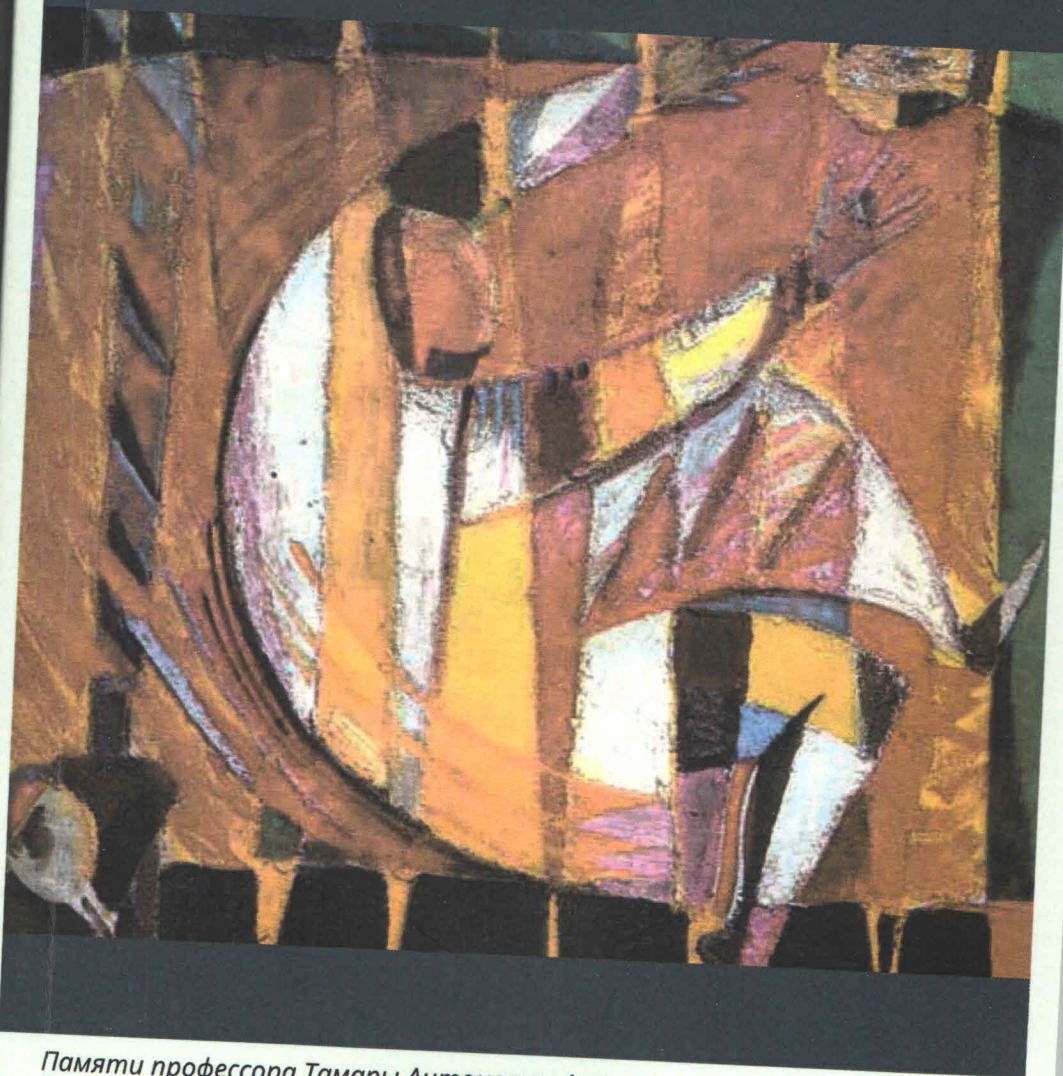


ГЕРМЕНЕВТИКА ИГРЫ:

ПОИСКИ СМЫСЛА В ФИЛОСОФИИ,
ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ, МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ



Памяти профессора Тамары Антоновны Апинян

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
имени Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

ГЕРМЕНЕВТИКА ИГРЫ:

