

Иванов-Борецкий Михаил Владимирович

Музыкально-историческая хрестоматия

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
М69

М69 **Михаил Владимирович И.**
Музыкально-историческая хрестоматия / Иванов-Борецкий Михаил Владимирович – М.: Книга по Требованию, 2025. – 130 с.

ISBN 978-5-519-86656-9

ISBN 978-5-519-86656-9

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2025
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2025

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

34.	Якоб Обрехт (1450—1505). Отверток из мессы.	79
35.	Отверток из мессы «Fortuna desperata»	80
36.	Песня	81
37.	Гейнрих Изаак (ум. 1517). Песня без текста	82
38.	Жоскин Дебре (1450—1521). Мотет «Ut Phoebe radiis»	—
39.	Песня «Basiez, mou»	85
40.	Отверток из мотета «Domine»	—
41.	Отверток из мотета «Per solus»	86
42.	Отверток из мессы «Pange lingua»	—
43.	Жан Мутон (ум. 1572). Мотет «Ave Maria»	—
44.	Жан Гизелен (Вербоннэ?) (ум. после 1535). Мотет	87
45.	Пьер Мулю (середина XVI в.). Отверток из мессы «Duaum facierum»	88
46.	Орландо Лассо (1520—1594). Мотет «Ave regina»	89
47.	Песня «M'amie a bien le regard gracieux»	90
48.	Клеман Жаннекен (первая половина XVI в.). Песня (1529). «Au joli jeu»	—
49.	Жак Аркадэ (1514—1560). Песня (1538) «Quand je vous aime ardemement»	91
50.	Клод Жервез. Хороводный танец «Bransle de Champagne» (1547)	92
51.	Неизвестный автор. Танец «Турдион» (1547)	—
52.	Неизвестный автор. Танец «Bransle de Poitou» (1547)	—
53.	Клод Гудимель (1505—1572). Гугенотский псалом	93
54.	Гильом Котелэ (р. 1531). Песня (1570) «Si de beauté»	—
55.	Больё и Сальмон. Отверток из балета (1581).	94
56.	Клод Лежен (1530—1602). Отвертки из песни «Ma mignonne»	95
57.	Неизвестный автор (конец XV в.). Песня без слов.	96
58.	Бартоломео Тромбончино (XV—XVI в.). Фроттола «Sebben or non scopro»	97
59.	Маркетто Кара (XV—XVI в.). Фроттола в аппанжировке для голоса с аккомпанементом лютни (1509)	—
60.	Джованни Баттиста Зессо (XV—XVI в.) Фроттола «E quando anderete»	98
61.	Неизвестный автор (начало XVI в.) Фроттола «Tuf, taf»	—
62.	Неизвестный автор (начало XVI в.) Фроттола «Meschino fù»	99
63.	Неизвестный автор (начало XVI в.) Фроттола	—
64.	Антонио Капреоли. Фроттола (1504) «Ognun fug'amore»	100
65.	Джованни Доменико да-Нола. Вилланела (1541) «Tre ciechi siamo»	—
66.	Неизвестный автор. Вилланела для голоса с аккомпанементом лютни «Del crudo amor»	101
67.	Алонзо де-Мударра. Романсеро для голоса с аккомпанементом лютни (1546) «La manana»	—
68.	Луис Милан. Гальярда для лютни (1535).	102
69.	Луис де-Нарбаец. Фантазия для лютни (1538).	—
70.	Кристобаль Моралес (ум. 1553). Мотет «S. Antoni»	103
71.	Бальдассаре Донато (ум. 1603). Вилланела (1551) «Chi la gagliarda, donne, vuol imparar»	104
72.	Адриан Вилларт (1480—1562). «Pater noster» для хора в подлинном изложении (1545) в аппанжировке для лютни (1548) Джульо АбондANTE	105
73.	Николо Вичентино (1511—1561?). Отверток из мотета (1555)	110
74.	Киприан ван-Роре (1516—1665). Начало мадригала (1561) «Calami sonum ferentes»	—
75.	Джованни Пьерлуиджи да-Палестрина (1526—1594). Мадригал (1565) «Vestiva i colli» в подлинном изложении и в аранжировке для лютни В. Галилеи (1533—1600)	—
76.	Переделка верхнего голоса того же мадригала с колоратурами в издании Бассано 1591 г.	112
77.	Палестрина. Отверток из мессы «L'homme armé» (1570).	113
78.	Отверток из мессы «Ut, re, mi, fa, sol, la» (1570)	114
79.	Отверток из мессы «Sacrum convivium»	115
80.	Неизвестный автор. Пьеса для лютни (XVI в.).	116
81.	Винченцо Галилеи (1533—1600). Гальярда для лютни (1583)	—
82.	Джованни Габриэли (1557—1612) Canzona для органа.	117
83.	Карло Джезуальдо, князь Венозы (1560—1614). Мадригал «Mercè! grido piangendo»	119
84.	Отвертки из других мадригалов	120
85.	Лука Маренцио (1550—1599). Мадригал «Solo e pensoso».	122
86.	Джироламо Белли (1560—1613?) Канцонетта «Pianse misero» (1584).	124
87.	Антонио Моргато (конец XVI в.). Канцонетта «Vorrei ben non amarvi» (1596)	—
88.	Альфонсо Феррари. Канцонетта с аранжировкой автора для лютни (1600).	125
89.	Маттиас Грейтер (ум. 1550). Песня «Ich stund an einem Morgen» (1535).	—
90.	Якоб Гандль, он же Галлус, Петелин (1550—1591). Мотет (1586) «Mirabile my sterium»	126
91.	Ганс Лео Гасслер (1564—1612). Песня для танца (1601) «Unter allen auf dieser Erden».	127
92.	Intrada (1601).	—
93.	Томас Морлей (1557—1603). Песня для танца «Now in the month of Maying».	128

