смыслом и отсутствием смысла», называя это промежуточное положение в другой работе «определенность неопределенности» (*Bestimmtheit der Unbestimmtheit*)²². В 1927 году в журнале «*Zeitschrift für Musikwissenschaft*» выходит его статья «О феноменологии слушания. Объяснение на примере прослушивания импрессионистской музыки» (*Zur Phänomenologie des Zuhörens*)²³ – первая статья по философии музыки, в которой он подводит своего рода промежуточный итог по результатам дискуссий с Плеснером и рецепции его трудов. Андерс, если обобщать, занимает условную антиисторическую музыкально-герменевтическую позицию, ставя под сомнение привычный к тому моменту тезис о том, что каждая конкретная историческая форма музыки требует собственного подхода к ее пониманию, и тем самым не соглашается с утверждением о делении на аутентичные и неаутентичные способы слушания. Вместо этого им предлагается понятие «совместного исполнения» (*Mitvollzug*) как возможного способа преодоления (или по меньшей мере – ослабления) традиционной субъект-объектной дихотомии за счет «единства акта и настроения» (*Einheit von Akt und Stimmung*). Этот ход следует рассматривать как противопоставленный однонаправленной гуссерлевской интенциональности, понимаемой в широком смысле как сумма актов сознания, направленных на объект; в «Философских исследованиях...» можно также найти термин «бытие-в-музыке» (*In-Musik-Sein*) – здесь перед нами налицо влияние Хайдеггера. Открытость перед музыкой отдельно взятого, обособленного субъекта слушания, особым образом настроенного и обладающего своим внутренним временем внутри течения своей «фактической жизни», соединяется с постепенным разворачиванием музыки, которая,

nold Metzger “Der Gegenstand der Erkenntnis” // *Philosophischer Anzeiger*. 1925/1926. Vol. 1. № 2. P. 359–381.

¹⁹ Pleßner H. *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes*. Bonn: Cohen, 1923.

²⁰ Idem. *Gesammelte Schriften III. Anthropologie der Sinne*. Frankfurt: Suhrkamp, 1980. P. 350.

²¹ Цит. по: Ursitti F. Adorno, Anders, and Heidegger Entangled. P. 50.

²² Stern G. Über das Haben. Sieben Kapitel zur Ontologie der Erkenntnis. P. 42.

²³ Stern G. Zur Phänomenologie des Zuhörens. (Erläutert am Hören impressionistischer Musik) // *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. 1927. Vol. 9. № 11–12. P. 610–619.

в свою очередь, не просто разворачивается на условиях этой настроенности, но и превосходит ее за счет недискурсивного элемента (Плеснер описывает эту особенность так: «ее [музыки] среда – самоочевидность непостижимого»²⁴), что в обязательном порядке включает предположение о наличии Иного/непостижимого и возможность стать кем-то другим. Когда некто слышит, он уже находится в состоянии *Stimmung*, он уже находится-в-музыке, он оказывается в звуке и внутри него, он и становится звуком.

Мы видим, как в таком случае могут продуктивно и без особых препятствий смыкаться музыковедческий, философский (конкретнее – хайдеггеровский и плеснеровский) и психологистский языки.

1.3. Ситуация и реабилитация

Еще в 1926 году Вильям Штерн пишет Кону: «Мы надеемся, что феноменология музыки когда-нибудь сможет стать темой для получения реабилитации, но где?»²⁵. Андерс, продолжая работать музыкальным журналистом и параллельно посвящая много времени и сил академическому труду, живет в Париже, изредка навещая родителей в Гамбурге. В 1929 году он женится на Ханне Арендт, с которой в 1925 году вместе слушал лекции Хайдеггера в Марбурге. Они ненадолго останавливаются в Потсдаме и Гейдельберге, после чего переезжают в Франкфурт на рубеже 1929/1930 годов. Главная причина переезда заключалась в желании Андерса зарекомендовать себя в Франкфуртском университете – одном из ведущих и прогрессивном в философском отношении заведении (основан в нынешнем виде в 1914 г.) своего времени, в котором работали Тиллих, Макс Хоркхаймер, Карл Мангейм, Макс Вертхаймер. Там в феврале 1930 года он выступает перед местным Кантовским обществом с докладом «Свобода и опыт», который был положительно принят почти всеми слушателями, среди которых были Хоркхаймер, Адорно, Тиллих, Курт Рицлер, Мангейм, Вертхаймер.

Единственным, кто скептически отнесся к выступлению, был Адорно, на тот момент только планировавший начать писать свою работу под руководством Тиллиха (но не по музыке, а Кьеркегору) и так же, как и Андерс, защитивший свою первую диссертацию в 1924 году у Ганса Корнелиуса под названием «Трансценденция вечно и ноэматического в феноменологии Гуссерля», в которой тот так же, как следует из названия, вступил в полемику с основателем феноменологического движения²⁶. Тем не менее коллеги по не очень ясной нам пока причине рекомендуют именно Тиллиха в качестве руководителя, хотя на тот момент тот еще не руководил работой Адор-

²⁴ Цит. по: Ursitti F. Adorno, Anders, and Heidegger Entangled. P. 54.

²⁵ Цит. по: Anders G. Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente. P. 350.

²⁶ Кстати сказать, в 1925 году Бенъямин не защитился в том же Франкфуртском университете со своим «Происхождением немецкой барочной драмы».

но, который начнет писать ее только весной. Важно, однако, иметь в виду, что Тиллих считал себя недостаточно сведущим в вопросах как музыковедения, так и философии музыки – музыка была для него важным объектом и ценным источником примеров, но главным образом в контексте его теологической теории. Поэтому в дальнейшем Тиллих полагался прежде всего на авторитет и экспертизу Адорно, уже успевшего опубликовать около сотни музыковедческих статей, в т. ч. как музыкальный критик.

