

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИЗ ИСТОРИИ
СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКИХ
ИДЕЙ

Сборник статей

К СЕМИДЕСЯТИПЯТИЛЕТИЮ
АКАДЕМИКА
ВЯЧЕСЛАВА ПЕТРОВИЧА
ВОЛГИНА

Веб-публикация:
Vive Liberta и Век Просвещения, 2010-2013

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК СССР
Москва 1955

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Торжественное заседание	5
Академик А. Н. Несмеянов. Речь на чествовании академика В. П. Волгина . . .	11
Член-корр. АН СССР С. Д. Сказкин. Научная и общественная деятельность академика В. П. Волгина	14
Библиография трудов академика В. П. Волгина	22
А. В. Кольцов. Перестройка деятельности Академии наук СССР в 1930—1934 гг.	36
—	
С. Л. Утченко. Проблема кризиса полиса в античной идеологии	49
Н. И. Голубцова. Идеологическая борьба в Риме на рубеже IV—V вв.	59
Член-корр. АН СССР Н. И. Конрад. «Средние века» в исторической науке . . .	76
Член-корр. АН СССР Н. В. Пигулевская. Идея равенства в учении маздакитов .	97
А. И. Неусыхин. Крестьянство и крестьянские движения в Западной Европе раннефеодального периода (VI—IX вв.)	102
Член-корр. АН СССР С. Д. Сказкин. Первое послание Дольчино	122
Член-корр. АН СССР В. Н. Лазарев. Проблема Возрождения в освещении ренессансных писателей и «просветителей»	130
М. М. Смирин. К вопросу о характере Великой крестьянской войны в Германии	141
Ф. А. Коган-Бернштейн. Борьба за национальный язык во французском гуманизме	156
К. Р. Симон. «Энциклопедия, разделенная на семь частей» Иоганна-Генриха Альштеда (1630 г.)	171
Академик М. Н. Тихомиров. Псковские повести о крестьянской войне в России начала XVII в.	181
В. Ф. Семенов. Восстание на севере Англии 1569—1570 гг.	190
Член-корр. АН СССР С. И. Архангельский. Движение крестьянской бедноты в графстве Норсемптон в первой половине XVII в.	205
Б. Ф. Поршнев. Народные истоки мировоззрения Жана Мелье	✓213
С. С. Сафронов. Политические и социальные идеи Мабли	✓238
Б. Г. Кузнецов. Ранние работы М. В. Ломоносова и общий характер научного мировоззрения XVIII в.	265
Академик А. М. Деборин. Социально-политическая доктрина физиократов . . .	283
В. С. Алексеев-Попов. «Социальный кружок» и его политические и социальные требования (1790—1791 гг.)	299
М. М. Штранге. Отклики русских современников на события французской буржуазной революции 1789—1794 гг.	340
Ю. Я. Мошковская. Мировоззрение немецкого революционера XVIII в. Георга Форстера	353
И. С. Миллер. Воззвание Францишка Гожковского	365
Член-корр. АН СССР М. В. Нечкина. Декабристская «утопия»	376
М. А. Алпатов. Французские утопические социалисты и буржуазная теория классовой борьбы XIX в.	385
Е. Б. Черняк. Революционное движение в Англии в 1820 г.	413
К. Э. Кирова. Концепция итальянской революции в ранних работах Мадзини	432
Н. А. Ерофеев. Исторические взгляды чартиста О'Брайена	452
В. М. Лавровский. Русские революционные демократы о чартистском движении в Англии	466

И. А. Бок. Новые данные о пребывании Маркса и Энгельса в Лондоне в августе 1845 г.	479
Г. М. Ойзерман. К характеристике борьбы Маркса и Энгельса против воззрений К. Гейне	483
И. Е. Зислингер. Об оценке Прудона и прудонизма в «Коммунистическом Манифесте»	491
А. М. Малик. Из исторических документов июньского восстания парижских рабочих	519
Р. А. Азарбух. Герцен и Чернышевский о борьбе немецкого народа за независимость в 1848—1849 гг.	529
С. Б. Кот. Начало историко-буххарской историографии германской революции 1848—1849 гг.	537
И. И. Замберфорд. Коммунистическое значение футуризма	548
Член-корр. АН СССР Ф. В. Волгин. К вопросу о положении рабочего класса во Франции в последний период промышленного переворота (50—60-е годы XIX в.)	570
Э. А. Дюбуазиак. Из истории рабочего и социалистического движения во Франции в 1848—1870 гг.	601
А. Э. Манфред. Французское революционное движение после Парижской Коммуны и Н. Г. Чернышевский	633
Б. Г. Дювер. Первое русское исследование французской буржуазной революции XVIII в.	643
Б. П. Кольман. Социально-политические и философские взгляды В. И. Танеева (Из истории утопического социализма в России)	664
Э. К. Эзерг. Даниель де-Леон — идеолог анархо-синдикализма в американском рабочем движении	674
Член-корр. АН СССР Е. М. Жуков. Предсмертное письмо Котоку Дэндзиро (Из истории социалистической мысли в Японии)	690
Академик А. М. Панкратова. Пропаганда идей социализма среди рабочих России в 70—80-х годах XIX в.	702
Академик И. И. Минц. Перемещение центра мирового революционного движения с Запада в Россию	738

Посвященное академику В. П. Волгину исследование академика В. В. Струве об исторических надписях шумерского реформатора Урукагины не смогло быть включено по причине большого объема в данное издание и будет опубликовано в «Вестнике древней истории».