ПОИСКИ СМЫСЛА

**В ФИЛОСОФИИ,
ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ
И МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ**

СБОРНИК СТАТЕЙ

2014

СОДЕРЖАНИЕ

КОЛЛЕГИИ	5
АПИНЯН: МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВУ	9
А. Апинян. Философия игры Ф. Шиллера	11
А. Апинян. Игра ребёнка с позиций онтологии	15
А. Апинян. Сопротивление культуре: Лики скоморошества	19
А. Апинян. Метафизика музыки и её координаты	23
Список основных работ Т. А. Апинян	38
Список дипломных работ, выполненных под руководством Т. А. Апинян	58
Список диссертаций, защищённых под руководством Т. А. Апинян	61
А. Меньшиков. О жизни и философии культуры Т. А. Апинян	62
УСКОЛЬЗАЮЩИЙ СМЫСЛ	73
Г. Исупов. К определению игры	75
Вольнов (В. В. Кудрявцев). Феномен игры	81
А. Кушелев. Симбиоз истины и оценки в игре	108
Е. Зимбули. Нравственно-ценностные аспекты игры	128
В. Критичина. «Фармакон» игры как религиозно-эстетическая проблема	142
Новолодская. Герменевтика в поисках смысла слова: От игры к сущности	152
И. Чубукова. Герменевтика игры Х.-Г. Гадамера	163
ИГРЫ В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ	173
И. Тарасова. Устная культура: Инвариант, игра, перевод	175
В. Крючков. Игры в образы и вещи	185
С. Пигров, Н. Л. Юдин. Праздник и игра: Прорыв к подлинной серьёзности	193
А. Шишцына. Принцип негации в организации пространства игры и смеха	203
А. Третьякова. Серьёзные размышления вокруг смешного в игре	212
Р. Кудрявцева. Судебные подмости в классических Афинах: Пространство игры	219
Г. Махлина, Ф. Б. Дараган. Игра в мяч в Древней Мезоамерике	227
Л. Грякалов. Поэтический язык и игра: Событие свободы	235
Шукина. Семиотика сна как игровая стратегия текста в дискурсе М. Булгакова	247
А. Хрущева. Парадокс аполлонического начала в творчестве Д. Джойса	257
И. Суворов. Событие в пространстве искусства	273
Т. Устюгова. Стилизация как игра	287
А. Меньшиков. Играя в постмодерн	293
Т. Дианова. Транскультурное пространство как территория игры	312
ИГРЫ В МУЗЫКЕ	319
Панов. Романное письмо, музыкальный случай и апология игры	321
Костецкий. Игра, музыка и артистизм	329
Никонова. Музыка как игра в европейской эстетической традиции	370
Хмырова-Пруель. От игры к философии музыки	383
Хоменя. Симфонии А. Брукнера: Об интерпретациях многовариантности текстов	395
Смирнов. Заметки о принципе игры у И. Стравинского	409
Брагинская. Homo ludens в замыслах И. Стравинского 1940–1960-х годов	413
Пономарёва. Случай и музыка перед лицом смерти	420
Петшинова. Философия игры и время в музыкальной культуре XX века	431
Лаврова. Игры новой музыки	438
Денисов. Пародия в музыке: Между логикой игры и инверсией смыслов	445
Уваров. «Красота игры без правил», или Музыкальные игры «Моего мира»	452
ОБ АВТОРАХ	465

наивности и иллюзий, от дурной одноплановости и однонаправленной
глупой истощности. Смех не даёт серьёзности застыть и оторваться
от незавершимой целостности бытия. Он восстанавливает эту
валентную целостность в процессе игры с реальностью.