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Настоящее второе издание 1 выпуска «Музыкально-исторической хрестоматии» проф. М. В. Иванова-Борецкого существенно отличается от первого издания, вышедшего в 1929 г.

Прежде всего, хрестоматия пополнена образцами музыки XV—XVI вв., приводимыми автором непосредственно с рукописей, с которыми он имел возможность познакомиться в библиотеках Германии и Италии во время своих заграничных командировок.

Кроме того, в I выпуск хрестоматии включены образцы инструментальной музыки XVI в., входившие ранее в III выпуск. Это обстоятельство безусловно содействует более полному представлению о данной эпохе.

Приводимые автором образцы подобраны так, что они способны с достаточной полнотой представить ту или иную эпоху из истории музыки.

В предыдущем издании (1929 г.) отсутствовали переводы текстов приводимых вокальных музыкальных произведений. В настоящем издании все переводы даны; по техническим причинам они приведены в тексте вступительной статьи, при характеристике соответствующих номеров хрестоматии.

Наконец, собственно хрестоматии предпослана обширная вступительная статья, написанная заново, которая представляет собой серьезную попытку марксистского подхода к музыкальному искусству, существовавшему до XVII в.; собранный автором огромный фактический материал и самая постановка ряда проблем являются ценным вкладом, необходимым для дальнейшего развития марксистского музыковедения; при современном недостатке учебно-педагогических пособий по истории музыки данная работа явится хорошим руководством, способным удовлетворить существующий спрос.

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Музыка, как и всякое другое искусство, будучи идеологической надстройкой, есть выражение средствами музыкальных образов классовой идеологии и орудие классовой борьбы. Она меняется вместе с изменениями, происходящими в базе и, в свою очередь, влияет, вместе с другими надстройками, на эти изменения. Приведенное положение не вызывает сомнений, когда речь идет, например, о литературе, где ясное смысловое значение художественных образов ярко свидетельствует о классовой обусловленности этих образов и их заостренности в качестве одного из средств борьбы классов.

Между тем в отношении музыкального искусства особенно живучи чисто формалистические воззрения, утверждающие, что оно — «игра звуковыми формами» (Ганслик); «чисто звуковая организация», «лишенная идеологии» (Сабанеев); «не доказуемо, что эмоциональная сторона музыки заключается в ней самой и непосредственно передается слушателю» (Игорь Глебов); наконец, высказывают, что «музыка без слов сводится к чисто математическим сочетаниям» (Блюм).

