ний, пользуясь правами, недоступными им в групповом или в парном браке. Причина этого крылась в том, что численное соотношение особей мужского и женского пола на Дону примерно выравнялось, и необходимость в похищении невест из других земель, не имевших покровительства своих семей, отпала сама собой.

В XVIII – начале XX вв. сватанье казачьих дочерей стало основным способом получение невест. Последующее церковное венчание цементировало внутрисемейное устройство в контексте христианской морали. Умыкание невест встречалось, но не имело всеобщего распространения, представляя собой скорее исключение из сложившейся практики, и в основном оно осуществлялось по взаимному согласию, когда жених был беден и не мог оплатить свадебных расходов или когда родители не давали согласия на свадьбу. Необходимость последующего церковного венчания делало бессмысленным умыкание невест без получения их предварительного согласия. Патриархальные браки были достаточно устойчивыми, а основания и процедура разводов регламентировались церковными канонами, при этом общее количество брачных союзов, в которые мог вступить индивид, ограничивалось тремя. Даже вдовы и вдовцы были вынуждены следовать этому ограничению, поэтому возможные последующие семейные отношения в церкви никогда не регистрировались, нося характер сожительства.

На этом следует закончить краткое рассмотрение института семьи, имевшего место в традиционном обществе донских казаков. В заключение следует сказать, что расказачивание и коллективизация уничтожили патриархальную семейственность на Нижнем Дону. Борьба большевиков с частной собственностью неизбежно ударила по традиционной семье и ее устоям, причем практически на всей территории Российского государства. Долгие годы нормы церковного и обычного права не оказывали существенного влияния на брачно-семейные отношения, в результате чего парная моногамия стала основной формой семьи, доминирующей и поныне.

Литература

1. *Энгельс Ф.* Происхождение семьи, частной собственности и государства. М., 1982.

2. *Регильман А.И.* История о донских казаках. Ростов-на-Дону, 1992.

УДК 340.15

Кравцов Н.А.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПОЛИТИКИ, ПРАВА И ИСКУССТВА В АРХАИЧЕСКОЙ СПАРТЕ

В статье рассматривается особая роль деятелей искусства в становлении спартанской конституции. Также ведется речь о роли искусства в политической жизни спартанцев. Автор разделяет мнение о том, что в Спарте имела место особая форма политического посредничества с привлечением деятелей искусства. Он также настаивает на том, что в Спарте имело место такое специфическое явление, как «художественные санкции».

The article considers the special role of art in the formation of the Spartan Constitution. Also the question is about the role of art in the political life of the Spartans. The author shares the opinion that in Sparta took place a special form of political mediation with the involvement of artists. He also insists on the fact that in Sparta a specific phenomenon, as «art sanctions».

Ключевые слова*: Спарта, политика, право, искусство, политическое посредничество, санкции.*

Keywords: *Sparta, politics, law, art, political mediation, the sanctions.*

Все без исключения древние источники подчёркивают тот факт, что искусство играло исключительную роль в становлении и деятельности спартанского государства. Прежде всего, значима закреплённая в традиции история приглашения в Спарту поэта Тиртея для прекращения в ней гражданских волнений. В этой истории, безусловно, присутствует легендарная составляющая, но, как известно, легенды не возникают на пустом месте. Мы далеки от мысли о том, что призвание поэта было единственной мерой для прекращения внутриполитических распрей. Тем более наивно было бы полагать, что Тиртей одним только своим искусством установил в Лакедемоне мир и гармонию. Но с самим фактом его приглашения, видимо, спорить трудно. Слишком многие источники на этот факт указывают. Видимо, спартанцы осознали, что для установления мира на их земле, необходимо единомыслие относительно некоторой системы общественных идеалов. А такое единомыслие легче всего обеспечить, если объединяющая народ идеология найдёт художественную форму своего воплощения. То есть Тиртей, конечно, не создатель спартанской идеологии. Но ему удалось в доступной и приятной для восприятия форме довести эту идеологию до сердец спартанцев. Результатом творчества Тиртея была поэма «Эвномия» («Благозаконие»), которая стала неотъемлемым элементом спартанской культуры. Вряд ли был спартанец, не знавший наизусть её стихов. Сам Тиртей, видимо, оценил тот факт, что его, поэта, призвали принять участие в процессе национального примирения. Интуитивное понимание спартанцами политического значения искусства позволило ему благословить на последующие века союз искусства и спартанского государства. Как просто было бы ему связать конституцию воинственного и мужественного народа с авторитетом бога войны Ареса! Но Тиртей мудро связал её с авторитетом покровителя искусств Аполлона. В этой связи чрезвычайно любопытен один из самых важных в политическом смысле фрагментов «Эвномии»:

