

# ГЕРМЕНЕВТИКА ИГРЫ:

ПОИСКИ СМЫСЛА В ФИЛОСОФИИ,  
ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ, МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ



*Памяти профессора Тамары Антоновны Алинян*

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

**ГЕРМЕНЕВТИКА ИГРЫ:  
ПОИСКИ СМЫСЛА  
в философии,  
теории культуры  
и музыкальной эстетике**

СБОРНИК СТАТЕЙ

2014

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
ПИНЯН: 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
ВСКОЛЬЗАЮЩИЙ СМЫСЛ	73
Г. Исупов. К определению игры	75
Вольнов (В. В. Кудрявцев). Феномен игры	81
А. Кушелев. Симбиоз истины и оценки в игре	108
Э. Зимбули. Нравственно-ценостные аспекты игры	128
В. Критинина. «Фармакон» игры как религиозно-эстетическая проблема	142
А. 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
Л. Шитицьина. Принцип негации в организации пространства игры и смеха	203
А. Третьякова. Серьёзные размышления вокруг смешного в игре	212
Л. Кудрявцева. Судебные подмостики в классических Афинах: Пространство игры	219
Махина, Ф. Б. Дараган. Игра в мяч в Древней Мезоамерике	227
Л. Грязалов. Поэтический язык и игра: Событие свободы	235
Л. Щукина. Семиотика сна как игровая стратегия текста в дискурсе М. Булгакова	247
Л. Хричева. Парадокс аполлонического начала в творчестве Д. Джойса	257
Л. Суворов. Событие в пространстве искусства	273
Л. Устюгова. Стилизация как игра	287
А. Меньшиков. Играя в постмодерн	293
Л. 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-Прутель. 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
Петинова. 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
ИЯ ОБ АВТОРАХ	465

наивности и иллюзий, от дурной одноплановости и однозначности глупой истощенности. Смех не даёт серьёзности застыть и возвращать незавершённой целостности бытия. Он восстанавливает валентную целостность в процессе игры с реальностью.

Т. В. Кудрявцева

## СУДЕБНЫЕ ПОДМОСТКИ В КЛАССИЧЕСКИХ АФИНАХ: ПРОСТРАНСТВО ИГРЫ

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

Античный мир имел полное право провозгласить, что он «agit teatrom» 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*,<sup>1</sup> или, как теперь говорят, –

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

«культурой перформанса». Сценическими площадками театра – в классических Афинах – время от времени становилась агора, где заседал народный суд – гелиэя: то, что проявляло по накалу страстей, умению затронуть чувствительную театральной аудитории, заученным движениям и позам, «протагониста» (первого актёра) и «хора» не уступало театральным подмосткам.

В историографии афинские судебные заседания не раз сравнивались с театральным агоном (состязанием) и самой драмой. Важительно, таких точек соприкосновения было предостаточно и в другом случае устраивалось представление перед публикой. Часто зачастую были одни и те же: решение о победителе в гелиэе принималось голосованием демократически избранных; конфликт между героями облекался в слова и речи; падал сам сюжет («преступление и наказание» – тема виновного). Неким подобием театральных подмостков была бema – платформа, с которой тяжущиеся обращали свои речи к суду. Основания, которыми руководствовались судьи, одобряя своим голосованием актёров на театральных, а тяжущихся на подмостках, были во многом схожи: важно было, кто и как выполнял роль (или речь), сила и красота его голоса; схожи были исполнения, средства воздействия на публику, к которым приводил 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 профессионального актёра с его развитой многолетними тренировками памятью, для кого-то бедолаги – простого, полуграмотного крестьянина или обывателя афинской гавани Пирея – заучивание текста было тяжким трудом, и он, подобно герою аристофановской комедии «Всадники», который напролёт зубрил речь для процесса, бормотал её на улице, проходя мимо.

<sup>2</sup> 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 Speech // 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 in Athens. Cambridge; N. Y., 2005. P. 111.

