

751.1  
М-69

В.В. МИХАЙЛОВСКИЙ - Б.И. ПУРИШЕВ

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ  
ДРЕВНЕРУССКОЙ  
МОНОМЕНТАЛЬНОЙ  
ЖИВОПИСИ



МОСКОВСКОЕ

751.1  
М. 69

ИЗ КНИГ  
С. П. Григорова

75d  
М 69

Б. В. МИХАЙЛОВСКИЙ / Б. И. ПУРИШЕВ

# ОЧЕРКИ ИСТОРИИ ДРЕВНЕРУССКОЙ МОНОМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

СО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIV В.  
ДО НАЧАЛА XVIII В.



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

„ИСКУССТВО“

МОСКВА . 1941 . ЛЕНИНГРАД

БИБЛИОТЕКА  
И. М. С. 1913  
Книг. №

ПРОВЕРЕНО

СВОЮ ДОЛЮ ТРУДА  
ПОСВЯЩАЮ ПАМЯТИ БРАТА —  
*Владимира Васильевича*  
МИХАЙЛОВСКОГО

ОТ АВТОРОВ

За последние годы в нашей стране проявляется все растущий интерес к прошлому родины, к ее истории и культуре с древнейших времен, к великим созданиям русского искусства былых веков, в частности к замечательным памятникам древнерусской архитектуры и живописи. В результате реставрационных работ, которые могли быть широко развернуты лишь в условиях социалистического государства, в Москве, Киеве, Новгороде и других местах восстанавливаются и вновь появляются на свет из-под варварских записей ценнейшие произведения старых русских мастеров, подчас имеющие мировое значение. Однако памятники древнерусского искусства, в особенности же монументальной живописи, еще мало известны за пределами узкого круга специалистов. В значительной мере это объясняется тем, что литература по древнерусской живописи невелика, во многом устарела и носит главным образом характер исследовательских экскурсов по отдельным, иногда весьма частным вопросам или сводится зачастую к формальному описанию.

Настоящая книга возникла на основе наблюдений, которые делались авторами во время их многократных поездок в 1932—1939 гг. по местностям, где сохранились памятники монументальной живописи (Новгород, Киев, Владимир, Ферапонтов монастырь, Свияжск, Ярославль и другие поволжские города, Сольвычегодск, Вологда, Ростов-Ярославский, Переяславль-Залесский и ряд других русских, а также украинских городов и селений). В предлагаемых вниманию читателя «Очерках» авторы стремятся наметить и охарактеризовать основные этапы в истории древнерусской монументальной живописи с середины XIV до начала XVIII века в контексте общего развития русского искусства этого времени. По различным причинам «Очерки» не освещают достаточно равномерно всех дошедших до нас произведений монументальной живописи (например, наряду с подробным рассмотрением фресок Волотова и Спаса Преображения в Новгороде — по другим новгородским стенописям XIV века даются лишь отдельные замечания и сведения); в то же время в книге содержатся характеристики ряда фресковых ансамблей и отдельных композиций, мало изученных или вовсе не затронутых в научной литературе. По замыслу авторов, настоящая книга обращена не только к специалистам, но и к более широкому кругу читателей, интересующихся вопросами древнерусского искусства. В связи с этим отяжеляющие текст экскурсии специального характера, историография вопроса, библиография и комментарии вынесены в конец книги.

Около половины иллюстративного материала, помещенного в книге, публикуется впервые. Авторы приносят благодарность учреждениям, предоставившим фотоснимки из своих коллекций: Всесоюзной архитектурной академии (Москва), Институту истории материальной культуры Академии наук (Ленинград), Московскому архитектурному институту, Третьяковской галерее, Ленинградскому Русскому музею, Антирелигиозному музею в Москве, Ярославскому, Вологодскому, Костромскому краеведческим музеям. Для цветных репродукций были использованы копии фресок, выполненные художницей Н. И. Толмачевской, любезно предоставившей их для настоящего издания.

*Б. В. Михайловским* написаны главы: Введение, Новгородские росписи XIV века, Живопись XV века (Дионисий), Живопись XVII—XVIII веков, Историография, экскурс «К вопросу о генезисе...» и т. д., а также характеристика стенописей начала XVII века (в главе III) и музыки XVII века (в 1 разделе главы IV).