Когда летом 1931 года Андерс неофициально, в узком кругу представляет текст перед Тиллихом, Адорно, Хоркхаймером, Мангеймом, Рицлером и Куртом Гольдштейном, текст отклоняют. Исследователи и хроникеры называют обыкновенно две главные причины: наращивание политического влияния нацистами и решительное неприятие со стороны Адорно. Исследователи немецкой философии этого периода придерживаются той очевидной интерпретации, что поскольку Андерс имел еврейское происхождение и хабилитировать его было опасно, защиту оптимистичным образом было предложено перенести на то время, когда, по выражению Андерса, «стихнет антисемитская волна»²⁷. Вместе с этим, как и в случае с докладом, Адорно был единственным, в рамках ориентации на музыкальное, кто был полон критики к содержанию работы. В формальном отношении его голос, строго говоря, не имел веса, так как он еще не был хабилитирован, но его репутация на тот момент имела решающий вес в этом кругу, – к его критике нельзя было не прислушаться и не принять ее как обоснованную. Кроме того, в ходе процедуры и сам Тиллих не отличился последовательной решительностью в защите своего подопечного. В качестве компромисса Тиллих предложил Андерсу пока попробовать написать другую, более предсказуемую по результативности и общезначимости работу по Шеллингу. В скором времени Андерс покидает Франкфурт, снова переезжает в Париж, а в 1936 году отправляется в США.

В 1983 году Андерс получил премию Адорно, но не присутствовал на вручении лично во Франкфурте по состоянию здоровья, приняв поздравления по телемосту из Вены.

Часть 2. Музыкальная ситуация: музыкальная феноменология как провал

2.1. Ситуация беспокойства

Такова общая канва событий, внутри и поверх которых располагается андерсовское философское письмо о музыке. Если взглянуть на этот последовательно растущий философски-теоретический интерес Гюнтера Андерса к музыке, то несколько схематизированным образом можно проследить

²⁷ Цит. по: *Anders G. Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente.* P. 356.

в нем эволюционную линию от момента, когда пронизательные и точные наблюдения музыкального эссеиста обретают устойчивость в феноменологии и философской антропологии, оформляются в противоречивом тексте диссертации, вырастающей из ученичества у Гуссерля с последующим с ним разрывом, одновременно «прошиваются» хайдеггеровскими установками, закрепляются интуициями шелеровской и плеснеровской философской антропологии с попутным дрейфом в сторону негативной антропологии, решительно оставляются, чтобы в зрелый период вернуться уже в размышлениях над медиатизированностью музыкального и медиальностью звукового, явленного эпохой радио своим «акустическим стереоскопом». Если дальше мы могли бы здесь развивать корни и специфику этой эволюции – а на это, полагаем, понадобилось отвести целую обширную монографию, – то ее следовало бы назвать «"Untersuchungen über musikalische Situationen": музыкальная феноменология как провал», – с той еще очевидной презумпцией, что любой феноменологический проект такого рода не просто утопичен для полной своей реализации, но и в самом деле и является формой такого «провала», демонстрирующей все стороны своей уязвимости со стороны фактологии, критики и достаточности оснований и инструментов.

Здесь же нам придется указать и на важный этап воображаемого «андерсоведения», внутри которого мы сейчас находимся. Его уникальность состоит в том, что наследие Андерса открыто практически одномоментно, что оно не просто насыщено, но и представляет собой готовый и с исторической точки зрения, почти идеальным образом представленный доступный архив, что этот архив только начинает распространяться среди исследователей музыкально-философских идей, и что на этой новоначальной стадии у каждого, кто присоединяется к изучению наследия Андерса, есть своего рода карт-бланш, чтобы производить только ту работу относительно интерпретации этого наследия, которая кажется ему важной. Пока нам только видно, что есть несколько «Гюнтеров Андерсов»: мы опознаем у него «дублированные» куски биографий Беньямина и Адорно, он иногда становится невидимкой, а иногда выплывает на первый план; тематически у него представлен весь диапазон интеллектуальных дискуссий, которые он оформлял в оригинальном и систематическом виде законченных сочинений. Андерс вторичен, но не в негативном смысле: он вечный реципиент чужих идей, в постоянной фазе ученичества, набора идей и реинтерпретации.

Поэтому остаток нашего обзора мы бы хотели посвятить интуициям Андерса, которые не просто опережали свое время, но, будучи вовремя непрочитанными и неузнанными, в процессе своего «отлеживания» дали дорогу тем их переизобретателям, которые ничего не зная о полемике 1930-х гг., ставят почти уже решенные вопросы заново и приходят к похожим итогам, но фиксируют их иным теоретическим языком. В этом отношении интересна работа Христиана Вассильева – болгарского философа-фено-

менолога музыки из Софии, который одним из первых отозвался научной статьей на публикацию архива Андерса²⁸. Для Вассильева проблема «музыкальной ситуации» предстает как одна из сторон другой, более важной проблемы – музыкальной идентификации. По-русски этот термин звучит довольно специфично и двусмысленно из-за слабости феноменологической традиции в изучении музыки, где есть только возвышающаяся над всем фигура Алексея Лосева, который, к сожалению, написал слишком мало трудов по музыке и потому окружен некоторой избыточной в количественном отношении интерпретацией.

Для Вассильева проблема, которую Андерс терминологически оформляет как «музыкальная ситуация», вырастает из потребности представить разные стороны рождения, воспроизводства, исполнения и слушания не как привычный акт интерпретации музыкального сочинения, а в качестве самозамыкающегося на самой музыкальности акта. Вассильев замечает самую существенную сторону феноменологии музыки Андерса в том виде, как он представляет ее в диссертации: она пытается вырваться за пределы гуссерлевской феноменологии с напрашивающимся ложным нацеленным на сущность конкретного произведения слушанием в сторону последовательного ухода от языка, подталкивающего нас именовать субъекта музыкального акта и его объект действительными сторонами этого процесса. Поэтому Вассильев историко-философскими средствами сопровождает андерсовскую диссертационную мысль в той ее части, где ее автор сосредотачивается на разнице музыкального и не-музыкального опыта. Парадокс состоит в том, что Андерс здесь обращается к по-хайдеггеровски сконструированным концептам бытия-в мире и бытия в-музыке, но удерживает с их помощью противоречивые гуссерлевские установки:

По мнению Андерса, музыкальный опыт стирает грань между безобъектным (и необъективным) настроением (*Stimmung*) и ориентированным на объект актом (*Akt*): между двумя возможностями – настройкой, в значительной степени зависящей от объекта, но необъективной, и чистым интенциональным смыслом объекта – лежит актуализация, которая реализуется при слушании музыки. Это не только настройка и не только акт; это не только безобъектное и не только объектно-ориентированное действие; оно, так сказать, наполняет «непосредственное» существование человека, как если бы это была безобъектная, неструктурированная настройка; но это процесс, который разворачивается в тех же структурах, в которых развивается сам музыкальный объект²⁹.