«Так нам из пышного храма изрек Аполлон дальновержец,
Златоволосый наш бог, с луком серебряным царь:
«Пусть верховодят в совете цари богочтимые, коим
Спарты всерадостный град на попечение дан,
Вкупе же с ними и старцы людские, а люди народа,
Договор праведный чтя, пусть в одномыслии с ним
Только благое вещают и правое делают дело,
Умыслов злых не тая против отчизны своей, –
И не покинет народа тогда ни победа, ни сила!»
Так свою волю явил городу нашему Феб» [1].

Покровителю искусств Аполлону Тиртей, таким образом, предписывает создание самой формы спартанского государственного устройства, во главе которого стояли цари и совет старейшин.

Этот сплав художественного и политического начал в творчестве Тиртея не ускользнул от внимания отечественного исследователя А.В. Зайкова: «Тиртей провозглашает божественность спартанской конституции, прославляет доблесть предков и указывает на истинного – не внутреннего, а внешнего – врага, в качестве которого выступают мессенцы. Здесь мы находим первую в греческой литературе попытку понять хорошо устроенное государство как гармоничную систему, все части которой уравновешивают одна другую. Существует близкая аналогия между «Эвномией» Тиртея и поэмой с тем же названием Солона, афинского поэта и законодателя начала VI в. до н. э. Как Тиртей, так и Солон имели своей целью положить конец внутренней усобице и консолидировать свою гражданскую общину. Оба использовали похожие методы, а именно: они активно проводили идею о внешнем враге и побуждали граждан к агрессии против него; они сочиняли талантливые стихи и клали их в основу гражданского воспитания; они проводили идею о пропорциональной и непоколебимой социальной системе, поддерживаемой богами» [2]. Воспитанные на поэзии Тиртея, спартанцы впоследствии всегда прибегали к искусству, как к средству гражданского воспитания и поддержания военной доблести.

Чрезвычайно интересно, что античная традиция приписывает заслугу прекращения в Спарте гражданских распрей не только поэту Тиртею, но и музыканту Терпандру, который, согласно преданию, тоже был приглашен в Лакедемон для примирения народа. Античность также приписывала Терпандру создание музыкального жанра «нома», который большинство греческих учёных связывали с традицией пения законов для их лучшего запоминания.

История приглашения в Спарту Терпандра, как и подлинная сущность изобретённого им жанра, представляется довольно туманной. Малочисленность исторических (в строгом смысле слова) све-

дений даёт возможность трактовать происходившее по-разному. Мы склонны согласиться с той трактовкой событий, которую предложил А.В. Зайков: «Возможно, что спартанцы, страдая от внутренней усобицы, пригласили знаменитого музыканта для организации религиозного праздника, который должен был консолидировать спартанскую общину. Чтобы успешно это осуществить, Терпандр, несомненно, должен был бы получить некоторые важные распорядительные полномочия. Здесь необходимо вспомнить, что тот жанр, который разработал Терпандр, назывался «номы». Как было уже упомянуто, позднее это слово в греческом языке означало главным образом «законы»… Плутарх заявляет, что делом Терпандра было так называемое «первое установление (katastasis) музыкального обихода в Спарте» (Plut. De mus. 9 p. 1134 b). Слово «katastasis» здесь несомненно означает «установление» как «закрепленный порядок». Терпандр, по всей видимости, разработал канон для музыкального инструмента – лиры, канон для жанра номов и канон для музыкального состязания и праздника в честь Аполлона Карнейского» [2]. В связи с вышесказанным Зайков считает поздним напластованием версию о том, что Терпандр усмирил спартанские распри исключительно с помощью звуков своей лиры. По его версии, которую можно считать приемлемой, Терпандр, приглашённый иностранец, осуществил функцию политического посредничества, вполне традиционную для эллинского мира. Эта, очевидно, менее романтичная версия, тем не менее, она не означает принижения роли Терпандра, и тем более политической роли деятелей искусства в ранней античности. Если мы берём эту версию на веру, то нам следует обратить внимание на сам факт приглашения в консервативнейшую Спарту для важнейшего политического посредничества именно знаменитого музыканта. Такая же форма политического посредничества приписывается Зайковым, и не без основания, авлетисту Фалету, который тоже приглашался в Спарту [2]. Его деятельность была тем более значимой, что именно он ввёл в употребление в Спарте столь любимый впоследствии спартанцами авлос («флейту»).