*Б. И. Пуришевым* написаны главы: Андрей Рублев и общие вопросы развития древнерусского искусства, Живопись XVI века, Эстетика и искусство XVII века, а также анализ композиций Страшного суда (во 2 разделе главы IV).

## ВВЕДЕНИЕ

Древнерусская живопись допетровского времени была почти всецело искусством религиозным, создававшимся по заказу церкви, разрабатывавшим религиозно-мифологическую тематику, отражавшим идеалистические, религиозные представления, связанным так или иначе с религиозным культом. Древняя Русь почти не знала «картины», не имевшей отношения к церкви или к религиозной тематике. Живопись светского характера (портрет, историческая или бытовая сцена, роспись дворцов и т. п.) или вкрапывалась в церковные росписи, в иконы, или вполне подчинялась стилю современного религиозного искусства и использовала его тематику, или выполнялась приезжими иностранными мастерами (как, например, бытовые светские фрески византийских мастеров в Киево-Софийском соборе). В отношении к древнерусскому искусству часто и поныне дает себя знать односторонний подход именно со стороны выражения религиозной идеологии, выражения, более или менее совершенного по своим художественным формам, по своей технике. Еще академиком Ф. И. Буславевым было сформулировано то положение, согласно которому между русской иконописью и современной ей западной живописью виделась непроходимая пропасть. С этой точки зрения западная живопись (например, эпохи Ренессанса) рассматривалась как большое искусство, а древнерусская живопись как религиозное ремесло. Эту точку зрения в тех или иных ее вариантах часто принимали как противники русской иконописи, так и ее апологеты. Если первые отрицали ее значение как деятельности, не поднимающейся до уровня художественного творчества, то вторые (идеалисты, славянофилы, церковники и т. д.) превозносили ее именно за мнимую «чистоту» ее религиозно-догматического содержания, якобы устойчивого в веках и незамутненного домыслами творца-художника, отражениями реальной действительности, веяниями социально-исторической жизни. В иных случаях критика признавала за древнерусской живописью известную ценность лишь со стороны ее техники, рассматриваемой вне связи с содержанием.

Если бы все обстояло таким образом, то ценность древнерусской живописи как художественного наследия для нас оказывалась бы минимальной. Однако такого рода подход к древнерусскому искусству является неправильным; действительная история этого искусства обнаруживает нам его в ином свете.

В древнем мире, как в дальнейшем в культуре средневековья, развитие искусства было тесно связано с религиозной мифологией, искусство здесь выросло в значительной мере на почве мифа.

Но уже в самом мифотворчестве было заложено диалектическое противоречие. С одной стороны, в мифе закреплялось искаженно-идеалистическое представление о действительности; его фантастическим персонажам и событиям припи-

авторское  
Степанов  
Урацкий  
Саввакин  
Дукин  
Колупаев  
Пукиман  
и Саввакин  
и т. д.

сывалась объективная реальность. В этом именно качестве миф отстаивался церковью и господствующими классами. С другой стороны, миф заключал в себе элементы материалистического мышления, отражал стремления и чаяния народных масс и в этом качестве являлся продуктом художественного творчества, как это с особой силой показал А. М. Горький. В своем докладе на I Всесоюзном съезде советских писателей в августе 1934 года он говорил о «мифологии, которая в общем является отражением явлений природы, борьбы с природой и отражением социальной жизни в широких художественных обобщениях». «Идеализируя способности людей и как бы предчувствуя их мощное развитие, мифотворчество, в основах своих, было реалистично». «... «религиозное» мышление трудовой массы нужно взять в кавычки, ибо это было чисто художественное творчество». Таким образом, в мифотворчестве происходила борьба между собственно художественным творчеством и религиозным мышлением. В процессе культурного развития и классовой борьбы все более выступала на свет материалистическая основа и высвобождалось собственно художественное творчество в мифологии. Наибольшей зрелости и осознанности этот процесс достиг в греческой мифологии.