Далее надо было выученную речь исполнить, используя всевозможные способы эмоционального воздействия публику. Для того чтобы растрогать её, надо было упомянуть оратор – хороший семьянин и добный патриот, что он выполнил все обязанности, налагаемые на него государством,<sup>4</sup> полно малых деток и престарелых родителей. Для большего эффекта вспоминали рыдающих и умоляющих родственников и друзей следовавших в суд и предъявить в качестве живого довода «грю». Такой афинский оратор Эсхин, отбиваясь от обвинений своего политического противника Демосфена в «предательском пособничестве» на судебных подмостках всю свою семью: «Со мной в суд идут мои просители: мой отец – не отнимайте же надежду его на жизнь; мои братья, которые расставшись со мною, вряд ли захотят вернуться к своим свойственникам и эти малые дети, ещё не сознавшие опасностей, но достойные жалости, если мне придётся покинуть их в суде». Предвидя мольбы Эсхина, его неумолимый противник также обратился к судей: «Слёзы он лить будет о самом себе, совершив такие дела, и, может быть, даже приведёт и показав своих детей; но вы, судьи, при виде его детей имейте в виду, что ваши союзники и друзья скитаются и бродят нищими, что будущие заслуживают вашей жалости, чем дети отца – предателя и предателя». В тот раз судьи, несмотря на рациональные доводы жестокосердного Демосфена, проявили снисходительность к Эсхину и незначительным большинством голосов всё-привели виновному Эсхину и незначительным большинством голосов всё-правдали его.

Несмотря на все ухищрения обвинителей, вызвание к милосердию 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

*Archonships* Equites, 347–349.

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

Эсчин, будучи лидером антимакедонской партии в Афинах, обвинялся в том, что тот предательски вёл себя при переговорах с македонским царём Филиппом, на которых был заключён так называемый Филократов мир (171 до н. э.).

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

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

и жалуется, то вы жалеете детей... и прощаете проступки детей».<sup>8</sup> Автор одной из речей Демосфенова корпуса (претор Аполлодор) утверждает, что отстаивающие свои имущество стараются раздобыть сирот, или дочерей-наследниц нуждающихся в пропитании и заботе престарелых матерей, привести их в суд, пробудить в судьях сострадание и выиграть образом дело.<sup>9</sup>

Ритуал упрашивания начинали ещё до открытия судебного заседания, на подходе к месту, где оно происходило. Аристофан описывает, как по дороге и перед входом в суд просители (от их друзей и родственников) развлекают судей – кто позабавит зом о своих бедствиях, кто сказку скажет, кто басню Эзона стрит, актёр сыграет сцену, флейтист усладит слух музыкой, дошедшей до нас комедии Посидиппа «Эфесянки» (начало н. э.) небезызвестная гетера Фрина добивается своего оправдания и хватая за руку каждого судью.<sup>11</sup> С этой прелестницей имевшей все признаки умело разыгранной театральной постановки биографии Гиперида из «Жизнеописания десяти ораторов» Плутарха сказано, что знаменитый оратор выиграл процесс возлюбленной, привлечённой к суду за святотатство, с помощью следующей уловки: он вывел её на середину, порвал её одежду, обнажив грудь, и когда судьи воочию убедились, как неотразимо прекрасна Фрина, они помиловали её.<sup>12</sup> Отметим, что приведение в беспорядок или разрывание одежды, как и заламывание рук и битьё себя в голову – все эти действия совершенно в духе трагических героинь.<sup>13</sup>

Итак, важной частью презентаций на судебной беме (важнейшем смысле её влияния на судебный вердикт) было взвывание к сочувствию судей, сопровождающееся соответствующими жестами, мимикой, стенаниями, специально приведённой в беспорядок оде-

<sup>8</sup> Demosthenes, XX, 34 – перевод С. Соболевского.

<sup>9</sup> Demosthenes, LIII, 29.

<sup>10</sup> Aristophanis Vespes, 560–582.

<sup>11</sup> Athenaeus, XIII, 591e–f.

<sup>12</sup> Pseudo-Plutarchi Moralia, 849e.

<sup>13</sup> См.: Cooper C. Hyperides and the Trial of Phryne // Phoenix. 1995. Vol. 39. P. 312–313.