Свой взгляд на смысл политической деятельности Терпандра в Спарте высказал и Е.В. Герцман: «Как утверждает традиция, Терпандр создал «первое установление музыки в Спарте»... Понимание этого сообщения сопряжено с определенными трудностями. Ведь невозможно думать, что до появления Терпандра в Лаконии там вообще не было музыки. Значит, речь идет о чем-то другом. Скорее всего, здесь нужно видеть первый зафиксированный случай, когда государство открыто поставило музыку себе на службу ради достижения определенных политических целей, а музыка стала выполнять задачи, установленные для нее государством» [3, с. 210–211].

Анализ сведений о деятельности Терпандра и Тиртея привёл А.В. Зайкова к формулированию положения, с которым мы склонны полностью согласиться. Он пишет: «Все сказанное приводит нас к выводу о том, что в архаическую эпоху в Спарте существовал некий местный экстраординарный механизм преодоления гражданской смуты. Эту функцию исполняли талантливые музыканты, приглашаемые из других городов. Как правило, спартанцы ставили перед ними задачу организации определенного религиозного праздника, в программе которого обязательно присутствовало мусическое состязание… Их роль в жизни общины приобретала значение политической власти. Они действовали как советники народа и арбитры. Осмелюсь выдвинуть предположение, что официальным титулом такой экстраординарной политической фигуры было слово harmostes/harmoster» [2]. Особенно важным нам здесь представляется мысль о том, что роль приглашённых деятелей искусства «приобретала значение политической власти». Это обстоятельство позволяет нам не только трактовать искусство как одну из регулятивных систем древних обществ, но и рассуждать о том, что оно позволяло в некоторых случаях, при особом стечении обстоятельств, осуществлять своим деятелям специфические формы осуществления политической власти. Немного забегая вперёд, скажем также и о том, что в деятельности ряда правителей (вроде Писистрата и Нерона) искусство становилось одним из методов осуществления политической власти.

Вообще, создаётся впечатление, что музыка и поэзия играли у спартанцев исключительную роль, может быть, даже большую, чем во всех прочих греческих полисах. Множество свидетельств об этом можно найти у Плутарха. Он, к примеру, свидетельствует: «Весьма серьезно спартанцы относились к музыке и пению. По их мнению, эти искусства были предназначены ободрять дух и разум человека, помогать ему в его действиях. Язык спартанских

песен был прост и выразителен. В них не содержалось ничего, кроме похвал людям, благородно прожившим свою жизнь, погибшим за Спарту и почитаемым как блаженные, а также осуждения тех, кто бежал с поля боя, о которых говорилось, что они провели горестную и жалкую жизнь. В песнях восхваляли доблести, свойственные каждому возрасту» [4].