Утверждение антагонизма между религией и искусством, между религиозным мышлением и художественным творчеством содержится уже в подготовительных работах (1841—1842 годов) молодого Маркса к «Трактату о христианском искусстве», а также в анонимной брошюре 1842 года «Учение Гегеля о религии и искусстве с точки зрения веры», написанной Бруно Бауэрром при участии Маркса. Как видно из подготовительных материалов, высокая оценка Марксом древнегреческого искусства связана с тем, что это искусство, вырстая на почве религиозных представлений, мифов, однако, максимально высвобождается от собственно религиозных элементов, максимально развертывает возможности собственно художественного творчества и гуманистическое содержание. «Ибо все, что в этих образах принадлежит самому искусству, есть изображение человечески красивых нравов в прекрасных органических образованиях». В упомянутой анонимной брошюре положительное отношение Гегеля к греческой религии объясняется тем, что «она в сущности вовсе не есть религия»; для Гегеля она — религия красоты, искусства, свободы, человечности, религия, «в которой человек поклоняется самому себе». Наоборот, несравненно более низкий художественный уровень древневосточного искусства Маркс связывает с тем, что это искусство, насыщенное религиозными представлениями, довольствовалось минимальной эстетической обработкой (или даже предпочитало такую обработку). Таким образом, исключительное достоинство греческого искусства заключалось в том, что религиозные элементы в нем становились лишь оболочкой, за которой явственно обнаруживалось реально-человеческое содержание. Подобное понимание греческого искусства мы находим и у зрелого Маркса во введении к «К критике политической экономии», где он пишет: «Предпосылкою греческого искусства является греческая мифология, т. е. природа и общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом в народной фантазии. Это его материал. Но не любая мифология, т. е. не любая бессознательная художественная обработка природы» (Маркс и Энгельс, Собр. соч., т. XII, ч. I, стр. 203).

На известном этапе, событиям и персонажам мифа уже не приписывается объективной реальности, миф все более приобретает черты художественного вымысла, становится достоянием искусства, хотя бы и идеалистически окрашенного. Культовое действо, мистерия превращается в художественную драму, трагедию у Эсхила. В дальнейшем (например, у Аристофана, Лукиана) миф утрачивает религиозно-идеалистическое значение и всецело превращается в достояние искусства.

Аналогичную трансформацию в европейском искусстве претерпела христианская мифология. Не только в древней Руси, но и в искусстве передовых стран Запада христианская мифология вплоть до эпохи барокко оставалась доминирующей тематикой живописи; эти темы были господствующими и у величайших мастеров высокого Ренессанса—у Рафаэля, Микельанджело, Леонардо да Винчи и др. Однако уже ко времени итальянского кватроченто собственно религиозное содержание христианской мифологии в значительной мере выветривалось; она превращалась всего лишь в «арсенал искусства» (выражение Маркса), в некоторый материал, при обработке которого теперь обнаруживались и новая форма и новое содержание. Ренессансное искусство Запада, наряду с независимым от религии и открыто враждебным христианству художественным творчеством, внесло с собой реалистическое, материалистическое, гуманистическое переосмысление христианской мифологии; таким образом, искусство, внешне связанное с христианской религией, по существу наполнялось безрелигиозным или даже антирелигиозным содержанием.

Древняя Русь почти не знала живописи чисто светской, не связанной с религией хотя бы формально, искусства, прямо и открыто порывающего с религией, выступающего против религии и церкви. Сознание народных масс, закабаленных экономически, политически и духовно, было в значительной степени заражено ядами религиозных предрассудков. Однако и в древней Руси имели место процессы духовного высвобождения от цепей религии, процессы внутренней эмансипации искусства от власти религиозной идеологии, хотя эти сдвиги совершались не с той очевидностью и быстротой, как в передовых странах Запада. Основной формой, в которую выливались прогрессивные искания в живописи древней Руси, было именно переосмысление мифологии, пропитывание ее новым содержанием. Если социальные по своей сущности движения в средневековом мире, а особенно на Руси, по необходимости принимали характер религиозный, то и художественное по своему существу творчество выступало еще в религиозной оболочке. Христианская мифология, с ее отрицанием мира, природы, с ее принижением человека, враждебностью к культуре, угнетающими представлениями о будущем наказании, о греховности бытия, была, конечно, очень неблагоприятной почвой для собственно художественной деятельности, была менее способна вместить народные чаяния, новые, освободительные идеи, чем мифология греческая. Христианская мифология была орудием всемогущей средневековой церкви, орудием феодального закрепощения, в ней было несравненно меньше «бессознательной художественной обработки в народной фантазии», чем в мифологии греческой. И тем не менее христианская мифология не только на Западе, но и на Руси не исключала развития искусства как художественного творчества народа, развития, осуществлявшегося вопреки сковывающим силам христианской религии.

