

работке мотивов. Этот стиль принято называть «восточным». И это верно, но при условии, что под «восточными» моделями будут подразумеваться не современные мусульманские фрески и миниатюры, а формулы древнейшего стиля, когда-то созданного в Месопотамии и перенятого Персией Ахеменидов, потом сасанидским Ираном и наконец облюбованного мусульманскими и византийскими декораторами, особенно для драгоценных шелков X—XII вв. Среди тканей, вышедших из мастерских Фатимидов (те же мотивы могли повторяться и на византийских подражаниях этим шелкам), есть и такие, где видны не только проходящие профессионально или стоящие в симметричных группах звери и птицы, но также и многочисленные ряды этих же животных и птиц, изображенных одни над другими.³² Из этого можно было бы заключить, что самая композиция владимирских фасадов просто воспроизводит драгоценные ткани. Очень сходные восточные ткани проникали тогда на Запад, и нам известны фронтисписы оттоновских рукописей X—XI вв., которые являются прямыми воспроизведениями таких тканей, украшенных полосами повторяющихся изображений зверей, птиц и растений (рис. 6).³³ Там же видно чередование рядов животных и рядов растений, которое большей частью соблюдается и во Владимире.

Это сходство с тканями очень определено, и оно, вероятно, объясняется действительным влиянием шелков и их орнаментов (такое же влияние шелковых тканей не раз отмечалось исследователями романских фресок и скульптур и сельджукских фасадных рельефов). Но во владими́ро-суздальской скульптуре, если такое влияние тканей и существовало, оно не определяло всего того, что там изображалось: не говоря о сценах и фигурах светского цикла, которые мы уже отмечали и которые там «интерполированы» в оригинальные фризы животных и растений, каждое панно фасадов построено симметрично и возглавляется в верхней части какой-нибудь центральной фигурой или группой фигур. Преимущественно это Давид, но также и Александр, возносящийся на небо, или фигура сидящего человека с ребенком на руках, к которому сходятся, приветствуя его, группы фигур. Этого рода фигуры и группы, а также симметричное построение целых декоративных панно предполагают сознательное отклонение от ткацких мотивов и переход к задачам архитектурной декорации, и в этом следует видеть творческое нововведение владими́ро-суздальских мастеров.

Выше мы отметили, что вделанные в киевские фасады рельефы имели, вероятно, функцию апотропеев. Поскольку во Владимире изображались те же сюжеты, их назначение было, по-видимому, таким же. Это подтверждается своеобразием выбора тех немногих христианских сюжетов, которые во Владимире были присоединены к уже отмеченным светским темам (напомним, кстати, что и в Киеве, как и на фасадах св. Марка в Венеции, рассмотренные нами серии фасадных рельефов включали в себя несколько церковных сюжетов, при преобладающем числе светских). Так, на стенах церкви св. Димитрия во Владимире вновь появляются всадники в нимбах. Но их число увеличивается. Они скачут друг за другом и образуют ритмический мотив, что удаляет их, вероятно, от первоначальной агиографической темы святых воинов на конях. На одной из сцен той же владими́рской церкви обнаруживается другой христианский и «житийный» сюжет, который,

³² Кусок фатимидского шелка с несколькими рядами животных один над другим в музее du Cinquantenaire в Брюсселе. Лучший экземпляр в музее Барджело во Флоренции. Подобный мотив встречается на нескольких олимпиах того же происхождения.

³³ «Codex Aureus» из Эхтернаха около 1030 г.: A. Voessler. Das goldene Evangelienbuch Heinrichs III. Berlin, 1934; A. Goldschmidt. Die deutsche Buchmalerei, t. II. Berlin, 1928, табл. 48.