Статьи из сборника и тематически связанные материалы
Вы можете найти в нашей библиотеке:
<http://istmat.info/vive-liberta>

Виктор Никитич Лазарев

Член-корреспондент АН СССР

ПРОБЛЕМА ВОЗРОЖДЕНИЯ В ОСВЕЩЕНИИ РЕНЕССАНСНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ И «ПРОСВЕТИТЕЛЕЙ»

Являясь идеологами нового класса, гуманисты, естественно, относились враждебно ко всему тому, что было порождением старой феодальной культуры — к проникнутой узко церковным духом средневековой литературе, к запутавшейся в отвлеченных построениях схоластики, к символическому религиозному средневековому искусству. Все это было им вдвойне враждебно, поскольку затрагивало их национальное чувство. Они всегда помнили о том, что наиболее законченные формы средневековой культуры сложились на почве Франции и что многие средневековые идеи были занесены оттуда в Италию. Сознательно опираясь на античное наследие, как национальное наследие, итальянские гуманисты склонны были сбросить с весов истории целое тысячелетие, поскольку оно не отвечало их идеологическим установкам. Исходя из последних, они создали новую историческую периодизацию и учение «о возрождении» искусства, получившее наиболее яркое отражение в «Жизнеописаниях» Вазари.

У итальянских писателей XIV—XVI вв., наблюдавших необычайный расцвет современного им искусства и гордившихся им, сложилась очень четкая историческая концепция¹. Согласно этой концепции, золотым веком искусства была античность. После гибели Рима наступили длительные века варварства. Искусство пришло в величайший упадок, оно попало целиком в руки греков (т. е. византийцев), культивировавших «грубую манеру». Затем начался постепенный подъем искусства. Художники второй половины XIII в., обратившись к изучению природы и античных памятников, вновь обрели «хорошую манеру» и вывели искусство из тупика. Полного расцвета последнее достигло лишь в XVI в., в XV в. оно вступило в полосу зрелости, в XIII—XIV вв. оно находилось еще в состоянии младенчества. Кто же были те художники, благодаря которым впервые наметилось оживление в искусстве? Кто способствовал его «обновлению»? Для всех гуманистов этими художниками являются мастера второй половины XIII — начала XIV в., и в первую очередь Джотто, которого они неизменно рассматривают как прямого предтечу ренессансного реализма.

¹ См. об этом: E. Benkard, *Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue*, München, 1917, S. 41; J. Schlosser *Die Kunstliteratur*, Wien, 1924, S. 130—133; A. Haseloff, *Begriff und Wesen der Renaissancekunst, Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1931 (III), S. 373—392; Salvini, *GiOTTO*, Roma, 1938, p. II—VIII, 3—24; Baron, *Das Erwachen des historischen Denken im Humanismus des Quattrocento*, *Historische Zeitschrift*, 1932, S. 5—20; О. Л. Вайнштейн, *Историография средних веков М.—Л.*, 1940, стр. 47 и сл.

Джованни Виллани¹ ранее всех отметил в своей «Хронике» под 1334 г., что фигуры Джотто отличаются особым близостью к природе (*il più sovrano maestro stato in dipintura che si trovasse al suo tempo e quegli che più trasse ogni figura e atti al naturale* — был высочайшим мастером живописи своего времени, наиболее точно следовавшим натуре при изображении фигур и действию). В так называемом «*Ottimo Commento della Divina Commedia*» («Самый лучший комментарий к Божественной Комедии») ², написанном в том же 1334 г., Джотто характеризуется как величайший из когда-либо живших живописцев (*Fu ed è Giotto in tra li pintori, che li homini conoscono il più sommo* — среди живописцев, которых только знают люди, Джотто был и есть самый великий). Пятнадцать лет спустя Джотто уже фигурирует у Боккаччо ³ обновителем живописи, исправившим ошибки своих предшественников: «Джотто обладал таким превосходным талантом, что не было ничего, что в вечном вращении небес производит природа, мать и устроительница всего сущего, что бы он карандашом либо пером и кистью ни написал так сходно с нею, что, казалось, это не сходство, а скорее сам предмет, почему нередко случалось, что вещи, им сделанные, вводили в заблуждение чувство зрения людей, принимавших за действительность, что было написано. Так как он снова вывел на свет искусство, в течение многих столетий погребенное по заблуждению тех, кто писал, желая скорее угодить глазам невежд, чем пониманию разумных, он по праву может быть назван одним из светочей флорентийской славы». В конце XIV в. Ченнино Ченнини ⁴ прославляет Джотто за то, что он «переключил искусство живописи с греческого на латинский и сделал его современным, он владел искусством, как никто другой». У Ченнини Джотто впервые выступает основателем национальной школы живописи, освободившим ее от засилья византийских традиций. Еще более четко эта же мысль проводится Филиппо Виллани ⁵ в его сочинении «*De origine civitatis Florentiae et de eiusdem famosiss civibus*» («О происхождении флорентийского государства и его знаменитых гражданах»), законченном до 1404—1405 гг. Великим искусством прошлого является для Виллани античное искусство, потому что оно основывается на подражании природе. Утратив контакт с природой, это античное искусство пришло постепенно в полный упадок. Искусство вновь возродилось во Флоренции, где Чимабуэ и Джотто вернули ему былой блеск. Они обратились к природе как к главному источнику для вдохновения. Повидимому, отправляясь от дантевских терцин, которые он неверно интерпретировал, Виллани совершенно произвольно сделал из Чимабуэ родоначальника реализма, давшего, по сравнению со своими предшественниками, более близкую к природе трактовку (*picturam cepit ad nature similitudinem revocare* — он стал писать, подражая природе). То, что начал Чимабуэ, завершил Джотто. Он «восстановил живопись в ее античном достоинстве» Виллани прославляет разносторонность Джотто, живость его фигур, его обширные познания (особенно в области истории), его честолюбие и любовь к славе «От этого высокочтимого человека, как от

¹ G Villani Cron Fiorentine, lib XI, cap 12

² Ottimo Commente, ed Torri, Pisa, 1828 II p 188 Среди отзывов о Джотто его современников следует упомянуть и отзыв Антонио Пуччи в его «*Centiloquio*» (cap- to 85), который, однако, не содержит в себе никакой оценки.