²⁸ Вассильев Х. Феномен музыкальной идентификации. Взгляд из ранней феноменологии // *Horizon*. Феноменологические исследования. 2022. Т. 11. № 2. С. 584–606.

²⁹ Там же. С. 602.

Нами обнаружены и труды педагогической направленности, самым глубоким образом перерабатывающие диссертационные идеи Андерса и концентрирующиеся именно на той «ситуации», в которой разворачивает себя музыкальное³⁰.

О значении, которое Андерс вкладывает в понятие «музыкальной ситуации», он говорит в ее вступлении. Это в содержательном отношении нетривиальное, хорошо скомпонованное рассуждение, которое, на самом деле, не ставит целью одномоментное снятие субъект-объектных дихотомий, хотя антиномии и амбивалентности, возникающие по ходу нашего приближения к собственно музыкальному акту в процессе его постижения и к которым Андерс относит альтернативы музыкального объекта и музыкального акта, музыкологии и музыкальной психологии, объективизма и субъективизма, формы и содержания, специфически музыкального и неспецифически музыкального, с его точки зрения, прямо указывают на ложность такого разделяюще-рационализирующего пути.

Если попробовать взглянуть на наконец-то обретенную работу Андерса непредвзятым взглядом, так и не представленную к защите после неудовлетворительного обсуждения³¹, то перед нами предстанет вполне стандартное сочинение, состоящее из четырех глав и двух исторических экскурсов-отступлений. Ее план строится, в таксономическом отношении, вполне устоявшимся для своих исторических условий способом. Но дело здесь совсем не в этой стандартизованности или отклонениях от нее: уже в этом диссертационном оглавлении мы видим не только просвечивающие гибриды гуссерлианского, хайдеггеровского, философско-антропологического, музыкологического и психологического подходов. Здесь мы имеем дело с действительным желанием осуществить некий фундаментальный проект по сведению всего актуального феноменолого-исторического инструментария, зарекомендовавшего себя в качестве продуктивного по отношению к исследованию музыки, в стройную систему. Фундаментальность должна была обеспечиваться включением в себя стратегий непрерывного выявления различий и попытку удерживать позитивные и негативные определения и подходы, встраивание и подчинение психологических наблюдений философским построениям.

Андерс не утруждает себя рефлексивными указаниями и не поясняет терминологических комбинаций, как это принято в европейских диссертациях послевоенного времени. Очевидно, что Ницше, на которого он ссы-

³⁰ *Khittl C.* Ed. "In-Musik-sein" – die musikalische Situation nach Günther Anders. Interdisziplinäre Annäherungen in musikpädagogischer Absicht. Münster: Waxmann, 2022.

³¹ Мы пока не располагаем никакими свидетельствами, кроме пересказов и кратких воспоминаний, что же именно произошло на обсуждении и какие конкретные аргументы приводил Адорно, но это не означает, что эти свидетельства не обнаружатся в будущем. Пока же мы можем только лишь прибегать к методу реконструкции, опираясь на анализ воззрений участников этого собрания.

лается, и был образцом для выбора самого масштаба. Однако комбинация Курта, Дильтея, Ницше, Гуссерля, Бергсона, Августина, Канта чрезвычайно характерна для музыкально-философских штудий последних 40 лет, и совсем не типична для 1930-х гг. Занимаясь проблематизацией музыкально-философских топосов, Андерс выдвигает здесь свои важные тезисы. Онтология, чтобы использовать термин Августина, должна иметь дело с «*res quae sanitur*», а не с «*cantus*». Главный вопрос музыкальной онтологии – является ли музыка человеческим актом или идеальным объектом/предметом, который она исполняет. Чем на самом деле является совместное исполнение? Как соотносится рационализм темперированного строя музыкальных систем и производство аффективности? Как в этом случае понимать «рациональное» и «иррациональное»?

Первая глава ставит задачей произвести определение музыкальных ситуаций через отрицание: через их не-историчность (*Ungeschichtlichkeit*), не-представимость (*Unabbildbarkeit*), не-включенность («анклавный», обособленный характер (*Enklavecharakter*)).

Здесь нам требуется сразу сказать, что Андерс хорошо понимает ответственность такого шага, что, противопоставляя бытие-в-мире бытию-в-музыке, он далее не сможет отступить назад, и что он, похоже, прекрасно видит, что ясперсовское проповедничество о «духовной ситуации»³² блокирует ему все отступления и шаги. Если следовать, как мы и обещали, более произвольному толкованию идей Андерса в перспективе будущего, ставшего нашим настоящим, т. е. в оптике версий современного музыкознания, актуальных идей музыкальной феноменологии и Sound Studies, то понятие «музыкальной ситуации» в том виде, каким оно задается и эксплицируется Андерсом, в зародыше включает в себя все ответы на революционные изменения в работе с музыкальным материалом и экспериментальными звуковыми проектами.

Исследовательской особенностью Андерса было, видимо, ученическая старательность, предполагающая удержание и учитывание всего того, что по его мнению нельзя упустить, вследствие чего его интеллектуальная биография распухает от попыток вместить в себя и философскую фундаментальность, и феноменологическую строгость, и антропологическую негативность по отношению к аффирмативным попыткам определять бытие человеческого, и остроту критической социологии и философии, и позити-

³² Кстати сказать, лекции по «Введению в философию», которые Ясперс начитывал первоначально по радио и в которых понятие «ситуации» впервые стало выходить за пределы чисто философского «бытия-в-мире» тоже, как нам кажется, могли бы быть услышаны Андерсом как проповедующий голос, который отчасти принадлежит и самой музыке. По многочисленным свидетельствам Андерс был очень внимателен к радио, – по крайней мере, не меньше, чем его интеллектуальные соратники Беньямин, Кракауэр, Адорно и др. См., например: Babich B. Radio Ghosts: Phenomenology's Phantoms and Digital Autism // Thesis Eleven. 2019. Vol. 153. № 1. P. 1–18.