Подобного рода высказывания противопоставляют «форму» — «содержанию», отрицая последнее, в то время как в марксистском понимании форма находится в диалектическом единстве с содержанием; такие высказывания предполагают создание музыки как некоей внеклассовой данности, безотносительно к классовому мировоззрению ее творцов.

В действительности музыка, на своем языке, на языке музыкальных образов, так же, как и всякое другое искусство на языке своих образов, отражает и выявляет мироощущение и миропонимание определенной общественной группы, стремится утвердить классовое самосознание этой группы и используется этой группой в ее классовых интересах.

Изложенное можно проследить на всех этапах исторического развития музыкального искусства, соединено ли оно с поэзией (вокальная музыка) или обособляется от нее (инструментальная музыка). При этом задачей историка оказывается выявление классового происхождения и социальной роли в борьбе классов — того или иного музыкального произведения, целого ряда их, целой школы и т. п. — путем анализа идейного содержания и формы (понимаемых, разумеется, в диалектическом единстве) всех этих произведений.

При изучении музыкальных явлений прошлого нас интересуют не столько сами эти явления, часто совершенно устаревшие, т. е. не могущие уже в полной мере идейно и эмоционально на нас воздействовать, сколько вскрытие при их помощи тех закономерностей, которые лежат в основе развития музыкального искусства, как одного из средств классовой борьбы. Овладение этими закономерностями не только дает теоретическое познание, но и «руководство к действию» в музыкальной политике (в широком понимании этого термина) пролетариата; при этом самое познание мыслится с точки зрения определенной общественной группы, определенного борющегося класса.

Автор несколько не обольщается мыслью, что ему удалось в тексте настоящей хрестоматии дать четкий и последовательный марксистско-ленинский анализ развития музыкального искусства до конца XVI в. Несомненно требуется еще очень большая проработка целого ряда вопросов, прежде чем можно будет говорить об удовлетворительном разрешении задач такого анализа, свободного от эклек-

тизма и вульгаризации — этих двух самых обычных недостатков музыковедческих работ, претендующих на марксизм.

Трудность такой задачи усугубляется тем, что до настоящего времени многие периоды развития человеческого общества марксистами-историками в полной мере еще не разработаны.

Если настоящая работа, самой постановкой вопросов, даже только заострением внимания на той или иной стороне музыкального явления, вызовет ряд критических замечаний и указаний, которые продвинут вперед наше музыкознание, то и в этом случае подготовительный труд, затраченный автором, найдет свое оправдание.

ВВЕДЕНИЕ

Изучение истории музыки вообще, а в профессиональных музыкальных школах в особенности, не может протекать в отрыве от пристального ознакомления с подлинными образцами музыкальных произведений прошлого. Никакие самые талантливые и блестящие характеристики на лекциях или в учебниках не могут, сами по себе, дать того понимания развития музыки в разные эпохи, которое приобретается в конкретной музыкальной практике, при непосредственном знакомстве, под руководством преподавателя или при помощи учебника, с образцами творчества прошлого.

Чем дальше отстоит от нас какая-нибудь эпоха, тем затруднительнее учащемуся, а часто и преподавателю, иметь в своем распоряжении нужные музыкальные произведения. Академические томовые издания сочинений старых авторов имеются у нас в некоторых специальных музыкальных библиотеках, да и то не во всех. Лишь начиная с «венских классиков» можно говорить о доступности в разных изданиях произведений, нужных учащимся.

Для удовлетворения такой несомненной потребности в учебном материале при прохождении курса истории музыки составлена предлагаемая «Музыкально-историческая хрестоматия». Единственной в России подобного рода работой являлась хрестоматия Л. Саккетти, которая при своих некоторых достоинствах чрезмерно громоздка и в настоящее время, после новейших достижений музыкально-исторической науки, крайне устарела; к тому же ее нет более на книжном рынке.