³ G Воссассио Decamerone, VI, 5 Цитирую в переводе А Н Веселовского

⁴ Ченнино Ченнини Книга об искусстве, или Трактат о живописи Пер. А Н Лужецкой М., 1933, стр 27 Даваемый мною перевод ближе к лаконичному стилю Ченнини, чем несколько олитературенный перевод А Н Лужецкой.

⁵ Filippo Villani De origine civitatis Florentiae et de eiusdem famosiss civibus, p. 73—74 (цитирую по изданию Frey, Il libro di A Villi, Berlin, 1892)

чистого и обильнейшего источника, взяли свое начало прозрачные ручейки живописи; обновив живопись — эту соперницу природы, — они сделали ее драгоценной и приятной» Аналогичную точку зрения на Джотто и на общий ход развития искусства занимает в своих «Комментариях» Гиберти¹ В противовес дилетанту Филиппо Виллани, Гиберти был профессиональным художником, и притом художником с большим кругозором и тонким вкусом. Это дало ему возможность правильно определить место Чимабуэ. Последний уже не фигурирует у него в роли новатора Он выступает приверженцем старой «реческой манеры». С этой манерой частично порывает Каваллини и окончательно — Джотто Перед тем как перейти к характеристике Джотто, Гиберти лаконически заявляет: «Начало возвышаться искусство живописи в Этрурии» (т. е. в Тоскане) Для Гиберти этот момент появления гениального мастера знаменует начало новой эпохи «Джотто стал велик в искусстве живописи Он принес новое искусство, отошел от грубости греков (т. е. византийских мастеров). Чрезвычайно возвысился он в Этрурии Им были созданы выдающиеся произведения, в частности в городе Флоренции и во многих других местах Многочисленные ученики по учености сравнивались с античными греками. Видел Джотто в искусстве то, что другим было недоступно Он принес естественное искусство (т. е. близкое к природе) и вместе с ним уточненность, не выходя из меры» Высокую оценку дает Джотто и Микеле Савонарола², дед знаменитого доминиканского монаха В своем написанном около 1440 г. сочинении «De laudibus Patavii» (О прославлении Падуи), в котором он прославляет Падуу, Микеле Савонарола отводит первое место Джотто, порвавшему со стилем мозаичистов и создавшему «modernas figuras». Наконец, последний из упоминаемых Джотто кваттроцентристских писателей — известный комментатор Данте и переводчик Плиния Кристофоро Ландини³ — также связывает «обновление искусства» с Джотто, чья художественная доктрина явилась тем «Троянским конем», из которого вышли «замечательные живописцы» Но, подобно Филиппо Виллани, Ландини ставит рядом с Джотто Чимабуэ, совершенно неверно трактуя его как первого итальянского реалиста (*che ritrovo e lineamenti naturali et la uera proportione, laquale i Greci chiamano simetria, e le figure fece uue et di uarii gestj et gran fama lacciò di se* — который нашел естественные линии и верные пропорции, именуемые греками симметрией, и который делал фигуры живыми и с разнообразными жестами, так что он оставил после себя великую славу) Повидимому, и Ландини был введен в заблуждение Данте, стихи которого натолкнули его на то, чтобы окружить консервативного Чимабуэ незаслу-

¹ Лоренцо Гиберти Комментарий Пер А Губера, М, 1938, стр 17—18

² Michele Savonarola De laudibus Patavii (относящееся к художникам место перепечатано у Шлоссера в его Quellenbuch zur Kunstgeschichte Nr LIII)

³ Cristoforo Landino Commento sopra la Commedia di Dante Apologia Florentini excellenti in pictura et sculptura, p 119 (цитирую по изданию Frey II Codice Magliabechiano, Berlin, 1892, где перепечатано все относящееся к художникам место) Комментарий Ландино вышел в свет в 1481 г Здесь следует упомянуть и составленную Анжело Полициано надпись, высеченную под бюстом Джотто в Санта Мария дель Фиоре

Я — это тот, кем угасшая живопись снова воскресла
 Чья столь же точная рука, сколько и легкой была
 В чем недостаток искусства, того не дала и природа
 Больше — никто не писал, лучше — никто не умел
 Башне — никто не дивиться великой, звенящей священной лазури?
 Циркулем верным моим к звездам она взнесена
 Джотто — прозвание мне Чье творение выразит это?
 Имя мое предстоит долгим как вечность, хвалам

Перевод Ю Верховского

женным ореолом новатора. Не поняв глубокого смысла дантевских терцин, он бессознательно искажил художественный облик Чимабуэ.