вистские психологические концепции, и пафос экзистенциалистской публицистики. Именно в период работы над своим диссертационным трудом Андерс одновременно пишет свои блестящие заметки и эссе по социологии музыки, которые опубликованы его комментатором Райнхардом Элленсоном в одном томе с прочими материалами³³.

Это не только иные в жанровом отношении способы осмысления музыкальной сферы, но и иной подход, из которого онтологический вопрос о бытии-в-музыке и бытии-с-музыкой как будто изгоняется. Они лишены адорновского яда и не скальпируют реальность, но поддерживают установки вскрытия симптоматики, явленной нам в музыкальной сфере с иными, вовсе немusicalными целями. Не пускаясь в более глубокие рассуждения, можно сказать, что Адорно не мог не раскритиковать андерсовскую диссертацию, – для Адорно такая радикальная смена тона по сравнению с работами по музыкальной социологии, учитывая вероятные их пересечения с Андерсом в ходе интеллектуального становления, скорее всего, могла читаться Адорно как предательство самого принципа выявления музыкально-негативного. Ясперсовский жаргон подлинности Адорно будет описывать гораздо позже, но язык этой «подлинности», примененный по отношению к музыке, по нашей интуиции, должен был заставить проговаривать довольно неприятные для Андерса констатации относительно интеллектуальной состоятельности его исследования³⁴. Тем не менее виртуозность, с которой Андерс, обращаясь то к Канту, то к Гегелю, то к Кьеркегору с ясным удерживанием музыкально-реализованного и теперь воспроизводимого по салонам, залам, школам, консерваториям, салонам и частным пространствам, рисует нам эту всемирно-исполнительскую картину вновь и вновь повторяющихся музыкальных актов, которой теперь требуется язык, описывающий это всемирно-музыкальное производство в единой точке видения. Андерс не включает сюда, но явно подразумевает технические средства производства, место которых пока не может обозначить, но которые благодаря бергсонистским вкраплениям, смогут в будущем представлять как проблема времени и памяти. Если говорить на журналистском

³³ Anders G. Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente. P. 177–203.

³⁴ «...понимание ситуации прошлого возможно вполне только тогда, когда мы понимаем себя и свою ситуацию. Ситуация становится важной категорией в опытах обоснования логики у Миша и Липпса, поскольку реальное языковое выражение, из которого выводятся логические формы, всегда ситуативно. И именно ситуация определяет значение выражения» (Михайлов И.А. Ситуация // Новая философская энциклопедия в 4 томах. Т. 2 (Н–С) / под ред. В.С. Степина, А.А. Гусейнова, Г.Ю. Семигина, А.П. Огурцова. М.: Мысль, 2010. С. 561). Музыкальная ситуация складывается иначе: в ней, если следовать логике Андерса, значения отступают на второй план, а на первый выходит, если говорить упрощенным языком, отклик того, что уже представлено в том, что разворачивается. Но что именно разворачивается, обычно заслонено массой специфических обстоятельств, предрассудков, случайного знания и антуражей, но именно этот пункт и позволяет нам сделать осознание этого разворачивания точкой отсчета движения к философии музыки строгого типа.

языке, перед нами здесь сочинение тонкого эрудита, не просто знакомого со всей историей музыки и философии, но и владеющего, подобно современным интеллектуалам, разными способами говорения о своем предмете с дозированным использованием разнообразных концепций. Ни в одном из своих пассажей Андерс не показывает себя как профана или философа одной линии. Это хорошо видно в моменте, когда затрагиваются вопросы о ценностях: Андерс одновременно и включает этот вопрос в работу, и избегает прямого именованного чего-либо «музыкальной ценностью», твердо придерживаясь рамки «музыкальной событийности».

Что касается второй главы, где должна была бы произведена позитивная работа над определением музыкального события, то она как будто бы не завершена или не доведена до своей шлифовки. Задумана, тем не менее, эта глава масштабно, а по факту в ней демонстрируется наглядный индивидуализированный опыт феноменологического постижения оперной музыки разных типов, где в качестве эталона берутся образцы, на примере которых эта наглядность сохраняет пристрастие к позднеромантическим музыкальным решениям в аналитических штудиях. Кстати сказать, ставка на позднеромантическую музыку в качестве примера «музыкально-свершившегося» не в первый раз приводит в тупик своих исследователей, и хотя Андерс стремится выровнять равновесия с помощью обращения к Баху и Моцарту, они, похоже, предстают у него как генеалогически более ранние формы того, что впоследствии осуществит себя в форме музыкального события.

Как музыка приводит в движение само философствование? – это главный вопрос философии музыки. Эмпирецируя его, Андерс указывает на необходимость делать способ музыкального существования позитивно ясным. «Ситуация» всегда неопределенна, но рождает невнятное беспокойство (*unartikulierte Unruhe*). Невнятное беспокойство, вызываемое музыкой – часть общего беспокойства, и в этой своей неопределенности и бесцельности этот вопрос музыкального беспокойства более мучителен, чем любой другой вопрос.

Третья и четвертая глава диссертации написаны более туманно: видимо, третья претендовала на обобщения данных психологии по различению тона с включением гуссерлевских размышлений по поводу музыки, а четвертая должна была показать всю диалектику объективации музыкального, которая бы учитывала связь музыкального события со всеми видами различий разного уровня и способов их удержания в специфических музыкальных актах.

2.2. Ситуация слышания

Пройдет всего или целых 15 лет, когда мы обнаружим Андерса, к тому времени окончательно оставившему свою диссертацию, с другими интеле-

ресами, в другом окружении и другой, если пользоваться его терминологией, ситуации. В 1949 году выходит его заметка, которая лучше, чем его ранние сочинения, показывает глубину владения им феноменологическим инструментарием в рассмотрении ненадежных и мерцающих феноменов окончательно технизированного мира, – эссе «Акустический стереоскоп»³⁵. Задачей его ранних музыкально-феноменологических штудий была, по большому счету, демонстрация возможностей нередуцирующих подходов, заключения их в скобки – при том, что в случае с музыкальным знанием, музыкальной памятью и музыкальным различием эта задача всегда является утопической и не просто не достижимой, а включающей надежду на свою достижимость в новые, диалектические круги предрассудков. Но именно это эссе – блестящий образец философского письма, опережающего, подобно кракауэровским и бенъяминовским сочинениям, свое время.