Уже самые религиозные представления, влиявшие на искусство, которые с официально-православной точки зрения мыслились как нечто внеисторическое, раз навсегда данное в догматах веры, на самом деле под давлением народного протеста претерпевали на протяжении древнерусской истории существенные изменения и во всяком случае каждый раз переосмысливались художником по-новому. Так, например, в устной народной словесности, литературе, живописи образ богородицы наполнялся новым содержанием; вместо старовизантийской «царицы небесной» она становится обличителем грозного божества, заступницей интересов человечества; она требует пересмотра устоев устрашающей религии; в этом «тихом бунте» богородицы против бога отразился народный протест против религиозного террора, отразились гуманистические требования, хотя этот протест был бессильным. Создавался образ не бунтаря и борца, а кроткого ходатая, сострадательной заступницы. Искусство

древней Руси, в особенности с конца XIV века, отнюдь не было только проводником церковной идеологии и интересов господствующих классов; оно было также и художественным отражением стремлений, чаяний, умонастроений и эстетических идеалов народных масс, отражением широких народных движений, несмотря на то, что оно было более, чем на Западе, стеснено рамками христианской мифологии и церковного культа.

Древнерусское искусство, в особенности живопись и архитектура, создавалось в подавляющем большинстве случаев не представителями господствующих классов, а художниками, вышедшими из народа, сохранявшими связь с народом. Народность создаваемого ими искусства, конечно, была ограничена требованиями господствующей церкви, культовым назначением, религиозными предрассудками, которые эти художники разделяли с культурно отсталыми, угнетенными массами. Однако сквозь все эти препятствия и в древней Руси пробивался великий художественный гений русского народа, создававший мировые шедевры искусства, прорывалась стихийно материалистическая настроенность, реалистические и гуманистические искания, отражался культурный рост, прогрессивно-освободительные устремления. Таким образом, религия и искусство в древней Руси вступали в противоречие; эти противоречия на каждом новом историческом этапе становились все более острыми и сложными, пока, наконец, при Петре I этот процесс не привел к разрыву искусства с религией, к созданию чисто светского искусства.

Обязательная религиозно-мифологическая тематика, устойчивые сюжетные и композиционные каноны, санкционированные церковью, с одной стороны, и новое содержание, вкладывавшееся художником, с другой стороны,— все это обуславливало существенные и сложные противоречия и в форме и в содержании древнерусского искусства. Задача марксистского изучения этого искусства заключается прежде всего в том, чтобы за всеми религиозными темами, каноническими, извне установленными формами раскрыть то подлинное содержание, которое вкладывалось в него замечательными художниками древности, то отражение действительности, хотя бы ограниченное, которое давалось здесь в мистифицированном виде. Естественно, что в условиях искусства, создававшегося в культовых целях, непосредственное изображение реальной действительности могло играть лишь весьма ограниченную роль. Сюжеты, тематика, персонажи, изображаемые события имели здесь в значительной мере традиционный, мало подвижный характер, обычно навязывались художнику извне. Тем большее значение для изучения имеет здесь оригинальная трактовка художником канонической темы, ее переосмысление, ее воплощение средствами искусства, тем важнее исследователю раскрыть идейную содержательность художественных форм, отражавших новое отношение к действительности, тем необходимее целостный анализ формы и содержания этого искусства в их противоречивом единстве; в отношении каждого исторического этапа развития здесь необходимо уяснить, какой особый вид получали противоречия в форме и в содержании религиозного искусства. Если западноевропейский Ренессанс означал процесс освобождения от средневекового христианского мировоззрения, разрыв с религиозными представлениями, то готическое движение означало попытку духовного высвобождения человека путем перестройки, путем более или менее решительного реформирования средневекового христианского мировоззрения. В древней Руси в той или иной степени имели место оба эти процесса, но в силу особенностей ее исторического развития, стесненности ее культурного роста движение «готического» типа, как освободительное, но не порывающее с религиозными представлениями, со средневековым мышлением, могло получить здесь более полное и яркое выражение, чем движение ренессансного типа. Пользуясь арсеналом христианской мифологии и