Историческая концепция писателей XV в. была целиком усвоена историографами чинквеченто. И для них истоки искусства Возрождения восходили к деятельности мастеров позднего дученто. В своей «Антропологии», напечатанной в Риме в 1506 г., Рафаэль Волатерранус¹ посвятил искусству специальную главу. Крайне симптоматично, что он начинает свой краткий обзор художественной жизни с Джотто. Последнему уделил внимание сам великий Леонардо². В Атлантическом Кодексе (л. 141) мы находим следующую интереснейшую запись: «Картина у живописца будет мало совершенной, если он в качестве вдохновителя берет картины у других; если же он будет учиться на предметах природы, то он произведет хороший плод,— как мы это видим на примере живописцев после римлян, которые все время подражали один другому и из века в век толкали это искусство к упадку. После них пришел Джотто, флорентинец, не удовольствовавшийся подражанием работам своего учителя Чимабуэ. Родившись в пустынных горах, где жили только козы и подобные звери, он, склоненный природой к искусству, начал рисовать на скалах движения коз, чьим охранителем он был; итак начал он зарисовывать всех животных, которые ему встречались в округе: таким образом, после долгого изучения, он превзошел не только мастеров своего века, но и всех за многие прошедшие столетия. После него искусство снова упало, так как все подражали уже сделанным картинам...». У Леонардо очень четко проводится та мысль, что Джотто первым обратился к изучению природы, порвав с традиционными живописными канонами, основанными на точном следовании «освященным» образцам. Анонимный автор так называемой «*Libro di Antonio Billi*» (Книга Антонио Билли)³, составленной между 1516 и 1525 гг., следует в оценке Чимабуэ за Ландини, хотя он и отмечает, что Чимабуэ придерживался в фресках церкви Сан Спирито «греческой манеры». Подлинным новатором выступает у него Джотто, по отношению к которому он не скупится на слова высокой похвалы. Аналогичное освещение искусству этих двух мастеров дает и анонимный автор так называемого «*Codice Magliabechiano*» (Кодекс Мальябекиано), написанного между 1537 и 1542 гг.⁴ И этот автор отталкивается в характеристике Чимабуэ от Ландини, причем он впадает в еще большее противоречие, когда одновременно говорит и о новых, более «естественных» чертах в работах Чимабуэ, и о его следовании «греческой манере». Но, несмотря на тенденциозную попытку сделать из Чимабуэ первого представителя реалистического искусства, таковым все же выступает Джотто. Именно он «вернул свет живописи», порвав с «греческой манерой, которой еще придерживался Чимабуэ. Джотто «вновь открыл (*ritrouò*) искусство живописи, похороненное почти в течение 600 лет», и он достиг совершенства. В одной из лекций гуманиста Варки⁵, обнародованной в 1546 г.,

¹ R Volaterranus *Anthropologia*, Roma, 1506 (перечень упоминаемых в этом сочинении художников перепечатан у Muntz *Les arts à la cour des papes*, II, p. 304)

² Леонардо да Винчи *Избранные произведения*, т II М.—Л., 1935, стр. 85

³ Il *Libro di Antonio Billi*, ed. Frey, Berlin, 1892, p. 4—7.

⁴ Il *Codice Magliabechiano*, ed. Frey, Berlin, 1892, p. 49—54

⁵ B. Varchi *Due lezioni sopra la pittura e scultura Firenze*, 1549, p. 113 (относящееся к Джотто место перепечатано у Cecchi, *Giotto*, p. 129—130). Мысль Варки частично уже предвосхищена у Альберти («Три книги о живописи», II, стр. 50): «Хвалят написанный в Риме корабль, в котором наш тосканский живописец Джотто поместил одиннадцать учеников, охваченных ужасом при виде одного из их спутников, идущего по воде, ибо в этой картине он показал, как каждый лицом и жестом, по особому обнаруживает признаки душевного волнения, причем так, что у каждого свои собственные, отличные от других движения и положение».

с именем Джотто связывается еще одно весьма существенное новшество — передача душевной жизни человека. «Живописцы,— говорит Варки,— показывают, насколько возможно, внутренний мир человека, т. е. чувства; первым, кто это сделал в эпоху античности, был, согласно свидетельству Плиния, Аристид Фиванский, первым, кто это сделал в наше время, был Джотто». В словах Варки дает о себе знать более свежее и непосредственное, чем у всех его предшественников, отношение к джоттовскому искусству. Варки удалось подметить то, что ускользнуло от всех писателей XV в. Новый оттенок в искусстве Джотто сумел вскрыть и последний из предшественников Вазари — Джелли¹. В своих «Vite d'Artisti» (Жизнеописания художников), написанных между 1549 и 1555 гг., он выдвигает как основоположников нового стиля Чимабуэ и Джотто. Если первый еще придерживался «греческой манеры», то второй при помощи «новой манеры нашел искусство». В джоттовской живописи Джелли особенно подкупает непревзойденная точность выражения. Изображаемые художником фигуры делают лишь то, что они должны делать. В данном отношении с Джотто может сравниться только один Микельанджело. В этой оценке Джотто акцентируются уже такие чисто художественные моменты, о которых писатели XIV и XV вв. совершенно умалчивали, обычно ограничиваясь одной констатацией близости джоттовских работ к природе.

Вазари замечательным образом обобщил в своих «Vite» (Жизнеописаниях) все до него сказанное и написанное. В своем понимании общего хода развития итальянского искусства он целиком следует за писателями XV — раннего XVI в., но он уточняет и развивает их формулировки, используя новый материал и вводя огромное количество новых фактов. Среди интересовавших Вазари вопросов едва ли не основным был вопрос о генезисе всего нового искусства, иначе говоря, вопрос о генезисе того художественного мировоззрения, исходной точкой которого было изучение природы и античных памятников. Это новое художественное мировоззрение стало складываться, по мнению Вазари, с середины XIII в. Его носителями были Чимабуэ, Арнольфо ди Лапо, Никколо и Джованни Пизано, Андреа Тафи и Джотто, блестяще завершивший все их искания. Деятельность этих мастеров определяется у Вазари как направленная на «улучшение» искусства, которое вступает в полосу «роста», «обновления» и «возрождения». Термин *rinascita* Вазари вводит одним из первых². И хотя он фигурирует уже у Дюрера (*die itzige Wiedererwachtung*)³ Меланхтона (*renascentia studia*)⁴ и Макиавелли (*Roma rinata*)⁵, пользующихся им для характеристики наступившего в культуре XIV—XVI вв. оживления, тем не менее один лишь Вазари сумел дать ему органическое истолкование: у него этот термин логически вырастает из той общей картины развития итальянского искусства, которую он обрисовал с такой исчерпывающей полнотой в своем монументальном труде.