Составитель настоящей хрестоматии имел в виду дать образцы музыкального творчества минувших эпох по возможности в подлинном, неискаженном последующими редакционными изменениями виде. Поэтому громадное большинство примеров заимствовано из академических изданий сочинений отдельных авторов (Жоскин Дебре, Обрехт, Палестрина, Лассо, Пёрсель, Рамо, Бах, Гендель и др.) или из тех изданий того же типа, которые дают воспроизведения памятников прошлого, принадлежащих разным авторам («*Denkmäler der deutschen Tonkunst*», «*Denkmäler der Tonkunst in Bayern*», «*in Oesterreich*», «*Maîtres musiciens de la Renaissance française*», «*L'arte musicale in Italia*» и т. п.). Некоторые примеры заимствованы из общих музыкально-исторических трудов (Амброс, Риман, «*Oxford History*»), из отдельных монографий и исследований, и лишь очень немногие пришлось взять из таких изданий, рассчитанных на практику исполнения, в которых возможны редакционные изменения подлинного текста. Некоторые образцы взяты из подлинных рукописей (кодексов), а также изданий XVI—XVII вв., хранящихся в библиотеках Данцига, Венеции и Флоренции; эта последняя работа была произведена в течение заграничных командировок автора в 1927 и 1928 гг. Из изложенного явствует, что всякие обозначения темпа, оттенков и пр.—почти во всех примерах только подлинные; в сомнительных случаях, для музыки XIV—XVI вв. знаки альтерации ставились над нотоносцем; для «эпохи генералбаса» (второй выпуск хрестоматии) пришлось, конечно, давать расшифровку; поэтому всюду указано, кому такая расшифровка принадлежит.

В интересах большей доступности почти все примеры приведены в двухстрочном (иногда однострочном) изложении, удобном для воспроизведения на фортепиано. Лишь в некоторых случаях—для более ясного выявления трактовки

человеческого голоса или отдельного инструмента — принят другой способ изложения. Так как в примечании к каждому примеру точно указано, откуда он заимствован, то этим облегчено получение партитурного изложения в том случае, если потребуется пример этот воспроизвести в подлинном звучании.

Во многих примерах, относящихся ко времени до XVII в., использован представляющий большие удобства для современного музыканта и применяемый многими выдающимися исследователями (Риман, Шеринг, Вольф и др.) прием сокращения длительности нот не только в два, но и в четыре и в большее количество раз.

Хрестоматия ограничивает подбор образцов временем приблизительно до «венских классиков»; начиная с Гайдна, все наиболее характерное и нужное легко доступно в разных изданиях. Исключено из хрестоматии также и то, в чем не было связи с эволюцией европейского музыкального искусства или в чем эта связь не может быть установлена (образцы мелодий китайских, индусских, арабских и т. п.; примеры древне-русского ритуального пения и пр.).

Что касается самого расположения материала, то применить строго хронологический порядок не представляется возможным и удобным по целому ряду соображений.

I. Музыка доклассового и рабовладельческого общества

(№ 1 — 4)

Изучение всего музыкально-исторического материала естественнее всего производить по тем общественным формациям, в недрах которых возникло и развивалось музыкальное искусство.

Эпоха доклассового общества, патриархально-родовая формация, конечно, не оставила нам никаких следов записанной музыки. Сохранившаяся местами древнейшая «народная» песня может в некоторой своей части и с известной натяжкой считаться остатком музыки этой формации, но, конечно, она в процессе передачи от поколения к поколению подвергалась ряду изменений. Поэтому при современном состоянии наших знаний в этой области приходится в связи с изучением патриархально-родовой формации ограничиваться постановкой проблемы о происхождении музыки и — в качестве опорного музыкального материала — привлекать песни современных так называемых «нецивилизованных», «первобытных» народов. Ближайшим образом этими вопросами занимается пока особая наука, именуемая немцами «*Vergleichende Musikwissenschaft*» (сравнительное музыкознание). Таким образом, в такой работе, как настоящая хрестоматия, которая имеет целью проследить развитие музыкального искусства на основе ознакомления с конкретными, подлинными дошедшими до нас образцами музыкального творчества, приходится отказаться от экскурса в область названной формации.

Приблизительно в таком же положении находится эпоха азиатского и античного способов производства, т. е. эпоха рабовладельческой формации. Из громадного отрезка времени, приблизительно в несколько тысячелетий до начала нашей эры, дошло до нас 8—9 отрывков эллинской музыки разного содержания и назначения — количество материала, совершенно недостаточное, чтобы, основываясь на нем, строить суждения о развитии античной музыки. Для изучения музыкальной культуры этих эпох приходится пользоваться почти исключительно литературным материалом, сохранившимися остатками музыкальных инструментов, скульптурными и графическими изображениями.