Андерс вслушивается в музыку, в которое уже вслушалось радио (причем он отлично понимает, несмотря на отсутствие эталонных вариантов, что это трансляции очень плохого качества, хотя ни разу не упоминает оценивающих качество слов). Что же мы слушаем и слышим в этом случае? Ответ Андерса очень неожиданный: это как будто неважно. Мы не представляем себе до конца, как устроено вбирание музыкально разворачивающегося «естественно-пространственным» способом, поэтому не можем судить, как именно устроено музыкально-звуковое пространство радиийного типа и что в нем важнее – узнаваемое музыкальное или предоставляемое в пользование радиийно-волновое. Поэтому акустическим стереоскопом можно именовать не только конкретную техническую ситуацию-предшественницу современной стереофонии с наивным экспериментированием с расстановкой радиоприемников, но и само это пространство можно было мыслить как в некотором роде «акустический стереоскоп» – цепочки взаимоналожений и взаимоотражений смыслов, пространств, находжений и обнаружений становятся чем-то вроде машины воспроизводства музыкального пространства. Если перефразировать Андерса, радио – это аппарат, а музыка, доносящаяся из него – попавшее в него изображение музыки. Тем не менее, столкновение не с музыкой, а с ее смутной тенью, прежде всего показывает нам нечто особенное: музыка всегда является «смутной тенью», но в акте «музыкального события», если говорить оставленным Андерсом языком, она наконец становится собой в своем бытии-в-музыке.

Тем не менее, путь от критики «оптических» установок гуссерлевской феноменологии к собственному варианту описательного языка периода «акустического стереоскопа» не был у Андерса совершенно линейный: и в его ранних работах, и в поздней переписке по поводу текущих музы-

³⁵ Anders G. The Acoustic Stereoscope // Philosophy and Phenomenological Research. 1949. Vol. 10. № 2. P. 238–243.

кальных событий и оценок музыкального прошлого³⁶, он предстает тонким и оригинальным мыслителем, который не всегда декларируемым способом, подобно Адорно, выносит точные диагнозы и определения конкретных жанров, течений, типов музыкального потребления в рамках иных реальных или воображаемых дисциплинарных направлений, тем не менее, не отходя от феноменологических установок. В период работы над реабилитационной диссертацией Андерс читал публичные доклады в ином, чем диссертации, фокусе, был членом эйслеровской рабочей группы и участвовал в работе редколлегии журналов, специализирующихся, помимо прочего, на музыкальной социологии. Поэтому ни во время написания диссертации, ни после, мысль его не останавливалась. Об этом свидетельствует и его совместная с Арендт статья 1930 года, посвященная «Дуинским сонетам» Рильке, – новаторская, глубокая и не типичным для своего времени работающая с концептами голоса, тишины и молчания.³⁷ В этой статье нам интересен сам момент обращения к концептам слышания и голоса, но в общефилософском ключе. Комментатор этой работы Кирилл Лощевский замыкает интуиции статьи Арендт и Андерса и пониманием «ситуации» в последней, незаконченной работе Арендт «Жизнь ума»³⁸. Арендт, находившаяся и под влиянием Ясперса и Хайдеггера, и отчасти, хоть и в виде избранных дискутируемых пунктов, Франкфуртской школы, как и все ученики и слушатели Хайдеггера, чувствительно реагировала на его перелом в отношении к онтологии 1930-х гг. с переключением с проблем феноменологии и антропологии на проблемы герменевтики. Характерно, в этом смысле, что за несколько лет до неудачной реабилитации Андерс пишет очерк, посвященный пониманию музыки Вильгельмом Дильтеем³⁹.

Эти три переломных момента – дрейф в сторону постижения самого языка у Хайдеггера вместо мышления бытия из сущего; попытки установить место музыкальной ситуации, по сути, в культуре модерна, а не абстрактным способом; и особое место модернистского звука в литературе – делают статью Арендт и Андерса и внушительно опережающей свое время, и отчасти оппонирующей тем тезисам, которые разворачивались в диссертации: для них мир Рильке является акустическим миром, «при этом слуховое восприятие настолько слабо связано с объектом, что оно получает свою “непрерывную весть, порождаемую тишиною” (1-я элегия), лишь

³⁶ См. переписку с Адорно: *Anders G. Gut, dass wir einmal die hot potatoes ausgraben. Briefwechsel mit Theodor W. Adorno, Ernst Bloch, Max Horkheimer, Herbert Marcuse und Helmuth Plessner*. P. 45–95.

³⁷ *Arendt H., Stern G. Rilkes “Duineser Elegien” // Neue Schweizer Rundschau*. 1930. Vol. 23. № 11. P. 855–871.

³⁸ *Лощевский К. Поэзия Райнера Мария Рильке в интерпретации Гюнтера Андерса и Ханны Арендт и кризис фундаментальной онтологии // Horizon. Феноменологические исследования*. 2024. Т. 13. № 2. С. 475–489.

³⁹ *Anders G. Dilthey als Musikphilosoph // Berliner Börsen-Courier*. 1933. № 97. P. 11.

тогда, когда объекты теряются и развеиваются: это не конкретное восприятие какого-либо артикулированного известия, а «настойчивость сердца», а стало быть, некий бытийный модус: «так они были слухом» (1-я элегия). Эта настойчивость уже не предполагает присутствия ответного голоса, бытие-как-слух уже в такой мере наполнено самим собой, что более не считается с тем, внимает ли кто-нибудь его настойчивости. Слух не направлен на некоторый объект, на сущее, анализ бытийных параметров которого позволил бы нам подступиться к пониманию смысла бытия, а растворен в слышимом как в некоей тональности, на фоне которой и благодаря которой этот смысл, как кажется, мог бы быть распознан».⁴⁰

2.3. Ситуация прерывания

В публикуемых Элленсоном дополнительных материалах к диссертации, предназначенных для ее упрощения и публикации на английском языке, Андерс говорит про важность *голосов* в музыке и в религии – видимые объекты всегда принадлежат нашему миру, в то время как слышимые, кажется, приходят ниоткуда, находятся нигде или повсюду. Фундаментальный фактом является то, что человек, создавая музыку, исключает себя из своей повседневной жизни. Для музыканта это представляет собой проблему, которую он должен решить практическим, а не теоретическим путем, но наша задача – включить это исключение в систему философского рассмотрения присутствия музыки.