СУДЕБНЫЕ ПОДМОСТКИ В КЛАССИЧЕСКИХ АФИНАХ: ПРОСТРАНСТВО ИГРЫ

Античному обществу, прежде всего в его «классическо-греческом»
пространстве, как ни к какому другому, подходит шекспировская
метафора из монолога Жака («Как вам это понравится»): «Весь
мир театр. В нём женщины, мужчины – все актёры». Будучи фактически
парафразом надписи на фронтоне лондонского театра «Глобус»
(*Mundus agit histrionem*) – «весь мир актёрствует»), эта известная
максима Великого Барда имеет античный прототип – ещё в
древнеримский писатель Петроний Арбитр заметил: «*Mundus universus
agit histrioniam*» («весь мир занимается лицедейством»). То,
что произошло в недрах античного мира родилось *motto* «Весь мир – театр»
естественно, не случайно. Эллада, как известно, – родина театральности.
Греческий и вообще античный театр – «театр» в подлинном, полном
и совершенном смысле данного понятия. Во время театральных
представлений границы сценического пространства размывались: оркестра
(на ней располагался хор с корифеем-запевалой), проскенион
(подмостки, на которых находились актёры), сцена (палатка с театральным
реквизитом, сторона которой, обращённая к зрителям, служила
декорацией) сливались с театроном (местами, на которых сидели
зрители): зрители, актёры, автор пьесы, хореог, судьбы делили эмоции
и переживания, достигавшие огромной силы и страсти.

Античный мир имел полное право провозгласить, что он «*agit histrionem*»
не только потому, что театр возник в его недрах, не только из-за
массовости и популярности античного лицедейства. И не только из-за
тех высот и того совершенства, коих достиг классический театр и с точки
зрения «культуры зрелища», и с точки зрения создания и воплощения на
сцене великих шедевров. Античный мир был театром в том смысле, что
вся его культура была культурой представления, зрелища *par excellence*,¹ или,
как теперь говорят, –

¹ См., например, характеристику греческой культуры: Bonanno M. G. All the (Greek) World's a Stage: Notes on (Not Just Dramatic) Greek Staging // Poet, Public, and Performance in Ancient Greece / Eds. L. Edmunds, R. W. Wallace. L., 1997. P. 112.

«культурой перформанса». Сценическими площадками на родине атра – в классических Афинах – время от времени становились на агоре, где заседал народный суд – *гелиэя*: то, что пронизано по накалу страстей, умению затронуть чувствительные струны тельской аудитории, заученным движениям и позам, так «протагониста» (первого актёра) и «хора» не уступало сценическим театральным подмосткам.

В историографии афинские судебные заседания не рождались с театральным агонем (состяванием) и самой драмой. Обычно, таких точек соприкосновения было предостаточно. И в другом случае устраивалось представление перед публикой. Судьи зачастую были одни и те же; решение о победителе и в театре в гелиэе принималось голосованием демократически избранных людей; конфликт между героями облекался в слова и речи, иначе не падал сам сюжет («преступление и наказание» – тема вины и возмездия). Неким подобием театральным подмостков была бема – возвышение, помост, с которого тяжущиеся обращали свои речи к судьям. Основания, которыми руководствовались судьи, одобряя или отвергая своим голосованием актёров на театральных, а тяжущихся на судебных подмостках, были во многом схожи: важно было, кто и как выполнял роль (или речь), сила и красота его голоса; схожи были и средства воздействия на публику, к которым прибегали в том и другом случае действующие лица.

Судебные речи, как и роли, выучивались наизусть будущими исполнителями – участниками тяжбы (истец и ответчик в афинском суде сами отстаивали своё дело). В отличие от профессиональных актёра с его развитой многолетними тренировками памятью, для кого-то бедолаги – простого, полуграмотного крестьянина или ремесленника афинской гавани Пирея – заучивание текста было тяжким делом, и он, подобно герою аристофановской комедии «Всадники», чтобы прочесть напролёт зубрил речь для процесса, бормотал её на улице, про-

² Например: *Garner R. Law and Society in Classical Athens*. N. Y., 1987. P. 130; *Hall E. Lawcourt Dramas: The Power of Performance in Greek Forensic Oratory* // *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. Vol. 40. 1995. P. 39; *Ajootian A. The Civic Art of Pity* // *Pity and Rower in Ancient Athens*. Ed. R. H. Sternberg. Cambridge, 2005. P. 223–225; *Todd S. Law and Oratory at Athens* // *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law* / Eds. M. Gagarin, D. Cohen. Cambridge; N. Y., 2005. P. 111.