На основании всех этих — крайне недостаточных — данных мы знаем например, что в Египте и Месопотамии музыкальное искусство играло большую общественную роль и, в частности, в интересах господствующих классов: музыка, как и в позднейшее время, использовалась культами всевозможных божеств, музыка усиливала блеск и пышность властителей, служила военным целям — словом, содействовала укреплению и упрочению идеологии господствующих классов. То же было в Элладе и Римской империи. Но здесь мы находимся в несколько лучшем положении. Сочинения философов (Платона, Аристотеля), историков (Плутарха), математиков и музыкальных теоретиков (Эвклида, Никомаха, Птоломея, Аристоксена, Алипия и др.) дают нам довольно много материала, опираясь на который мы можем строить те или иные гипотезы о развитии эллинской музыки. Все же все эти материалы не позволяют нам с уверенностью решить даже такой вопрос, знала ли эллинская музыка много-

голосие... Одно совершенно ясно и несомненно: и здесь музыкальное искусство служило орудием классовой борьбы; и больше того, это стихийно понималось лучшими мыслителями этих эпох: Платон, цитируя слова одного из философов, сочинения которого до нас не дошли, соглашается с ним в том, что музыка соответствует государственному устройству и меняется с этим последним. Громадная роль отводится философами музыке и в деле воспитания юношества.

Все же ввиду незначительности дошедшего до нас художественного материала сколько-нибудь широкая трактовка всех этих вопросов лежит вне плана настоящей хрестоматии; в ней приводятся лишь два отрывка эллинской музыки: два гимна к музе Мезомеда и сколион Сейкиля.

№ 1. Гимны Мезомеда сохранились в византийских рукописях и впервые были опубликованы В. Галилен, отцом знаменитого астронома, в 1581 г. Содержание первого отрывка гласит: «Пой, дорогая муза, и предвари мою собственную песнь; пусть дуновение ветерка из твоей рощи потрясет мою душу...»; содержание второго: «Мудрая Каллиопа, ведущая хоровод изящных муз, и ты, сын Латоны, делиец, Пэан, не лишайте меня своей благосклонности».

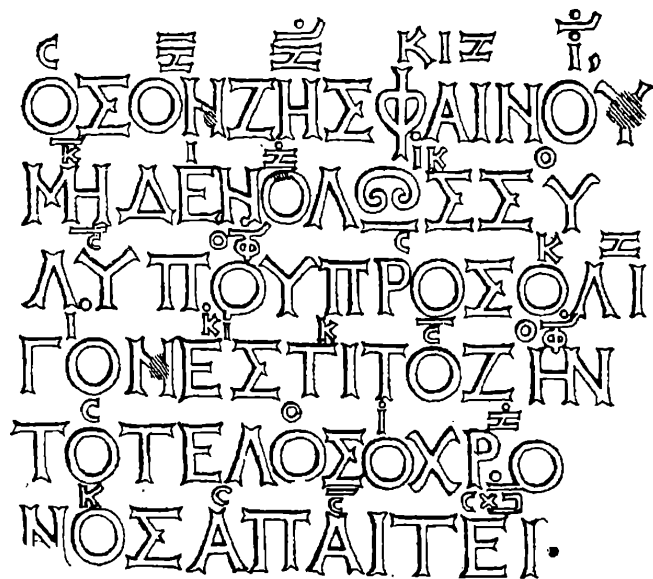
Эти гимны принадлежат к так называемой китародии: певец аккомпанирует сам себе на китаре; этот род музыкального исполнения упоминается в источниках с VII в. до нашей эры, но приводимые отрывки относятся ко II в. нашей эры. Автором их считается Мезомед, родом с острова Крита, живший при императорах Адриане и Антонине. В шестом и седьмом тактах варианты (означаемые хвостами нот вверх и вниз) объясняются разночтением папируса. Пример этот, как и два последующих, заимствованы из книги Т. Рейнака «La musique grecque», Paris, 1926.