В одном из пояснений Андерс говорит о прерывании жизни в ситуации порождения музыкального акта и выход в то, что называется *Musikalische Zeit*, – специфическое измерение музыки, в котором ее собственная темпоральность проявляет себя с вместе метром, ритмом, длительностью, размеренностью и темпом. Эту прерывистость необходимо понимать как законную, сопоставляя с другими прерывающими формами, как не-единственную. Актер выходит из своей жизни и помещает себя в другую жизнь. В случае с музыкой сложность состоит в том, что она более радикальна. Начиная с 1970-х гг. эта проблема среди исследователей опыта, переживания и чувственности в модерне будет представать уже на новых основаниях в форме исследований перформативности. Но и здесь «горькая правда» о музыке, озвученная Хайдеггером, становится центральным пунктом размышления об особом статусе музыкальной событийности.

В конце мы позволим себе привести обширную цитату из статьи 1992 года Кети Чухров. Эта цитата важна для нас тем, что за четверть века до обретения андерсовской диссертации Чухров очень точно называет все пункты, содержащиеся в ней самой и в дискуссиях и контекстах ее сопрово-

⁴⁰ Лощевский К. Поэзия Райнера Мариа Рильке в интерпретации Гюнтера Андерса и Ханны Арендт и кризис фундаментальной онтологии. С. 484–485.

ждавших. То, что не захотели проговаривать и делать явным участники событий 1930-х гг., было предъявлено через иные формы философской коммуникации. И это делает понятие «музыкальной ситуации», на наш взгляд, еще более эвристически емким:

Описывая музыку как опыт, Хайдеггер неоднократно утверждает, что, коль скоро музыка имеет дело с «представлением» эмоций и, в отличие от поэзии, минимально поддается осмыслению, она и, соответственно, исполнитель, наиболее отдалены от бытия, истины, а значит, и времени. Безусловно, в искусстве музыкально-концертного представления существует наслаждение от показа (как, впрочем, оно существует в любом виде искусства, в том числе и поэзии). Поэтому, согласно Хайдеггеру, нет более далекого от онтологии вида искусства. Буквализм музыкальных знаков, вызванный отсутствием в них семантики, их тождественность временению ведет к их тотальной улетучиваемости. <...> Согласно Хайдеггеру, ложной является сама попытка использовать время для внесмысловой его демонстрации, для вызывания опыта конца через аффектирование времени, насильственное его распределение и оформление. Поэтому музыка еще дальше от истинной цели искусства, чем театр, тоже развивающий смысл через репрезентацию. Действительно, если рассматривать интенциональность музыкального произведения через восприятие его репрезентации (а именно таким образом нам дан опыт его познания), то конец как предел психофизиологического переживания работает как субститут *memento mori*. Конец музыкального произведения является временной сатисфакцией инстинкта смерти. В этом, собственно, и состоит операциональная функция катарсиса, которую Ницше в «Рождении трагедии» определяет, тем не менее, как ошибку аристотелевской поэтики. Ницше утверждает обратное, а именно то, что временение произведения – ни в своем креативном пространстве автора, ни в действии исполнения – не задействует психику в режиме эмоционального аффекта, катарсиса. Поэтому перспектива конца, перспектива кульминации представления, вызывающей катарсический рефлекс, в нем несущественна⁴¹.

Заключение

Завершая наш небольшой обзор интеллектуальной биографии Андерса и его музыкально-философских воззрений, мы хотим еще раз подчеркнуть, что не претендовали в своем эссе на последовательное изложение всех теоретических пунктов его философского наследия. Мы не сомневаемся, что гипотетическая открытость и частичная доступность сайтов и архивов, не-

⁴¹ Чухрукидзе К. Произведение и его исполнение. К вопросу об антропологии перформативных искусств // Опыт и чувственное в культуре современности: Философско-антропологические аспекты / под ред. В.А. Подороги. М.: ИФ РАН, 2004. С. 224–225.

давно еще и поддержанные созданием общества его исследователей, является уникальной возможностью для всех тех историков идей и философии, которые имеют интерес к глубокому погружению в оплетенную эксцессами, дилеммами моральной вины и ответственности и внутриинституциональной борьбой историю европейской мысли. Фундаментальные работы, посвященные феноменологическим и философским способам осмысления музыки, по-прежнему представляют большую редкость, – именно поэтому любые находки и крупницы открытий в этой области представляют собой предмет высокого интереса и вызывают к своей интерпретации.

Литература

Вассильев Х. Феномен музыкальной идентификации. Взгляд из ранней феноменологии // *Horizon. Феноменологические исследования.* 2022. Т. 11. № 2. С. 584–606.

Гуссерль Э. Логические исследования. Т. 2 / пер. с нем. В.И. Молчанова // *Логос.* 1997. № 10. С. 5–64.

Лощевский К. Поэзия Райнера Мариа Рильке в интерпретации Гюнтера Андерса и Ханны Арендт и кризис фундаментальной онтологии // *Horizon. Феноменологические исследования.* 2024. Т. 13. № 2. С. 475–489.

Михайлов И.А. Ситуация // *Новая философская энциклопедия в 4 томах.* Т. 2 (Н–С) / под ред. В.С. Степина, А.А. Гусейнова, Г.Ю. Семигина, А.П. Огурцова. М.: Мысль, 2010. С. 561.

Чухрукидзе К. Произведение и его исполнение. К вопросу об антропологии перформативных искусств // *Опыт и чувственное в культуре современности: Философско-антропологические аспекты* / под ред. В.А. Подороги. М.: ИФ РАН, 2004. С. 224–246.

Anders G. Dilthey als Musikphilosoph // *Berliner Börsen-Courier.* 1933. № 97. P. 11.

Anders G. Gut, dass wir einmal die hot potatoes ausgraben. Briefwechsel mit Theodor W. Adorno, Ernst Bloch, Max Horkheimer, Herbert Marcuse und Helmuth Plessner. Ed. by R. Ellensohn and K. Putz. München: C.H. Beck, 2022.