<sup>14</sup> Именно такого рода представления, как никакая составляющая часть процесса, театрализовывали судебные спектакли. Если слезами и стенаниями – своими и близких – тяжущиеся пытались тронуть судей, то с помощью юмора, остроты, народных придавали судебным выступлениям характер комических выступлений. Прекрасным примером является полная своеобразно-юмористическая комедия Лисия, написанная для одного ветерана-калечи. Недруги попытались лишить его пенсии, подав иск и заявив, что он достаточно здоров для продолжения жизни на пенсии, имеющей доход от своего ремесла, позволяющий обходиться без поддержки государства. Защищая себя в суде, инвалид говорит, что находит у него его недуг, будто невесту-эпиклеру (наследственный кусочек, часто – предмет судебных тяжб).<sup>15</sup> Истец в суде показывает, что тот ездит на лошади, и ветеран издавательски замечает: «Я указываю в своём обвинении, как на признак моего здоровья, я хожу с двумя палками, тогда как все ходят с одной: так не надо приводить в доказательство то, что я езжу на лошади? Ведь это и к тому, и к другому средству по одной причине».<sup>16</sup> Если тот ездит на лошади считает признаком здоровья, то и ношение палок вместо одной (с которой обычно расхаживали афиняне) является таковым. Скорее всего, эти слова бравый калека сопровождаются показательным «ковылянием» – созданный в совокупности комического эффект должен был вызвать смех у судей и зрителей и на пользу ответчика.

Несколько публику, тяжущийся вызывал к себе симпатию, а юмор его доводы, закрепляя их в памяти судей. Они оценили, к примеру, такую остроту из речи Иссея относительно алчных претендентов на наследство некоего Никострата, умершего за границей: кто не облачился в траур и не отстриг волосы, когда весть о его смерти дошла до Афин, собралась толпа «родственников» и «сыновей», кто-то появился перед архонтом с «сыном усопшего» трёх лет от роду, хотя Никострат одиннадцать лет не появлялся в городе.<sup>17</sup> Несколько было сократику Эсхину, когда судившийся с ним заимодавец

<sup>15</sup> Aristotelis Rhetorica, 1386a–b.

<sup>16</sup> Ibidem, XXIV, 14.

<sup>17</sup> Ibidem, XXIV, 12 – перевод С. Соболевского.

<sup>18</sup> Ibidem, IV, 7.

веселил судей. В речи, написанной для последнего Лисицкого, в стиле описывалось последствия патологического духа Эсхина отдавать долги (многие ссыжали его, пронесёнными им вспышками ярости), когда жителями этого философа о добродетели и справедливости, которые поблизости кабатчики закрывают магазины; соседи, машины и съезжают куда подальше; кредиторы с утра стекаются в таком количестве, что прохожие принимают эту толпу за процессию и тому подобное; а сам он прикинулся старуху, «у которой легче пересчитать зубы, чем пальцы», только для того, чтобы завладеть имуществом её мужа-парфенона.

То, что острое словцо, пародия, комедийные приемы и принятие судьями решений так же, как мольбы и стенания, действует упрёк, который обращает к ним Демосфен: «Вы оправдываете тех, чья вина в величайших преступлениях очевидностью доказана, если они произнесут в суде одну или умные шутки или если члены их филы, избранные защитниками, сядут на вас о снисхождении».<sup>19</sup>

Иногда в презентациях на судебных подиумах члены, избранные защитниками для «выведения из строя», умелая рука постановщика. В речи Исократа «Против Кратина» рассказывается, как во время потасовки между зятем Каллимахом Кратином досталось одной рыбине. Женщину спрятали и ли, что Кратин убил её. На суде этот «факт» подтвердилось, что Кратин спрятанную «покойницу», во время заседания он предъявил свидетелей со стороны обвинения. Однако Кратину удалось спрятать целую и невредимую, к полному посрамлению обвинения. Очевидно, что сенсационное явление во время суда над Кратином «воскресшей» рыбини – часть искусного режиссёрского мастерства.<sup>20</sup> А с каким театральным вкусом было обставлено представление на сцене! Аристогитон, скончавшийся на процессе против одиозного афинского афериста и шантажиста (профессионального доносчика) профессионального доносчика и шантажиста, в том же самом фарсе, перечислив все гнусные преступления сикофанта, в качестве свидетеля выплевал откушенный нос сокамерника, в качестве свидетеля выплевывал беднягу<sup>21</sup> – можно представить себе, какой эффект вызвало появление частично безносой (видимо, всё же частично!) жертвы.