№ 2. Помещаемая застольная хоровая песня (сколион) в честь некоего Сейкиля найдена в 1883 г. на одной колонне в Траллах (Малая Азия), поставленной, вероятно, на могиле его. «Пока живешь — веселись и ни о чем не печалься: жизнь коротка, и время возьмет свое» — текст этой песни.¹

№ 3. Древнейший христианский гимн, найденный в 1922 г. в Оксириинхе (Египет); единственный относящийся к новому культу отрывок, дошедший до нас в греческой нотации. Его содержание (начало утрачено) гласит «... ни утром. Пусть не безмолвствуют светоносные звезды... и источники бурных потоков. И когда мы прославляем в наших гимнах отца, сына и святого духа, пусть все доблести мироздания возгласят: аминь, аминь, мощь, хвала, вечная слава единому подателю всех благ! Аминь, аминь».

№ 4. С именем миланского епископа Амвросия (333 — 397) связывается начало упрощения в западноевропейской культуре восточной церковно-музыкальной практики (гимнотворчество), четыре лада, позднее получившие название автентических. Так называемое амбро-

¹ Приводим репродукцию надписи на памятнике Сейкиля — словесный текст и музыкальная нотация.



сианское пение, по традиции считающееся происходящим от Амвросия и отклоняющееся от грегорианского (см. дальше), сохраняется до настоящего времени в Миланском диоцезе (церковном округе).

II. Музыка эпохи феодализма¹

(№№ 5 — 22)

Феодальный строй Западной Европы был результатом разложения рабовладельческой общественной формации и патриархально-родовой общины. Оба эти процесса вели к феодализму. «Античное общество рабства запуталось в безысходных противоречиях, оно изживало себя, не имея возможности к дальнейшему развитию. В то же время родовой строй германцев открывал перед новым обществом широкие перспективы для социально-экономического и культурного процесса. Поэтому ведущим началом в образовании феодального строя и послужил процесс разложения родového общества германцев, а распад римской рабовладельческой системы был лишь сопутствующим фактором».²

Как известно, целый ряд германских племен проникал на территорию Римской империи и смешивался с местным галло-римским населением; это внедрение усилило действие разлагавших античное общество процессов и направило эти процессы в сторону феодализации этого общества.

«Экономический строй феодальной эпохи характеризуется господством помещичьей системы. Хозяйствующей единицей той эпохи является феодальное поместье, которое было, в сущности, комплексом хозяйств и помещичьего и крестьянских, находящихся на территории данного землевладельца».³ Ленин так характеризует помещичье хозяйство: «Сущность тогдашней хозяйственной системы состояла в том, что вся земля данной единицы земельного хозяйства, т. е. данной вотчины, разделялась на барскую и крестьянскую; последняя отдавалась в надел крестьянам, которые своим трудом и своим инвентарем обрабатывали ее, получая с нее свое содержание. Продукт этого труда крестьян представлял из себя необходимый продукт по терминологии теоретической политической экономии, необходимый для крестьян, как дающий им средства к жизни, для помещика, как дающий ему рабочие руки... Прибавочный же труд крестьян состоял в обработке ими тем же инвентарем помещичьей земли; продукт этого труда шел в пользу помещика. Прибавочный труд отделялся здесь, следовательно, пространственно от необходимого: на помещика обрабатывали барскую землю, на себя — свои наделы; на помещика работали одни дни недели, на себя — другие... Очевидно, что ее преобладание предполагало следующие необходимые условия: во-первых, господство натурального хозяйства. Крепостное поместье должно было представлять из себя самодовлеющее замкнутое целое, находящееся в очень слабой связи с остальным миром... Во-вторых, для такого хозяйства необходимо, чтобы непосредственный производитель был наделен средствами производства вообще и землею в частности; мало того, чтобы он был прикреплен к земле, так как иначе помещику не гарантированы рабочие руки... В-третьих, условием такой системы хозяйства является личная зависимость крестьянина от помещика. Если бы помещик не имел прямой власти над личностью крестьянина, то он не мог бы заставить работать на себя человека, наделенного землей и ведущего свое хозяйство»...

Эта прямая власть, т. е. крепостное право, давала в руки помещиков так называемый способ «внеэкономического принуждения» (Маркс).