Anders G. Max Scheler, Philosophische Weltanschauung // *Zeitschrift für Deutsche Kulturphilosophie.* 1932. Vol. 21. P. 91.

Arendt H., Stern G. Rilkes “Duineser Elegien” // *Neue Schweizer Rundschau.* 1930. Vol. 23. № 11. P. 855–871.

Anders G. Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente. Ed. by R. Ellensohn. München: C.H. Beck, 2017.

Anders G. The Acoustic Stereoscope // *Philosophy and Phenomenological Research.* 1949. Vol. 10. № 2. P. 238–243.

Babich B. Günther Anders’ Philosophy of Technology: From Phenomenology to Critical Theory. London: Bloomsbury Academic, 2022.

Babich B. Radio Ghosts: Phenomenology's Phantoms and Digital Autism // Thesis Eleven. 2019. Vol. 153. № 1. P. 1–18.

Bischof G., Dawsey J., Fetz B., eds. The Life and Work of Günther Anders. Emigre, Iconoclast, Philosopher, Man of Letters. Innsbruck: Studienverlag, 2015.

Ellensohn R. Der andere Anders: Günther Anders als Musikphilosoph. Bern: Peter Lang, 2008.

Günther Anders. (Guenther Anders, Gunther Anders). Journalist, Philosopher, Essayist, 1902-1992 [Электронный ресурс]. URL: <https://marcuse.faculty.history.ucsb.edu/anders.htm> (дата обращения: 26.01.2026).

Inhaltsübersicht ÖLA 237/04: Nachlass Günther Anders [Электронный ресурс]. URL: <https://www.onb.ac.at/sammlungen/literaturarchiv/bestaende/personen/anders-guenther-1902-1992/inhaltsuebersicht-oela-237/04-nachlass-guenther-anders> (дата обращения: 26.01.2026).

Internationale Günther Anders-Gesellschaft [Электронный ресурс]. URL: <https://www.guenther-anders-gesellschaft.org/> (дата обращения: 26.01.2026).

Khittl C., ed. “In-Musik-sein” – die musikalische Situation nach Günther Anders. Interdisziplinäre Annäherungen in musikpädagogischer Absicht. Münster: Waxmann, 2022.

Perreau L. Günther Anders à l'école de la phénoménologie // Tumultes. 2007. Vol. 1. № 28–29. P. 21–34.

Pleßner H. Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes. Bonn: Cohen, 1923.

Pleßner H. Gesammelte Schriften Ill. Anthropologie der Sinne. Frankfurt: Suhrkamp, 1980.

Steege B. An Unnatural Attitude: Phenomenology in Weimar Musical Thought. Chicago: University of Chicago Press, 2021.

Stern-Anders G. On the Pseudo-Concreteness of Heidegger's Philosophy // Philosophy and Phenomenological Research. 1948. Vol. 8. № 3. P. 337–371.

Stern G. Die Rolle der Situationskategorie bei den logischen Sätzen. PhD Thesis. – Freiburg: Albert-Ludwigs-Universität, 1924.

Stern G. Max Scheler, Wesen und Formen der Sympathie // Zeitschrift für Deutsche Kulturphilosophie. 1923. Vol. 12. P. 413.

Stern G. Über das Haben. Sieben Kapitel zur Ontologie der Erkenntnis. Bonn: Cohen, 1928.

Stern G. Über Gegenstandstypen. Phänomenologische Bemerkungen anlässlich des Buches: Arnold Metzger “Der Gegenstand der Erkenntnis” // Philosophischer Anzeiger. 1925/1926. Vol. 1. № 2. P. 359–381.

Stern G. Zur Phänomenologie des Zuhörens. (Erläutert am Hören impressionistischer Musik) // Zeitschrift für Musikwissenschaft. 1927. Vol. 9. № 11–12. P. 610–619.

Ursitti F. Adorno, Anders, and Heidegger Entangled. Padova: Padova University Press, 2024.

Van Dijk P. *Anthropology in the Age of Technology: The Philosophical Contribution of Günther Anders*. Amsterdam: Rodopi, 2000.

Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft: Zweiter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Berlin, 16.-18. Oktober 1924 [Электронный ресурс]. URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak19_1925 (дата обращения: 26.01.2026).

References

Anders G. Dilthey als Musikphilosoph. *Berliner Börsen-Courier*. 1933. N. 97. P. 11 (in German).

Anders G. *Gut, dass wir einmal die hot potatoes ausgraben. Briefwechsel mit Theodor W. Adorno, Ernst Bloch, Max Horkheimer, Herbert Marcuse und Helmuth Plessner*. Ed. by R. Ellensohn and K. Putz. München: C.H. Beck, 2022 (in German).

Anders G. Max Scheler, Philosophische Weltanschauung. *Zeitschrift für Deutsche Kulturphilosophie*. 1932. Vol. 21. P. 91 (in German).

Arendt H., Stern G. Rilkes "Duineser Elegien". *Neue Schweizer Rundschau*. 1930. Vol. 23. N. 11. P. 855–871 (in German).

Anders G. *Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente*. Ed. by R. Ellensohn. München: C.H. Beck, 2017 (in German).

Anders G. The Acoustic Stereoscope. *Philosophy and Phenomenological Research*. 1949. Vol. 10. N. 2. P. 238–243.

Babich B. *Günther Anders' Philosophy of Technology: From Phenomenology to Critical Theory*. London: Bloomsbury Academic, 2022.

Babich B. Radio Ghosts: Phenomenology's Phantoms and Digital Autism. *Thesis Eleven*. 2019. Vol. 153. N. 1. P. 1–18.

Bischof G., Dawsey J., Fetz B., eds. *The Life and Work of Günther Anders. Emigre, Iconoclast, Philosopher, Man of Letters*. Innsbruck: Studienverlag, 2015.

Chuhrukidze K. Proizvedenie i ego ispolnenie. K voprosu ob antropologii performativnyh iskusstv [The Work and Its Performance: On the Anthropology of Performative Arts]. In *Opyt i chuvstvennoe v kul'ture sovremennosti: Filosofsko-antropologicheskie aspekty* [Experience and the Sensuous in Modern Culture: Philosophical and Anthropological Aspects], ed. by V.A. Podoroga. Moscow: IF RAN, 2004. P. 224–246 (in Russian).