сохраняя религиозную настроенность, русские художники XV века (Рублев, Дионисий и др.) сумели отразить новые, по существу противоречащие церковной догматике идеалы и стремления народа, нарождающиеся гуманистические тенденции, представления о достоинстве и свободе человека, красоте мира и благости природы, заменяя эстетику подавляющего эстетикой прекрасного. Не случайно гуманизм Рублева перекликается даже в области художественной формы с эллинским искусством, и не случайно, что то движение, с которым было связано искусство Дионисия, выдвинуло требования ликвидации монастырской эксплуатации (Нил Сорский) и освобождения крепостных рабов (Матвей Башкин). Также и на следующем этапе, в XVI—XVII веках, религиозное искусство могло еще быть вместилищем народного художественного творчества. Здесь, как в искусстве итальянского кватроченто, христианская мифология являлась лишь неизбежным предлогом для «мирской», «светской» по своим устремлениям живописи, проникнутой нарождающимся сенсуализмом, жаждой познания материального, земного мира во всей его географической, этнографической, исторической и биологической широте. Собственно религиозная насыщенность христианской мифологии в искусстве XVII века оказывалась уже не столь значительной.

Ростки ренессансного движения в русской культуре подготовили тот решающий шаг, который был сделан Петром I. Теперь, после эмансипации искусства от религии и церкви и широкого вторжения чисто светского миропонимания, религиозное искусство утратило свое значение как формы народного художественного творчества и превратилось по большей части в чисто ремесленную фабрикацию предметов церковного обихода. Дух художественного народного творчества покидает религиозное искусство. В то же время в XVIII веке резко дает о себе знать разрыв между искусством, предназначенным для верхних слоев общества, и искусством, предназначенным для народа (хотя ненародным по идеологии и стилю). Если язык церковного искусства еще в XVII веке был внятен и многозначителен для различных классов населения, то язык помпезного барокко XVIII века был столь же чужд народным массам, как и искусство этих последних было чуждо придворно-дворянскому кругу. Путь поступательного развития искусства пролегал теперь уже мимо религиозного искусства, чуждого по существу как самому народу, так и «просвещенной» общественной верхушке.

Здесь, в сфере искусства, обнаруживалась та же историческая закономерность, на которую указывал В. И. Ленин, имея в виду общественные движения. Разоблачая «богостроительство» и развивая диалектико-материалистическую концепцию генезиса религиозных идей, Ленин писал Горькому: «Было время в истории, когда, несмотря на такое происхождение и такое действительное значение идеи бога, борьба демократии и пролетариата шла в форме борьбы одной религиозной идеи против другой. Но и это время давно прошло» (письмо М. Горькому от декабря 1913 г. Ленин, Соч., т. XVII, стр. 85).

В XVIII—XIX веках художники, отражавшие народные стремления и чаяния, должны были работать в области светской живописи. Невозможность в XIX веке существования искусства, реалистического, народного и в то же время религиозного, базирующегося на христианской мифологии, лучше всего показывает пример замечательного художника А. Иванова, неудачно пытавшегося втиснуть свое огромное реалистическое дарование в рамки религиозного искусства.

В историографии древнерусского искусства не сложилась еще концепция развития этого последнего, сколько-нибудь удовлетворяющая требованиям марксистско-ленинской науки. В свое время на изучение древнерусского искусства оказала влияние антимарксистская историческая концепция М. Н. Покровского,

в рамках которой невозможно было правильно понять ни историю русского искусства эпохи сложения национального государства, ни прогрессивные процессы в области культуры XVI—XVII веков и т. д. Это обстоятельство вызвало тем худшие последствия, что домарксистская буржуазная историография, собирая значительный фактический материал, развивала именно в области древнерусского искусства сугубо неправильные концепции. Еще Буслаевым было сформулировано представление об отсутствии исторического развития в древнерусском искусстве, о его многовековом коснении за стенами старовизантийских канонов. В ряде случаев художественная деятельность древней Руси рассматривалась (в частности западными учеными) как искусство азиатское, застывшее в «восточной косности». Иные искусствоведы, ориентировавшиеся на «теорию влияний», не усматривая собственного движения, внутреннего развития древнерусского искусства, единственный двигатель видели во всевозможных внешних влияниях, механически воспринимаемых мастерами древней Руси. Если же, наконец, устанавливалось некоторое самостоятельное развитие древнерусского искусства, то оно мыслилось как некое совершенно «самобытное», никак не соизмеримое с историей западноевропейского искусства. Эта последняя концепция относится к области тех же порочных представлений, как отрицание буржуазными учеными феодализма в древней Руси или отрицание народниками капиталистического развития в новой России.