¹ При изложении основных черт феодальной общественной формации автор широко пользовался вышедшей в 1931 г. книгой В. Д. Преображенского «История Западной Европы до эпохи промышленного капитализма».

² В. Д. Преображенский, там же, стр. 24.

³ Там же, стр. 59.

⁴ Собр. соч., изд. 1923 г., т. III, стр. 142.

«Поместье по преимуществу обслуживало потребности феодала и местного населения, и только в редких случаях излишки могли идти на сбыт. Во всяком случае, производители и сам помещик ставили основной целью удовлетворение местных потребностей своими средствами, не получая ничего со стороны... Почти ничего не производя на сторону и мало получая со стороны, поместье было по существу своему замкнутым и самодовлеющим... Повсеместное господство земледелия, слабое развитие городов и промышленности еще не создавали предпосылок для развития широких торговых связей и денежного хозяйства. Лишь неравномерность богатства природы вызывала некоторый обмен. К этому прибавлялась еще торговля заезжих купцов, снабжавших феодалов предметами роскоши»,¹ но появления этих торговцев были случайными и редкими из-за отсутствия хороших дорог и опасности передвижений.

Отдельные помещики были по земле в зависимости одни от других. Короли раздавали земли в качестве «феодов» своим ближайшим сотрудникам — герцогам, графам, епископам и аббатам, и эти сеньеры оказывались в «вассальной» зависимости от королей; такая связь объединяла отдельных представителей господствующего класса «в одну сплоченную организованную группу благородных держателей. Благодаря этому на принципе взаимной поддержки могла быть организована эксплуатация раздробленного и недостаточно спаянного сознанием общих классовых интересов трудового населения».² Эта высшая группа сеньеров, не будучи в состоянии использовать все свои земли и нуждаясь в военной силе, в свою очередь дробила владения и отдавала часть феодалов своим вассалам — баронам, виконтам; эти последние имели своих вассалов, владевших наименьшими пространствами земли, простых рыцарей. Таким образом, на условном (за службу и материальную помощь) владении землей создавалась своеобразная иерархия вассальных отношений лиц, принадлежащих в сущности к одному классу.

Какой же государственный строй вырос на описанных феодальных отношениях? Феодальная монархия была «организацией дворян ради господства над крепостными крестьянами» (Энгельс, «Происхождение семьи, частной собственности и государства»). «Каждый землевладелец ...должен был располагать всеми средствами насилия, освященными правом и законом. Отсюда естественно помещики стремились быть носителями государственной власти. В своих владениях они становились и судьями, и администраторами, и военачальниками. Они, таким образом, имели в своих руках все средства принудить беззащитную массу отдать прибавочный продукт и работать на них. Власть на местах могла наиболее целесообразно осуществить функции государства, как аппарата классового насилия, и не было экономической необходимости в сильной центральной власти. Так феодальные поместья все больше приобретали черты государства... Так феодалы сосредоточили в своих руках высшие судебные, законодательные и административные функции и приобрели фактический суверенитет. Королевская власть теперь имела реальное значение лишь в пределах собственных доменов короля. De jure он оставался сюзереном, помазанником божьим и верховным правителем страны, de facto он был только первый среди равных, и сеньеры считали себя равными ему, называясь пэрами (от слова pares — равные). Конечно, полной независимости достигали лишь крупнейшие феодальные владения. Феоды низшего порядка строго обязывали их владельцев к подчинению».³

Классовая борьба в эпоху натурального хозяйства могла проявляться только в отдельных, местных (из-за разобщенности хозяйств) стихийных крестьянских восстаниях, быстро подавлявшихся феодалами. Но, помимо подавления восстаний вооруженной рукой, господствующий класс был кровно заинтересован в идеологическом принуждении, в воспитании угнетаемых и эксплуатируемых масс в нужном ему направлении. Эту классовую задачу выполняла церковь, сама в условиях феодализации превратившаяся в «коллективного феодала — крупного землевладельца и эксплуататора крепостного труда».⁴

¹ В. Д. Преображенский, там же, стр. 59.

² Там же, стр. 70.

³ В. Д. Преображенский, там же, стр. 82 — 83.

⁴ Там же, стр. 97.