<sup>18</sup> Lysius, XXXVI = Athenaeus, XIII, 611 e—  
<sup>19</sup> Demosthenes, XXIII, 206 —  
<sup>20</sup> I.

<sup>19</sup> *Athenaeus*, XXXVI = *Athenaeus*, XIII, 611 e–f.  
<sup>20</sup> *Demosthenes*, XXIII, 206 – перевод В. Боруховича, с нашими изменениями.  
<sup>21</sup> *Isocrates*, XVIII, 52–54.  
<sup>22</sup> *Demosthenes*, XXV, 61–62.

<sup>21</sup> *Demosthenes*, XXV, 61–6.

ранивались не только комические или мелодраматиче-  
ские, а порой и трагические. Конечно же, главные траги-  
ческие, связанные с афинским судопроизводством, разворачи-  
вались на сцене гелизи — в случае вынесения смертного пригово-  
ра, нередко венчавшегося казнью, приговорённый должен был  
принести в жертву венец с цикутой. Но иногда сценической пло-  
щадкой следующего трагического акта становились и судебные  
помещения. Плутарх рассказывает, что во времена сдачи отчёта страте-  
гов в 427/426 году до н. э. прямо в ходе суда он выхватил  
меч из пояса Пахета и нанёс ему рану.<sup>22</sup> О том, что конкретно довело Пахета до са-  
мостоятельной сдачи отчёта в чём была суть обвинений, херонейский историк  
не сообщает. Умереть, бросившись на меч, — типичный конец для  
этого героя.

лический сценарий прослеживается и в другом нашумевшем процессе, случившемся примерно в это же время, – правда, раз обошлось без гибели главного действующего лица. Прямо в судебном процессе отнялся язык у когда-то весьма популярного в Афинах политика (в прошлом – соперника лидера демократии), Фукидиды. В 40-ые годы V века до н. э. этот политик, историком Фукидидом!), будучи главой олигархической группировки, пытался отправить в изгнание по остракизму Перикла, в результате был изгнан сам (в 443 году до н. э.). Вернувшись из ссылки, он, видимо, пытался продолжить свою политическую деятельность, но лучшие его годы были позади, и он стал жертвой националистов-сикофантов, привлекших его к суду.<sup>23</sup> Герой аристотелевской комедии «Ахарньяне» вспоминает душераздирающую картины: «Кровью сердце обливалось, горько, горько я роптал, глядя, как старца скиф-наёмник тащит в суд».<sup>24</sup> Тут-то и случился сей магический казус – трудно сказать, что послужило ему причиной: либо по старости Фукидид речь, был ли это приступ болезни. Или верили в то, что Фукидид пал жертвой магических чар.<sup>25</sup> Суд над этим раз были безжалостны и осудили онемевшего старца.<sup>26</sup> Таким образом, действие, происходившее в стенах афинского народ-

*pharehi* Nicias, 6, 1

*Anophasis Acharnenses*, 702–712

706–707 – перевод А. Пиотровского

Inholla ad Vespes Aristophanis, 946

ного суда-гелиэи, могло становиться то комедией, то фарсом или буффонадой, то слезливой мелодрамой или же оперой (некоторые процессы длились годами, к суду привлекались родственники, свидетели, друзья тяжущихся, от основной темы 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 зрелищем и сценической площадкой афинских граждан, которые же роль, что в современном мире выполняют кино и телевидение.

---

<sup>27</sup> П. Картледж именует афинский судебный процесс «кантичным эквивалентом мыльной оперы»: *Cartledge P. Fowl Play: A Curious Lawsuit in Classical Athens*. In: *Nomos: Essays in Athenian Law, Politics and Society / Eds. P. Cartledge, P. M. T. S. Todd*. Cambridge, 2002. P. 41.