Во взглядах Вазари на истоки искусства Возрождения есть много наивного, тенденциозного, схематичного, а порою и просто неверного. Для каждого из искусств он выдвигает своих реформаторов: для живописи —

¹ G. Gelli. *Vite d'Artisti*, p. 36—37 [цитирую по изданию Манчини в *Archivio Storico Italiano*, Serie V, 1896 (XVII)].

² G. Vasari-Frey. *Vite*, p. 216.

³ A. Haseloff. *Begriff und Wesen der Renaissancekunst*, S. 376.

⁴ Там же, стр. 376. В своей виттенбергской речи от 1518 г. Меланхтон подразумевал под «*renascentia studia*» изучение греческого языка и античной литературы.

⁵ N. Machiavelli. *Istorie fiorentine*, I, 31, ed. Fanfani e Passerini, p. 51. О «*Roma rinata*» Макиавелли говорит в связи с переворотом Кола ди Ренцо

Чимабуэ и Джотто, для архитектуры — Арнольфо ди Лапо, для скульптуры — Никколо и Джованни Пизано, для мозаики — Андреа Тафи. Эти реформаторы либо отправляются от античных памятников, либо обращаются к изучению природы. В освещении их деятельности Вазари придерживается предначертанной им самим схемы, которая обладает своей четко выраженной архитектуроникой. Вся эта схема слишком стройна, чтобы она могла целиком соответствовать действительности. И все же она содержит в себе крепкое ядро истины, так что приходится поражаться историческому чутью Вазари, который сумел, несмотря на отсутствие у него достаточного количества фактов, дать в основном верную оценку происшедшему в итальянском искусстве середины XIII в. перелому.

Во «Вступлении» к своим «Жизнеописаниям» Вазари очень тонко подметил, что новые веяния ранее всего проявились в зодчестве Тосканы¹. В таких постройках, как флорентинские церкви Сант Апостола и Сан Миньято, бросаются в глаза не только «хорошие пропорции», восходящие к античным традициям, но и общее «улучшение архитектуры». Недаром сам Брунеллески счел возможным использовать церковь Сант Апостола в качестве образца для построенной им церкви Сан Лоренцо². Констатируя этот факт, Вазари далее отмечает, что тосканские зодчие «пытались по мере сил подражать в дверях, окнах, колоннах, арках и карнизах хорошему античному ордеру», причем они отталкивались от античного храма Сан Джованни (Вазари считал флорентийский баптистерий античной постройкой)³. Вскоре стали «становиться на ноги» после эпохи длительного упадка и другие искусства. Первый толчок живописи дал Чимабуэ. Он «был как бы первым началом ее обновления»⁴. В архитектуре роль Чимабуэ сыграл Арнольфо ди Лапо, открывший «путь к совершенству»⁵, а в скульптуре — Никколо Пизано, порвавший с «неуклюжей греческой манерой» и обратившийся к подражанию античным памятникам, которые ознакомили его «с хорошей античной манерой»⁶. По его стопам пошел Джованни Пизано. То, что было начато всеми этими мастерами, было завершено Джотто. «Движимый похвальным честолюбием, вспомоществуемый небом и природой, был он из числа тех, кто восходит мыслью выше к вратам истины»⁷. «Благодаря урокам Чимабуэ и своим природным дарованиям, Джотто не только изучил приемы учителя, но стал так хорошо воспроизводить природу, что совершенно изгнал неуклюжую греческую манеру и воскресил нынешнее и хорошее искусство живописи, причем он ввел обычай рисовать живых людей с натуры, чего не делалось уже более двухсот лет, а если когда и делалось, как мы упомянули выше, то никому не удавалось это так хорошо, как Джотто»⁸.

Примерно так же ставят вопрос о «возрождении искусства» и ренессансные философы. Так, Лоренцо Валла говорит, что в его время не только литература, но и родственные ей искусства (живопись, скульптура и архитектура) «поднялись и вновь возродились»⁹, а Марсилио Фичино прямо заявляет о своем веке: «Это, несомненно, золотой век, который вернул свет свободным искусствам, до того почти уничтоженным: грамматике,

¹ G. Vasari-Frey, Vite, p. 195—202.

² Там же, стр. 196.

³ Там же, стр. 200—201.

⁴ Там же, стр. 389.

⁵ Там же, стр. 492.

⁶ Там же, стр. 644.

⁷ Там же, стр. 402. Цитирую в переводе Ю. Верховского.

⁸ Д. В а з а р и. Жизнь Джотто, стр. 126—127. Цитирую в переводе Ю. Верховского.

⁹ L. Valla De linguae Latinae elegantia, Lyons, 1538, p. 8.

красноречию, живописи, архитектуре, скульптуре, музыке. И все это во Флоренции»¹.