В другой работе Плутарх приводит не менее интересные сведения: «На хоровое пение обращалось столько же внимания, как и на точность и ясность речи. В самих спартанских песнях было что-то воспламенявшее мужество, возбуждавшее порыв к действию и призывавшее на подвиги. Слова их были просты, безыскусственны, но содержание серьезно и поучительно. То были большею частью хвалебные песни, прославлявшие павших за Спарту или порицавшие трусов, которые живут теперь «жалкими, несчастными». Некоторые из них призывали к смелым деяниям, другие хвалились прошлыми – смотря по возрасту детей. В праздник были три хора разных возрастов» [5]. На первый взгляд, эти сведения относятся исключительно к сфере искусствоведения. Но мы не решились бы приводить их в рамках нашего исследования, если бы в них не присутствовала одна важная деталь. Это упоминание о «трех хорах разных возрастов». Эта деталь вызывает настолько однозначные ассоциации с теорией «трех хороводов», изложенной в «Законах» Платона, что мимо неё невозможно было бы пройти. Не исключено, что именно реальные спартанские установления легли в основу платоновских рассуждений о правильной организации хороводов в государстве!

Спартанцы придавали большое значение не только героическим песням, но и инструментальной музыке. Не во всех античных полисах с уважением относились к флейте. Но у спартанцев она была самым любимым, самым важным и незаменимым инструментом. Флейтисты были непременными участниками военных походов. Указания на это мы во множестве находим в античной литературе. Особенное внимание этому факту уделил Плутарх. Он писал: «Вообще, если заняться внимательней спартанскими песнями, из которых некоторые сохранились еще до сих пор, затем вспомнить, что спартанцы шли на неприятеля под звуки флейт, мерным шагом, нельзя не согласиться с Терпандром и Пиндаром, которые видят тесную связь между храбростью спартанцев и музыкой в их войсках. Точно так же перед сражением царь приносил жертву музам, для того, вероятно, чтобы воины вспомнили, чему их учили, и о том, какой приговор ждет их со стороны составителей песен, чтобы они ни на минуту не забывали об этом, встретясь лицом к лицу с опасностью, и показали в битве подвиги, достойные прославления» [5].

Нам кажется, что в этом фрагменте интересно описание поведения царя. Видимо, мудрость Тиртея, связавшего в своей «Эвномии» происхождение спартанской конституции с авторитетом Аполлона, сыграла свою роль в дальнейшей истории народа. Обратим внимание на то, что перед походом жертвы приносятся не богу войны, а музам. А также на то, что солдат меньше заботит наказание властей, чем «приговор исполнителей песен». Перед нами яркое свидетельство социально-регулятивной роли искусства в древних обществах. Это удивительный образец «художественной санкции»: граждане знают, что неблаговидный поступок может быть увековечен, как и связанный с ним позор, в песне, что заставляет их действовать должным образом.

Но главное, что этим система санкций, связанных с музыкальным искусством, у спартанцев не ограничивалась. Описывая то, каким унижениям у спартанцев подвергались илоты, Плутарх говорит: «им приказывали петь неприличные песни и исполнять непристойные, безнравственные танцы, запрещая в то же время приличные» [5]. Этот пример, если не уникален в античной практике, то все же очень репрезентативен. Он показывает нам, что в древних обществах искусство могло использоваться не только для возвышения нравственного облика полноправных граждан, но и для морального унижения эксплуатируемых слоёв общества.

Впрочем, в ряде случаев такого рода «художественное унижение» могло применяться и в отношении самих граждан. По свидетельству всё того же Плутарха, в Спарте, «если кто-нибудь провинился и был обличен, то должен был обойти кругом алтарь, находившийся в городе, и петь при этом песню, сочиненную ему в укор, то есть сам себя подвергнуть поруганию» [4]. Это иллюстрирует особенное отношение к искусству в древнем обществе. Очевидно, что гораздо легче просто обязать преступника, к примеру, выкрикивать о себе порочащие сведения. Но здесь процесс значительно усложняется: специально складывается песня (а значит, кому-то, способному к сложению песен, официально даётся такое поручение, которое он, видимо, обязан выполнить, ибо иначе он воспрепятствует правосудию!), и песню преступник должен петь в священном месте.