В действительности искусство древней Руси, осваивая многообразные воздействия, шедшие как от искусства восточных, кавказских культур, так и от византийского и западного искусства (уже начиная с романского периода), по существу принадлежало к кругу европейского искусства, точнее говоря, к кругу восточноевропейских культур, теснее всего связанных с византийским наследием. Древнерусское искусство имело самостоятельное развитие, свой источник движения; помимо различных влияний, этот источник вытекал из общего исторического развития древней Руси. В ее истории было много сходного с развитием западноевропейских стран: возникновение феодальных отношений, выдвигание городской культуры, являвшейся ферментом брожения в феодальном обществе, формирование национального государства, рождение буржуазных элементов и т. д. и т. д. Соответственные процессы на Руси, как и вообще в Восточной Европе, более отсталой в социально-экономическом и культурном отношении, протекали большей частью со значительным запозданием по сравнению с Западной Европой и в менее развернутых формах; некоторые же моменты приблизительно совпадали во времени; так, Энгельс отмечает известную близость (по времени и содержанию) процессов образования национального государства в России и Западной Европе. Но в то же время исторический путь древней Руси вовсе не был запоздалым повторением западноевропейской истории. Существенное своеобразие древнерусской и вообще восточноевропейской истории (помимо заторможенности развития) было глубоко вскрыто И. В. Сталиным. Это своеобразие заключалось в том, что на Востоке Европы, в условиях, когда капиталистическое развитие находилось еще в зародышевом состоянии, необходимость обороняться от нашествия народов Востока приводила к образованию централизованных государств. Соответственно и в области искусства мы наблюдаем в древней Руси ряд моментов и этапов, типологически родственных тем, которые имели место в Западной Европе, наблюдаем формирование искусства, в известной мере созвучного готике и раннему Ренессансу. Но в то же время в истории русского искусства есть целые периоды весьма своеобразные, решительно отличные от этапов развития западноевропейского искусства. Таково, например, русское искусство в период образования многонационального централизованного государства XVI века.