Мы теперь никак не можем целиком стать на точку зрения итальянских гуманистов и художников в их отношении к культуре средних веков. Эта культура представляется нам гораздо более творческой, сложной и противоречивой, чем это казалось людям Возрождения. Мы отлично знаем, что ее пережитки долго держались и в XV и в XVI вв., что от нее тянутся сотни нитей к эпохе Ренессанса. Но ставя так вопрос, мы все же должны признать, что в основном писатели Возрождения были правы. Они прекрасно уловили глубокую принципиальную разницу между их временем и средневековьем и с редкой исторической прозорливостью поняли, что их время является новой и притом передовой эпохой, приведшей к расцвету не только искусства, но и всей культуры, проникнутой реалистическим светским духом.

Мы не будем останавливаться на историографах эрудитской школы, большинство которых вышло из конгрегации иезуитов и бенедиктинцев-мавристов. Эти историографы, подвизавшиеся преимущественно в XVII в., не дали ничего нового в отношении трактовки понятия Возрождения. Их ученейшие труды, насыщенные огромным фактическим материалом, но бедные по мыслям и сухие по изложению, не содержат никаких сколько-нибудь обобщающих концепций. Там же, где они пытаются выдвигать общие точки зрения, последние в такой мере проникнуты узко конфессиональным духом, что знаменуют явный шаг назад по сравнению с передовыми историческими взглядами гуманистов XV—XVI вв.

Термин «Возрождение», отличавшийся у ренессансных писателей еще довольно большой неопределенностью, стал проникать с конца XVII в. в словари. Так, например, в «Универсальном Словаре» Фюретьера (1701) фигурирует слово — «Ренессанс изящных искусств», а в «Словаре Академии» (1718), славившемся своей строгостью, термин «Ренессанс» дается с оговоркой — «употребляется лишь в метафорическом смысле»; в качестве примера приводится фраза: «depuis la renaissance des lettres». Наиболее полно содержание понятия «Ренессанс литературы» раскрывается в знаменитом «Историко-критическом словаре» Пьера Бейля (1695 сл.). Гонимый гугенот, нашедший себе приют в Голландии, Пьер Бейль обнаружил большую для своего времени широту взглядов². Подобно протестантским теологам он считал, что литературный ренессанс подготовил почву для Реформации. Гуманизм Возрождения он трактовал как просвещенный протест против варварства и как своего рода иррелигиозное движение, близкое к картезианской философии. Возрождение литературы в Италии Бейль связывал с появлением здесь греческих эмигрантов, спасавшихся от бесчинств турок после взятия ими Константинополя в 1453 г. Эта ника не обоснованная точка зрения сделалась довольно распространенной в «век Просвещения», склонный выводить далеко идущие следствия из совершенно случайных причин.

Если термин «Возрождение» получал, таким образом, все большее признание, то и термин «средние века» начал приобретать в XVII в. широкую популярность³. Уже у писателей XVI в. мы сталкиваемся с поня-

¹ Цитата приведена у J. Nordström, *Moyen Age et Renaissance*, Paris, 1933, p. 18.

² О Бейле см. статью А. Н. Веселовского в «Голосе минувшего», 1914, кн. IV, стр. 5—26.

³ О развитии понятия «средние века» см. Burr. *How the Middle Ages got their Name*, *American Historical Review* 1914—1915 (XX), стр. 813—815; Falco. *La polemica sul Medio Evo*, Torino, 1953, *V a r g a Das Schlagwort vom «finsternen Mittelalter»*, Wien, 1932 Особый интерес представляет постановка вопроса членом-корреспондентом

тиями «*media aetas*», «*media antiquitas*» или «*media tempora*». После того как Жан Боден и Френсис Бэкон¹ заострили внимание на таких явлениях культуры, как изобретение пороха и книгопечатания, географические и научные открытия, развитие производства и торговли, в историографии усилилось стремление отделить новое время от предшествующих ему веков. Первым историком, сделавшим из этой идеи научного прогресса далеко идущие выводы, был Целлариус. Опираясь на гуманистическую историографию во главе с Бюндом, он разделил всю историю на три раздела, которым и посвятил три отдельных сочинения: «Древняя история» (1685), «История средних веков от времен Константина Великого до взятия Константинополя турками» (1688) и «Новая история» (1696). В последней работе он несколько уточнил верхний хронологический предел средних веков, предлагая начинать новое время с XVI в., т. е. с эпохи Реформации, которой он придавал решающее значение.

Когда «просветители» начали свою деятельность во Франции, то они получили в наследие довольно развигую историческую периодизацию, в которой «Возрождение» и «средние века» уже прочно заняли свое место. Для «просветителей», идеологов революционной буржуазии XVIII в., история была «философией, поучающей примерами» (Болинброк)². Она была проникнута оптимистической верой в бесконечную силу человеческого разума и в идею прогресса. Все человеческие слабости она объясняла, как в прошлом, так и в настоящем, невежеством, суевериями, социальными несправедливостями. В представлении «просветителей» история призвана была просветить людей насчет их собственных интересов, чтобы добиться установления идеального (т. е. буржуазного) строя. Их боевыми лозунгами были просвещение, разум, терпимость, общественный порядок, богатство, комфорт. Опираясь на географические и естественно-научные открытия, широко используя философские учения Бэкона, Декарта и Локка, «просветители» выработали стройную концепцию исторического процесса.

Интеллектуалисты до мозга костей, они более всего ценили в истории разумное начало и «естественное право» и совсем не склонны были признавать значение иррациональных факторов. Исходя из этих общих взглядов, «просветители» обогатили историческую науку целым рядом плодотворных идей — они заложили основание для теории прогресса, отделили историю культуры от политической истории, заострили внимание на воздействии географической и общественной среды на человека, проявили живой интерес к истории внеевропейских народов, сделав первые шаги в применении сравнительно-исторического метода, начали рассматривать нацию как своеобразную историческую индивидуальность, в связи с чем в их трудах всплывают понятия «духа нации» и «народного духа». Все эти достижения историографии «просветителей» обеспечили ей высокую оценку со стороны Ленина: «Маркс сумел воспринять и развить дальше... „дух XVIII века“ в его борьбе с феодальной и поповской силой средневековья...»³.