Интереснейшие сведения Плутарх приводит в другом месте: «Темы их маршевых песен побуждали к мужеству, неустрашимости и презрению к смерти. Их пели хором под звук флейты во время наступления на врага. Ликург связывал музыку с военными упражнениями, чтобы воинственные сердца спартанцев, возбужденные общей благозвучной мелодией, бились бы в единый лад. Поэтому перед сражениями первую жертву царь приносил Музам, моля, чтобы сражающиеся совершили подвиги, достойные доброй славы» [5]. В этой цитате нам показалось любопытным упоминание Ликурга. Не исключено, что сведения о том, что он «связывал музыку с военными упражнениями» содержат в себе намёк на то, что использование музыки в военных целях было результатом законодательной инициативы великого реформатора.

Справедливости ради, надо признать: не все античные авторы полагали, что использование спартанцами флейты в военных походах основывалось на их убеждении в способности этого инструмента пробуждать мужество и хорошо действовать на нравы. Фукидид, во всяком случае, предлагал вполне утилитарное объяснение этой традиции. В одном из многочисленных в его «Истории» описаний сражений мы встретили такой эпизод: «Затем началась схватка. Аргосцы и союзники стремительным натиском атаковали противника. Лакедемоняне, напротив, двигались медленно под звуки воинственной мелодии, исполняемой множеством флейтистов, стоявших в их рядах. Это заведено у них не по религиозному обычаю, а для того, чтобы в такт музыке маршировать в ногу и чтобы не ломался боевой строй (как обычно случается при наступлении больших армий)» [6].

В связи с увлечением спартанцев хоровым пением и игрой на флейте, нельзя не упомянуть о том, что обучение этим искусствам, по всей видимости, носило в их среде массовый и государственно организованный характер. Атеней приводит описание праздника Гиацинта в Спарте. Упоминание о множестве детей, играющих на кифарах и флейтах [7], пожалуй, подтверждает это предположение. В противном случае, никак невозможно объяснить сам факт успешного проведения такого рода мероприятий. Как трудно объяснить и практику организованных хороводов. Тем более что тот же Атеней, со ссылкой на Хамолеона Гераклейского, прямо говорит о том, что все спартанцы и фиванцы обучались игре на флейте [7].

По всей видимости, одним только обучением флейтовой игре законодательные положения древних спартанцев не ограничивались. Вновь обратимся к пересказу более ранних источников Атенеем, который пишет: «Если верить Филохору, когда спартанцы под руководством Тиртея завоевали господство над мессенцами, они установили в качестве закона, что каждый раз, когда они будут ужинать, или когда будут петь пеаны в своих военных походах, они, помимо прочего, будут петь одни за другими стихи этого поэта, а генерал будут награждать мясом тех, кто поёт лучше всех» [7]. Он же говорит о том, что спартанцы были обязаны учиться пирриическому танцу с пятилетнего возраста.

Такое законоположение трудно оценить однозначно. С одной стороны, хорошо, если для воспитания боевого духа солдат используется не только муштра, но и пение стихов хорошего поэта. Но, с другой стороны, «не требуется большой проницательности, чтобы представить себе художественный уровень искусства, когда арбитром выступает армейский командир, а призом служит мясо. Другое искусство и не могло культивироваться в тоталитарной Спарте» [3, с. 223].

А.В. Зайков не сомневается в том, что и введение трех хороводов и введение музыкальных состязаний за мясо было результатом деятельности Тиртея. По его мнению, «политическая и социальная направленность этих хоров очевидна – консолидировать общину в некоем строгом единстве и согласии, подобном тому, которое необходимо в хоре» [2].

Литература

1. *Тиртей*. Фрагменты – http://ancientrome.ru/antlitr/tirteios/tirt.htm#001

2. *Зайков А.В*. Музыканты в ранней Спарте: создание жанров и противодействие внутренней распре - http://ancientrome.ru/publik/art/zaikov/zaikov01.htm

3. *Герцман Е.В*. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995.

4. *Плутарх*. Древние обычаи спартанцев – http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Plutarh/dr_ob.php

5. Плутарх. Ликург и Нума - http://lib.ru/POEEAST/PLUTARH/likurg.txt

6. *Фукидид*. История - lingvo.net/library_view_33764_1.html

7. *Athenee*. Le banquet des savants – http://remacle.org/bloodwolf/erudits/athenee/index.htm