

клейма начинают размещаться две и даже три сцены. Клейма горизонтальных ярусов теряют границы и превращаются в непрерывное повествование с набегающими одна на другую сценами.

Художники последней четверти XV—начала XVI в. стремились к наиболее полной и точной иллюстрации используемого текста. Возрастающая сложность живописных произведений этого времени требовала все большего количества поясняющих изображения надписей. Сопровождающий текст занимал порой все свободное пространство фона и размещался на полях иконы. Процесс сближения изобразительного искусства и литературы привел к тому, что многие живописные произведения этого времени перестали быть понятными без соответствующего текста и сделались достоянием узкого круга наиболее образованных людей, т. е. из «книги для неграмотных» превратились в «книгу для грамотных».⁷

В своей работе мастера этого времени использовали не только разнообразные сочинения, житийную литературу, летописи, службы и т. п., но и обращались за помощью к лицевым рукописям. Этот факт неоднократно отмечался многими учеными.⁸ Тем не менее до последнего времени исследователи древнерусского искусства не имели возможности сопоставить между собой лицевую рукопись и созданное на ее основе или на основе аналогичной рукописи произведение станковой живописи.

Возможность такого непосредственного сопоставления открывает расчищенная в 1960—1962 гг. от позднейших записей житийная икона Иоанна Богослова на острове Патмос, хранящаяся в Музее древнерусского искусства им. Андрея Рублева (рис. 1).⁹ Произведение происходит из Борисоглебского монастыря г. Дмитрова.¹⁰ Несмотря на значительные утраты красочного слоя и левкаса (грунта),¹¹ оно представляет большой интерес уникальным по размеру, в сорок четыре клейма, циклом «Хождения Иоанна Богослова».

В центре памятника на фоне горного пейзажа изображены Иоанн и пишущий под его диктовку Прохор. Средник двумя рядами окружают клейма, занимающие значительную часть произведения. Каждая сцена тщательно разработана. Клейма четко разграничены и представляют законченные композиции, тонко организованные художником ритмически

⁷ Н. Е. Мнев а. Московская живопись XVI в., стр. 580.

⁸ Н. П. Лихачев. Лицевое житие святых благоверных князей Бориса и Глеба. По рукописи конца XV ст. СПб., 1907 (далее: Житие...); А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 265—266; Э. С. Смирнова. Отражение литературных произведений о Борисе и Глебе в древнерусской станковой живописи. — ТОДРА, т. XV, М.—Л., 1953, стр. 312—327; В. И. Атонова, Н. Е. Мнев а. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. Т. I. XI—начало XVI века. М., 1963 (далее: Каталог, т. I), стр. 126, 152—153, 336—341; Каталог, т. II, стр. 42.

⁹ Инв. № 164, разм. 155 × 122 см; на липовой доске с ковчегом и двумя шпонками. Обнаружена Н. А. Деминой в фондах Дмитровского краеведческого музея, поступила в МИАР в 1958 г.

¹⁰ Памятник находился в деревянной Иоаннобогословской церкви этого монастыря (первое упоминание в 1612 г.), перестроенной «за ветхостью» в 1646 г. и разобранной в 1700 г. См.: Н. Былов. Дмитровский Борисоглебский монастырь. Исторический очерк. М., 1905, стр. 40—42; В. И. и Г. И. Холмогоровы. Исторические материалы о церквах и селах XVI—XVIII вв. Вып. XI. Дмитровская десятина. — ЧОИДР, 1911, кн. 3, стр. 149—153.

¹¹ Монастырь был сожжен в «Смутное время»; во время пожара пострадала нижняя часть произведения; лица в среднике были счищены в XVIII в. и дополнены В. Е. Брягиным при реставрации.