Выступая против обветшавших феодальных институтов, тормозивших развитие буржуазного общества, «просветители» были яростными врагами

АН СССР Н. И. Конрад в статье «Средние века» в исторической науке», публикуемой в настоящем сборнике

¹ J. Bodin *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* Paris, 1566, p. 478

² H. Bolingbroke. *Letters on the Study of History* (Works Dublin, 1793, vol. II p. 267)

³ В. И. Ленин Соч. т. 20, стр. 183

средневековья. Они ненавидели средневековую религию, схоластическую философию, вульгарную латынь, гогическое искусство. Все, что отдавало церковным духом, что несло в себе иррациональное начало, что было по своим проявлениям эксцентрическим либо бесформенным, претило их сознанию, более всего ценившему ясность и разумность. Это резко враждебное отношение к средневековью получило наиболее яркое выражение у Вольтера (1694—1778), с особой страстностью ополчившегося на феодально-католическую церковь с ее фанатизмом и вековыми суевериями.

Все язвы современного ему общества Вольтер склонен был возводить к средневековым традициям. «Историю этого времени,— говорит он,— необходимо знать лишь для того, чтобы ее презирать»¹. Даже XII век он характеризует как переход «от дикого невежества к невежеству схоластическому». Этому мрачному средневековью Вольтер противопоставляет эпоху Возрождения. Правда, эта эпоха еще не существует для него как замкнутый в себе отрезок истории, но он недвусмысленно связывает с ней идею прогресса.

Термином «Ренессанс» Вольтер пользуется еще в традиционной форме — как «renaissance des lettres et des beaux arts». Однако он вкладывает в это понятие более широкий смысл. В его представлении Возрождение знаменовало «прогресс человеческого ума»². Тем самым Вольтер выступает прямым предшественником наиболее передовых буржуазных историков второй половины XIX в.

С поразительной исторической прозорливостью настаивал Вольтер на особо раннем и быстром развитии итальянской культуры. Уже с конца XIII — начала XIV в. Италия начала избавляться от средневековой «grossièreté»³. При Людовике XI «варварство, суеверия, невежество покрывали лицо земли кроме Италии»⁴. Итальянцы были наиболее избрательным народом мира. В XVI в. «слава гения принадлежала лишь одной Италии, как она в свое время была достоинством Греции»⁵. Среди всех итальянских городов наиболее культурным центром Вольтер считал Флоренцию, сравнивая ее с античными Афинами. Особого расцвета она достигла при Козимо и Лоренцо Медичи, которые воплощали в глазах Вольтера идеал просвещенного деспота, управляющего мирными средствами и покровительствовавшего всем высшим формам культуры⁶. Изящные искусства возродились к новой жизни и «все склонялось к совершенству». Это был один из четырех счастливых периодов в истории человечества, это был «век славы Италии»⁷. Давая объяснение столь быстрому подъему итальянской культуры, Вольтер выдвигал на первый план три причины: более высокий уровень просвещения, гений народа и торговое промышленное преуспевание. Для него не подлежала сомнению теснейшая связь между богатством Италии и ее передовой культурой. В то время как остальная Европа жила в условиях бедности и необеспеченности, совсем иная картина наблюдалась «в торговых городах Италии: здесь люди жили

¹ F. M. A. Voltaire Essai sur les moeurs et l'esprit des nations (Oeuvres complètes, Paris, 1883—1885, vol. XII, p. 123).

² F. M. A. Voltaire. Remarques de l'Essai (Oeuvres, vol. XXIV, p. 548).

³ F. M. A. Voltaire, Essai (Oeuvres, vol. XII, p. 53).

⁴ Там же, т. XII, стр. 123.

⁵ Там же, т. XII, стр. 250.

⁶ Там же, т. XII, стр. 61, 168. Эти мысли Вольтера были развиты английским историком Роско, давшим наиболее последовательную апологию Медичи. См. W. Roscoe. Life of Lorenzo de Medici, called the Magnificent, London, 1796.

⁷ F. M. A. Voltaire. Siècle de Louis XIV (Oeuvres, vol. XIV, p. 155).

в комфорте, в достатке; только они могли целиком насладиться сладостью жизни. Богатство и свобода пробудили в конце концов гений...»¹.

Давая столь высокую оценку ренессансной культуре, Вольтер, одновременно, не закрывал глаза и на ее теневые стороны. Здесь он опирался на суждения Макиавелли и Гвиччардини. «Отравление и убийства,— пишет он,— в сочетании с суевериями были характерны для итальянского народа в это время: они знали, как за себя отомстить, но имели в то же время весьма слабое представление о том, как следует сражаться; в их среде можно было найти много отравителей и мало солдат... Интеллигентность, суеверия, атеизм, маскарады, поэзия, измены, набожность, яд, убийства, незначительное количество больших людей, бесчисленное множество умных, к сожалению, являвшихся в то же время негодяями,— вот какой была Италия»². Ренессансное общество Вольтер склонен был рассматривать как атеистическое³. Но отойдя от христианства, человек эпохи Ренессанса отказался, по мнению Вольтера, и от «естественной религии» разума и морали. Отсюда моральный хаос этого времени. Отбросив христианские суеверия, люди Возрождения сделали первый шаг на пути прогресса разума. Однако они не сделали второго шага — они не обрели «истинную философию». Этот новый этап развития Вольтер связывает с концом XVI в.— с появлением Галилея⁴.