...и все уши.³ Далее надо было выученную речь исполнить, используя всевозможные способы эмоционального воздействия на публику. Для того чтобы растрогать её, надо было упомянуть, что оратор – хороший семьянин и добрый патриот, что он выполнял все обязанности, налагаемые на него государством,⁴ что он воспитал много малых деток и престарелых родителей. Для большинства рыдающих и умоляющих родственников и друзей следовало явиться в суд и предъявить в качестве живого довода «рго». Известный афинский оратор Эсхин, отбиваясь от обвинений своего политического противника Демосфена в «предательском посольстве», построил на судебных подмостках всю свою семью: «Со мной в суд к вам просители: мой отец – не отнимайте же надежду его детей – мои братья, которые расставшись со мною, вряд ли захотят, мои свойственники и эти малые дети, ещё не сознающие опасности, но достойные жалости, если мне придётся пострадать». Предвидя мольбы Эсхина, его неумолимый противник так обратился к ним судей: «Слёзы он лить будет о самом себе, совершившем в невольстве такие дела, и, может быть, даже приведёт и показание своих детей; но вы, судьи, при виде его детей имейте в виду, что ваши союзники и друзья скитаются и бродят нищими, что куда больше заслуживают вашей жалости, чем дети отца – предателя и предателя». В тот раз судьи, несмотря на рациональные доводы жестокосердного Демосфена, проявили снисходительность к своему Эсхину и незначительным большинством голосов всё же оправдали его.

Несмотря на все ухищрения обвинителей, взывание к милосердию, особенно подкреплённое видом рыдающих детей, было весьма эффективным. «Мы видим, господа судьи, – говорит оратор в одной из речей Лисия, – что если подсудимый, приведя своих детей, плачет

Demosthenis Equites, 347–349.

³ *Demosthenes*, I, 12–13; XX, 30; *Demosthenes*, XXIII, 190; XXVIII, 19, 24; XXXVI, 39; XXXVIII, 25, 28; LIV, 14; *Lycurgus*, I, 3 etc.

⁴ Демосфен, будучи лидером антимакедонской партии в Афинах, обвинял Эсхина в том, что тот предательски вёл себя при переговорах с македонским царём Филиппом, на которых был заключён так называемый Филократов мир (357 год до н. э.).

⁵ *Demosthenes*, II, 179 – перевод С. Ошерова.

⁶ *Demosthenes*, XIX, 310 – перевод С. Ошерова.

веселил судей. В речи, написанной для последнего Лисимаха в стическом духе описываются последствия патологического поведения Эсхина отдавать долги (многие ссужали его, прогнав в бедности этого философа о добродетели и справедливости ждеными этого философа закрывают магазины; соседи притискивают кабатчики подалеже; кредиторы с утра стекаются к нему в таком количестве, что прохожие принимают эту толпу за процессию и тому подобное; а сам он прикинулся влиятельной старуху, «у которой легче пересчитать зубы, чем пальцы на руке», чтобы завладеть имуществом её мужа-парфенитянина.

То, что острое словцо, пародия, комедийные приёмы и стилистика принятия судьями решений так же, как мольбы и стенания, свидетельствует упрёк, который обращает к ним Демосфен: «Вы, оправдываете тех, чья вина в величайших преступлениях со стороны видностью доказана, если они произнесут в суде одну или две умные шуточки или если члены их филы, избранные защитниками, сядут вас о снисхождении».¹⁹

Иногда в презентациях на судебных подмостках чувствительная умелая рука постановщика. В речи Исократов «Против Каллимаха» рассказывается, как во время потасовки между зятем Каллимаха и ким Кратином досталось одной рабыне. Женщину спрятали и вывели, что Кратин убил её. На суде этот «факт» подтвердило четырнадцать свидетелей со стороны обвинения. Однако Кратину удалось выискать спрятанную «покойницу», во время заседания он представил её дикастам целую и невредимую, к полному посрамлению обвинения.²⁰ Очевидно, что сенсационное явление во время суда над Кратином «воскрешей» рабыни – часть искусного режиссёрского замысла. А с каким театральным вкусом было обставлено представление перед дикастами свидетелей на процессе против одиозного афинского сикофанта (профессионального доносчика и шантажиста) Аристогитона? Демосфен, перечислив все гнусные преступления сикофанта, в том числе ле откушенный нос сокамерника, в качестве свидетеля вывел этого беднягу²¹ – можно представить себе, какой эффект вызвало появление частично безносой (видимо, всё же частично!) жертвы.