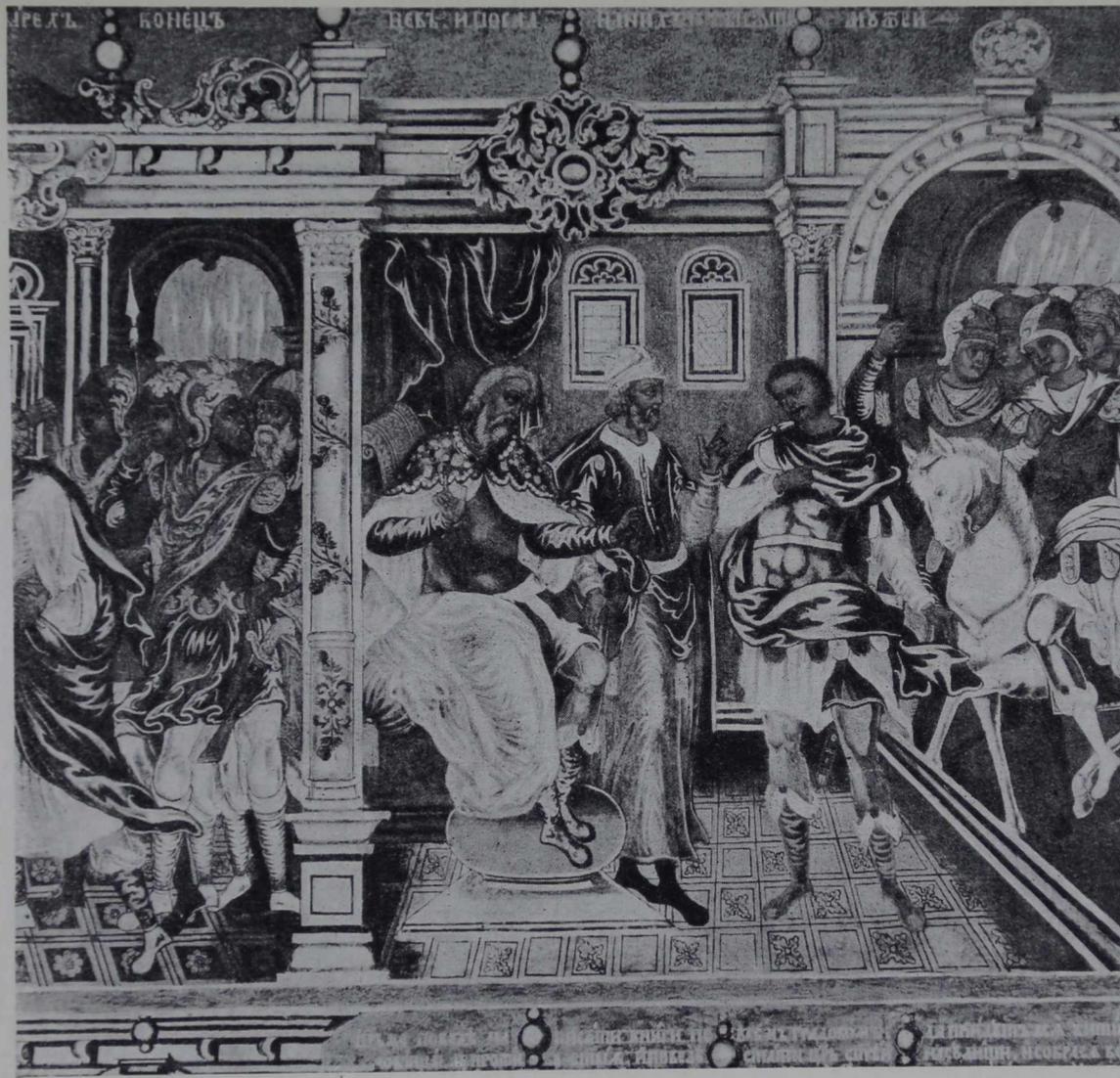
Иоанн Грозный



Анахарсис



Апостолы и фарисеи в поле



Эпизод из войны новгородцев с суздальцами



Притча о виноградарях



Эпизод из «Песни песней»



Эпизод из войны новгородцев с суздальцами

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
От авторов . . . . .	3
Введение . . . . .	5
I. Андрей Рублев и общие вопросы развития древнерусского искусства XIV—XVII веков . . . . .	13
II. Эпоха образования национального русского государства (середина XIV—XVI века) . . . . .	21
1. Новгородские росписи второй половины XIV века. Феофан Грек . . . . .	21
2. Живопись XV века. Дионисий . . . . .	33
III. Эпоха образования феодально-абсолютистского государства. Живопись середины XVI—начала XVII века . . . . .	53
IV. Вторая половина XVII—начало XVIII века . . . . .	85
1. Эстетика и искусство предпетровского времени . . . . .	85
2. Живопись последней трети XVII—начала XVIII века . . . . .	97
V. К историографии древнерусского искусства XIV—XVII веков . . . . .	150
<i>Приложение</i>	
VI. К вопросу о генезисе новгородского и московского искусства середины XIV—начала XV века . . . . .	157
Примечания . . . . .	167
Указатель памятников . . . . .	185
Список иллюстраций . . . . .	189
Иллюстрации . . . . .	193

*Редактор Г. Бандалин  
Переплет и титул  
худ. А. Турунова*

*Техн. редактор А. Сидорова*

Сдано в набор 21 XII 1939 г.

Подписано к печати 25 IX 1940 г.

Тираж 3000 экз. А 30476.

Формат бумаги 72 × 108<sup>1/16</sup>.

Печати. л. 20. Уч. изд. л. 28,68.

Зн. в 1 п. л. 61904. Индекс № 110.

„Искусство“ № 82. Заказ № 476.

Цена 21 р. 50 к. Переплет 2 р. 50 к.

Типография им. Ив. Федорова  
Звенигородская, 11.

### ВАЖНЕЙШИЕ ОПЕЧАТКИ

<i>Стр.</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует читать</i>
46	16 св.	соборе	собора
74	18 св.	крылом	крылом;
74	19 св.	динамические;	динамические
75	14 сн.	(табл. X).	(табл. VIII).
80	6 сн.	технике) на александровских росписях,	технике), на александровских росписях
92	23 сн.	преодлывал	проделывал
93	1 сн.	кто	что
114	22—21 сн.	осаду... осаду... битву...	осада... осада... битва...
123	20 сн.	Несмана	Неемана
151	18 сн.	более и менее	более или менее
167	23 сн.	191,	1915,
187	11 св. (первая колонка)	[Слово „Углич“	следует читать строкой ниже]

Б. В. Михайловский и Б. И. Пуришев. „ОЧЕРКИ ИСТОРИИ ДРЕВНЕРУССКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ“