Ellensohn R. *Der andere Anders: Günther Anders als Musikphilosoph*. Bern: Peter Lang, 2008 (in German),

Günther Anders. (Guenther Anders, Gunther Anders). Journalist, Philosopher, Essayist, 1902-1992 [Electronic resource]. URL: <https://marcuse.faculty.history.ucsb.edu/anders.htm> (date of access: 26.01.2026).

Husserl E. *Logical Investigations*. Vol. 2, transl. from German by V.I. Molchanov. Logos. 1997. N. 10. P. 5–64.

Inhaltsübersicht ÖLA 237/04: Nachlass Günther Anders [Electronic resource]. URL: <https://www.onb.ac.at/sammlungen/literaturarchiv/bestaende/personen/anders-guenther-1902-1992/inhaltsuebersicht-oela-237/04-nachlass-guenther-anders> (date of access: 26.01.2026).

Internationale Günther Anders-Gesellschaft [Electronic resource]. URL: <https://www.guenther-anders-gesellschaft.org/> (date of access: 26.01.2026).

Khittl C., ed. *“In-Musik-sein” – die musikalische Situation nach Günther Anders. Interdisziplinäre Annäherungen in musikpädagogischer Absicht.* Münster: Waxmann, 2022.

Lostchevsky K. Poeziya Rainera Maria Ril’ke v interpretatsii Guntera Andersa i Hanny Arendti krizis fundamental’noy ontologii [Rainer Maria Rilke’s Poetry in the Interpretation of Gunther Anders and Hannah Arendt and the Crisis of Fundamental Ontology]. *Horizon. Studies in Phenomenology.* 2024. Vol. 13. N. 2. P. 475–489 (in Russian).

Mihajlov I.A. Situacija [Situation]. *Novaja filosofskaja jenciklopedija v 4 tomah* [New Encyclopedia of Philosophy in 4 Vol.]. Vol. 2 (H–C). Ed. by V.S. Stepin, A.A. Gusejnov, G.Ju. Semigin, A.P. Ogurcov. Moscow: Mysl’, 2010. P. 561 (in Russian).

Perreau L. Günther Anders à l’école de la phénoménologie. *Tumultes.* 2007. Vol. 1. N. 28–29. P. 21–34.

Pleßner H. *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes.* Bonn: Cohen, 1923.

Pleßner H. *Gesammelte Schriften Ill. Anthropologie der Sinne.* Frankfurt: Suhrkamp, 1980.

Steege B. *An Unnatural Attitude: Phenomenology in Weimar Musical Thought.* Chicago: University of Chicago Press, 2021.

Stern-Anders G. On the Pseudo-Concreteness of Heidegger’s Philosophy. *Philosophy and Phenomenological Research.* 1948. Vol. 8. N. 3. P. 337–371.

Stern G. *Die Rolle der Situationskategorie bei den logischen Sätzen.* PhD Thesis. – Freiburg: Albert-Ludwigs-Universität, 1924.

Stern G. Max Scheler, Wesen und Formen der Sympathie. *Zeitschrift für Deutsche Kulturphilosophie.* 1923. Vol. 12. P. 413.

Stern G. *Über das Haben. Sieben Kapitel zur Ontologie der Erkenntnis.* Bonn: Cohen, 1928.

Stern G. Über Gegenstandstypen. Phänomenologische Bemerkungen anlässlich des Buches: Arnold Metzger “Der Gegenstand der Erkenntnis”. *Philosophischer Anzeiger.* 1925/1926. Vol. 1. N. 2. P. 359–381.

Stern G. Zur Phänomenologie des Zuhörens. (Erläutert am Hören impressionistischer Musik). *Zeitschrift für Musikwissenschaft.* 1927. Vol. 9. N. 11–12. P. 610–619.

Ursitti F. *Adorno, Anders, and Heidegger Entangled.* Padova: Padova University Press, 2024.

Van Dijk P. *Anthropology in the Age of Technology: The Philosophical Contribution of Günther Anders*. Amsterdam: Rodopi, 2000.

Vassiliev Ch. The Phenomenon of Musical Identification. A View from Heidegger's Early Phenomenology. *Horizon. Studies in Phenomenology*. 2022. Vol. 11. N. 2. P. 584–606.

Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft: Zweiter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Berlin, 16.-18. Oktober 1924 [Electronic resource]. URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak19_1925 (date of access: 26.01.2026).

Günther Stern-Anders as a Philosopher of Music: From Critique of “Optical” Phenomenology to the Acoustic Stereoscope

Anna Ganzha, PhD in Philosophy, Associate Professor, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow), ann.ganzha@gmail.com

Maxim Zhiganov, postgraduate student, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow), zhiganov.maksim.977@gmail.com

The article is dedicated to the memory of our colleague, philosopher, and music enthusiast Tatyana Yuryevna Sidorina. It presents an outline of the intellectual biography and musical-philosophical views of the German thinker Günther Stern-Anders (1902–1992), focusing on a period in the first half of the 1930s, when Anders attempted to present his second, habilitation dissertation, “Philosophical Research into Musical Situations” (Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen, 1931), written under the supervision of Paul Tillich. During the discussion of the dissertation, he failed to receive support from Theodor Adorno and permanently abandoned the idea. The article analyzes individual points of the dissertation in the context of Anders’s other works on music, including sociological works and reflections in the genre of early proto-media theories. This article demonstrates that the fragmented nature of Anders’s musical-philosophical legacy serves as a screen behind which one can discover Anders’s commitment to phenomenological principles. Anders’s choice of the concept of the “musical situation” was not arbitrary, but rather an antidote to prejudices in the production and evaluation of listening. The article demonstrates how Anders’s sporadic engagement with the auditory sphere nonetheless allows us to trace the evolution of his musical-philosophical principles.

Keywords: Günther Anders, musical phenomenology, musical situation, philosophy of music, being-in-music, Theodor Adorno

For citation: Ganzha A.G., Zhiganov M.D. (2026) Günther Stern-Anders as a Philosopher of Music: From Critique of “Optical” Phenomenology to the Acoustic Stereoscope // *Metamorphosis*. Vol. 10. N. 3. P. 51-77.

Date of receipt: 04.03.2026.