¹⁸ *Lysius*, XXXVI = *Athenaeus*, XIII, 611 e–f.

¹⁹ *Demosthenes*, XXIII, 206 – перевод В. Боруховича, с нашими изменениями.

²⁰ *Isocrates*, XVIII, 52–54.

²¹ *Demosthenes*, XXV, 61–62.

...раны рывались не только комические или мелодраматические сценарии, а порой и трагические. Конечно же, главные трагические сценарии, связанные с афинским судопроизводством, разворачивались в стенах гелизи – в случае вынесения смертного приговора переносилось в стены темницы, и приговорённый должен был выпить ядовитую чашу с цикутой. Но иногда сценической плоскостью последнего трагического акта становились и судебные процессы. Плутарх рассказывает, что во время сдачи отчёта стратегом в 427/426 году до н. э. прямо в ходе суда он выхватил меч и бросился на него.²² О том, что конкретно довело Пахета до такого поведения, то есть в чём была суть обвинений, херонейский историк не сообщает. Умереть, бросившись на меч, – типичный конец для героя.

Судебный сценарий прослеживается и в другом нашумевшем процессе, случившемся примерно в это же время, – правда, тогда обошлось без гибели главного действующего лица. Прямо в ходе судебного процесса отнялся язык у когда-то весьма популярного в Афинах политика (в прошлом – соперника лидера демократии Перикла), Фукидида. В 40-ые годы V века до н. э. этот политик вместе с историком Фукидидом!), будучи главой олигархической партии, пытался отправить в изгнание по остракизму Перикла, в результате был изгнан сам (в 443 году до н. э.). Вернувшись из изгнания, он, видимо, пытался продолжить свою политическую деятельность, но лучшие его годы были позади, и он стал жертвой нападений юнцов-сикофантов, привлёкших его к суду.²³ Герой аристофанской комедии «Ахарняне» вспоминает душераздирающую картину: «Кровью сердце обливалось, горько, горько я роптал, глядя, как старца скиф-наёмник тащит в суд».²⁴ Тут-то и случился сей трагический казус – трудно сказать, что послужило ему причиной: ли по старости Фукидид речью, был ли это приступ болезни. Многие верили в то, что Фукидид пал жертвой магических чар.²⁵ Судьи на этот раз были безжалостны и осудили онемевшего старца.²⁶ Таким образом, действие, происходившее в стенах афинского народ-

Plutarchi Nicias, 6, 1.

Aristophanis Acharnenses, 702–712.

ibid., 706–707 – перевод А. Пиотровского.

Scholion ad Vespes Aristophanis, 946.

ibid.

ного суда-гелизи, могло становиться то комедией, то трагедией, фарсом или буффонадой, то слезливой мелодрамой или даже оперой (некоторые процессы длились годами, к суду приглашались родственники, свидетели, друзья тяжущихся, от основной массы отпочковывались так называемые «дочерние» дела и так далее). Таким образом, весь спектр драматических сценариев был представлен на судебных подмостках. И не случайно суд стал главным публичным зрелищем и сценической площадкой афинских граждан. Тот же роль, что в современном мире выполняют кино и телевидение.

²⁷ П. Картледж именует афинский судебный процесс «античным эквивалентом оперы»: *Cartledge P. Fowl Play: A Curious Lawsuit in Classical Athens. Nomos: Essays in Athenian Law, Politics and Society / Eds. P. Cartledge, P. Millett, S. Todd. Cambridge, 2002. P. 41.*