Если характеристика итальянского общества эпохи Возрождения отличается у Вольтера большим блеском и остротой, то его замечания об искусстве этого же времени мало оригинальны. Здесь Вольтер опирался преимущественно на традиции Вазари. Среди художников он выдвигает Чимабуэ, Джотто, Брунеллески, среди писателей — Данте, Петрарку, Боккаччо, Ариосто и Тассо. «Природа в это время,— говорит Вольтер,— произвела исключительных людей во всех областях, особенно в Италии»⁵.

По сравнению с великим французским писателем другие «просветители» (в том числе и Кондорсе) не дают ничего нового в истолковании интересующей нас эпохи⁶. Здесь можно ограничиться упоминанием лишь имен Гиббона и Тирабоски. Будучи историком вольтеровской школы, Гиббон также рассматривал средневековье как мрачную, варварскую эпоху, полную грубых суеверий. К христианству Гиббон относился с нескрываемой враждебностью, для него оно было главной причиной гибели Римской империи. За его счет он относил падение воинского духа, непомерный рост монастырского землевладения, бесплодные дискуссии церковных соборов. Особенно резко выступал Гиббон против средневекового папства, «этой мастерской лжи и предрассудков, обширной фабрики суеверий, которая защищает с помощью силы власть, захваченную с помощью обмана». Но в средневековом мраке Гиббон находил и проблески разума. Его внимание прежде всего привлекали еретические движения, особенно ересь павликиан. Если греческое общество было «статическим и ретроградным», то западные народы начали быстро развиваться по пути прогресса.

¹ F. M. A. Voltaire *Essai* (Oeuvres, vol. XII, p. 57).

² Там же, стр. 167.

³ Там же, стр. 169.

⁴ Там же, стр. 249.

⁵ Там же, стр. 218.

⁶ В росте прогресса на протяжении XIII—XVI вв. Кондорсе придавал значение не только еретическим движениям, оппозиции против тирании духовенства, соприкосновению Европы с мусульманской культурой, развитию свободных городов, подъему торговли и промышленности, но также изобретению пороха, компаса и, особенно, книгопечатания. См. Condorcet. *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris, 1793, p. 90, 104.

С завоеванием политической независимости они обеспечили себе свободу, а «свобода есть первый шаг к любознательности и знаниям». В сложении гуманизма Гиббон придавал решающее значение классической традиции. «до возрождения классической литературы варвары в Европе были погружены в невежество»¹.

Несколько особое место занимает Джироламо Тирабоски, ученый библиотекарь из Модены, автор капитального одиннадцатитомного труда «История итальянской литературы» (1772—1782). В его сочинении своеобразно переплетаются традиции раннего итальянского гуманизма, идеи «просветителей» и приемы эрудитской школы. Будучи страстным патриотом, Тирабоски гордился своей родиной как «матерью и кормилицей учености и изящных искусств»². Процесс возрождения культуры он начинает с XIII в. В XIV в. собирание и изучение античных рукописей, по его мнению, содействовало дальнейшему прогрессу³. Тирабоски прославляет Петрарку как отца итальянской литературы и великого патриота. «Наиболее славным веком в истории итальянской литературы» он считает пятнадцатый. В это время «все дышало античностью и эрудицией». «Изящные искусства... возродились к новой жизни и вновь обрели былое совершенство». То был славный век, сделавший Италию «предметом удивления для всего мира»⁴.

Нет никакого сомнения, что «просветители» слишком упростили и схематизировали картину взаимоотношения средневековой и ренессансной культуры. Они трактовали исторический процесс недиалектически: в одном случае они пользовались лишь темными красками, в другом — одними светлыми. Средневековье было для них жупелом, который они стремились подать в предельно гротескном свете, считая, что чем сильнее они его разоблачат, тем действеннее будет воспитательная роль истории. Особенно упрощали «просветители» и в первую очередь Вольтер религиозные проблемы. Религия была для Вольтера не более как изобретением «первого мошенника, встретившего первого дурака», а богословские споры он приравнивал к смещным и нелепым столкновениям «папистов, которые едят бога вместо хлеба, лютеран, съедающих бога вместе с хлебом, и кальвинистов, которые кушают хлеб, но совсем не кушают бога»⁵. Подобными блестящими остроумия «просветители» маскировали поверхностность своих суждений о религиозных явлениях, истинные материальные причины которых они не в силах были вскрыть. Но несмотря на все крайности и порою всю легковесность их суждений о средних веках, они сумели прекрасно уловить основную целеустремленность этой эпохи и ее кардинальное отличие от времени Ренессанса, когда получили господство совсем иные идеи, которые они с полным правом рассматривали как идеи передовые. Тем самым «просветители» дали в основном верную оценку Возрождению, подготовив почву для наиболее крупных представителей буржуазной либеральной историографии XIX в.

¹ E. Gibbon. The History of the Decline and Fall of the Roman Empire, London 1776—1778 (Miscellaneous Works, ed. Lord Sheffield, London, 1814, vol VII, p. 119—137).
Ср. О. Л. Вайнштейн Историография средних веков, стр. 123—128.

² G. Tiraboschi. Storia della letteratura italiana, Modena, 1772—1782, vol. I, IX.

³ Там же, т. V, стр. 82 сл.

⁴ Там же, т. VI, стр. II, сл (предисловие).

⁵ Цитаты приведены в упомянутой книге О. Л. Вайнштейна, стр. 115