

что мы располагаем сведениями о деятельности осевших там золотых и серебряных дел мастеров. Лишь одно произведение, выполненное из позолоченной бронзы, {526} удалось локализовать — это Венеция<sup>45</sup>. Деятельность византийских ремесленников за пределами Византии — особая, важная тема. Она, однако, требует четкого разграничения итогов их труда и художественного импорта во всех его возможных формах.

При ничтожно малом количестве датированных произведения позднего византийского прикладного искусства трудно с уверенностью отделить от общего фонда палеологовских памятников изделия, появившиеся после захвата Константинополя турками. Не менее трудно разделить эти памятники на столичные и провинциальные, поскольку в последний период существования Византии сильно возрастает значение местных художественных центров. Невозможно, кроме того, игнорировать и качественные различия в продукции мастеров самой византийской столицы. Это далеко не полный перечень вопросов, пока не получивших решения. Но в целом, надо признать, ныне за кругом давно известных и только что вошедших в научный оборот памятников все-таки видна динамика развития художественных форм, прослеживаемая на разнообразном материале, имеющем специфику. Ее постижение сопряжено с особыми трудностями и с несомненными достижениями, без которых невозможны обобщения.

История византийского прикладного искусства, естественно, не обрывается в 1453 г. Она находит свое продолжение и на поработанных турками землях, и в далекой Московской Руси. Динамика этого общего процесса станет более понятной, если проследить развитие искусств и художественных ремесел в странах, испытывавших культурное влияние Византии хотя бы в последний период существования империи. Такое исследование позволило бы увидеть расцвет национальных культур и одновременно уяснить характер различных отраслей прикладного искусства в Болгарии, Сербии и Румынии<sup>46</sup>. А это дало бы, в свою очередь, возможность осознать роль византийской традиции в творчестве русских мастеров средневекового периода<sup>47</sup>. Весьма показательны, что в XVII в. русские мастера смогли ощутить новую, «турецкую» струю в искусстве современных им греков-ювелиров, и поэтому с таким пиететом продолжали воспринимать старые образцы, освященные традицией, и особенно ценить афонские евлогии<sup>48</sup>. Зная об этом, можно понять и причины, в силу которых на московской почве иногда возникали комические ситуации, обусловленные желанием получить непременно знаменитые старые памятники, тогда как таковыми они нередко просто казались. {527}

## 22

### Музыкальная культура поздней Византии

**В** истории византийской музыки XII век ознаменовался крупным событием, значение которого трудно переоценить. Именно с XII в. начинается распространение нового типа нотного письма, названного в XX в. «средневизантийской нотацией». Она отличалась от предшествующей («палеовизантийской») несравненно более широкими возможностями. Если «палеови-

---

<sup>45</sup> Пуцко В. Г. Венецианский процессионный крест с изображением стигматизации Франциска Ассизского // Памятники культуры: Новые открытия, 1985. М., 1987. С. 315—329.

<sup>46</sup> См.: Божков А. Търновска средновековна художествена школа. С. 1985; Царствув ащият град Търнов // Археологически проучвания. С., 1985; Стојановић Д. Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века. Београд, 1959; Радојковић Б. Једна непозната група древних кротова са релефима празника // Зборник музеја примењене уметности. 1959. № 5; Она же. Српско златарство XVI и XVII века. Нови Сад, 1966; Musicescu M. A. Broderia medievala românească. București, 1969; Nicolescu C. Argintăria laică și religioasă în țările romane (sec. XIV—XIX). București, 1968.

<sup>47</sup> См.: Николаева Т. В Прикладное искусство Московской Руси. М., 1976.

<sup>48</sup> В этом отношении особенно показателен случай с ватопедским крестом, см.: Кантеев Н. Ф. Характер отношений России к Православному Востоку в XVI—XVII столетиях. 2-е изд. Сергиев Посад, 1914. С. 63—71.