

Мирошина Екатерина Олеговна

**РОЛЬ ШРИФТОВЫХ КОМПОЗИЦИЙ В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ "ЭПОХИ МОДЕРНА"**

В статье проанализированы особенности и значение шрифтовых композиций в монументальной церковной живописи "эпохи модерна" на примере памятников рубежа XIX-XX вв. Основу исследования составляет комплексный подход к изучению храмовых росписей памятников архитектуры искусствоведческими методами.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2011/6-2/34.html](http://www.gramota.net/materials/3/2011/6-2/34.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2011. № 6 (12): в 3-х ч. Ч. II. С. 127-132. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2011/6-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2011/6-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_hist@gramota.net](mailto:voprosy_hist@gramota.net)

Таким образом, под справедливостью при производстве по уголовному делу в ее процессуальном аспекте нами понимается наличие совокупности процессуальных правил, необходимых для охраны и защиты прав личности в ходе уголовного судопроизводства, а также неуклонное соблюдение гражданских прав при производстве по конкретному делу. Справедливость в уголовном процессе должна рассматриваться как принцип, как логическое продолжение назначения уголовного судопроизводства.

#### Список литературы

1. **Воскобитова Л. А.** Механизм реализации судебной власти посредством уголовного судопроизводства: дисс. д-ра юрид. наук. М., 2004. 460 с.
2. **Гомиен Д.** Путеводитель по Европейской Конвенции о защите прав человека. Страсбург: Совет Европы, 1994.
3. **Гусейнов А. И.** Проблемы ценностей в праве // Право и политика. 2007. № 7.
4. **Европейский суд по правам человека:** избранные решения: в 2-х т. М.: Норма, 2000. Т. 1.
5. **Ильин И. А.** Я вглядываюсь в жизнь: книга раздумий // Ильин И. А. Собр. соч.: в 10-ти т. М., 1994. Т. 3. 149 с.
6. **Келина С. Г.** Значение принципа справедливости для уголовной юстиции // Криминология и уголовная политика. М., 1985. С. 42-43.
7. **Лупинская П. А.** Законность и обоснованность решений в уголовном судопроизводстве. М.: ВЮЗИ, 1972.
8. **Президент дал интервью китайскому ТВ** // Российская газета. 2011. 14 апреля.
9. **Принципы уголовного законодательства** // Социалистическая законность. 1989. № 2.
10. **Решения по делу Эйри против Ирландии; Артико против Италии** // Европейский суд по правам человека: избранные решения: в 2-х т. М.: Норма, 2000. Т. 1. 274 с.
11. **Уголовное право Российской Федерации. Общая часть** / под ред. А. И. Рапога. М.: Юристъ, 2001.
12. **Экимов А. И.** Справедливость и социалистическое право. Л.: Изд-во ЛГУ, 1980.
13. **Clements Luke, Mole Nuala, Simmons Alan.** European Human Rights: Taking a Case under the Convention. L.: Sweet and Maxwell, 1999. 165 p.

#### JUSTICE AS NECESSARY PRINCIPLE OF CRIMINAL PROCESS

**Viktor Yur'evich Mel'nikov**, Ph. D. in Law  
*Department of State and Law Theory*  
*Rostov State University of Communication Lines*  
*juliameln@mail.ru*

The author reveals the notion of justice during criminal process. Justice during criminal process must be considered as the principle, as the logical continuation of criminal process setting.

*Key words and phrases:* rights and liberties of citizens; justice; guaranteeing person's rights and liberties; criminal-procedural legislation.

#### УДК 7

*В статье проанализированы особенности и значение шрифтовых композиций в монументальной церковной живописи «эпохи модерна» на примере памятников рубежа XIX-XX вв. Основу исследования составляет комплексный подход к изучению храмовых росписей памятников архитектуры искусствоведческими методами.*

*Ключевые слова и фразы:* шрифтовые композиции; тексты; «эпоха модерна»; монументальная живопись; шрифт; архитектура; храмовая программа росписей.

#### **Екатерина Олеговна Мирошина**

*Кафедра теории и истории искусств*

*Факультет теории истории изобразительного искусства*

*Московский государственный академический художественный институт им. В. И. Сурикова*

*mirkat@bk.ru*

#### **РОЛЬ ШРИФТОВЫХ КОМПОЗИЦИЙ В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ «ЭПОХИ МОДЕРНА»<sup>©</sup>**

Интерес к текстам, надписям в монументальном храмовом декоре как живописном, так и архитектурном всегда достаточно высок у исследователей. Надпись является неотъемлемой частью изображения, по её особенностям можно установить датировку, выявить школу работавших художников, а в реставрации по сохранившейся только надписи уточнить, а порой и восстановить монументальное полотно. Помимо «практических целей», выявление закономерностей в схемах и расположении текстовых композиций, исследование

шрифтов в монументальной живописи «эпохи модерна» составляет важный искусствоведческий аспект. Без его изучения невозможно составить целостное восприятие храмовых программ росписей рубежа XIX–XX вв. Следует отметить, что отдельных исследований, посвящённых шрифтовым композициям монументальной церковной живописи «эпохи модерна» не было. Монументальные росписи многих памятников церковного искусства рубежа XIX–XX вв. находились в забвении и запустении, поэтому изучение церковных росписей этого периода было весьма затруднительным. В основном, большая часть исследований посвящена архитектуре эпохи модерна, изучение монументальной церковной живописи было ограничено узким кругом памятников, который был доступен для изучения.

В данной статье впервые вводится в научный оборот материал о шрифтовых композициях Иверского собора Николо-Перервинского монастыря. В соборе были проведены полномасштабные реставрационные работы при участии в них автора статьи, что предоставило возможность детально изучить монументальную живопись собора для полноценного искусствоведческого анализа.

Время рубежа XIX–XX вв., несмотря на сложность и противоречивость, было в России периодом расцвета культуры. Именно в эту пору возводится огромное количество храмов, украшенных великолепной монументальной живописью.

Создавая церковные росписи, художники-монументалисты рубежа XIX–XX вв. стремились возродить всё лучшее, что было накоплено в русской культуре за века, большое значение в храмовых живописных программах они придавали шрифтовым композициям. Органично вплетаясь в убранство соборов и церквей, тексты продолжают раскрывать, уточнять, объяснять изображённое на монументальных полотнах и орнаментах.

Интерес к декоративному оформлению текстов становится востребованным на рубеже XIX–XX столетий, в «эпоху модерна». В это время во многих странах мира шрифт играл особую роль, возрождались традиции книгопечатания и каллиграфии, декоративное оформление текстов. Всё это было отличительными чертами стиля этой эпохи. Шрифтовые композиции стилизовались на основе исторических шрифтов в каждой стране по мотивам темы своей национальной истории и произведений искусства.

В России, используя новшества и лучшие достижения самого стиля модерн, а также заново открывая своё национальное искусство, вдохновляясь роскошно оформленными рукописными, старопечатными книгами и древнерусским искусством в целом, художники сумели сохранить сакральность церковнославянского шрифта и донести тайну времён, в недрах которых он возник. В русском церковном искусстве огромное значение слову придавалось всегда, так как христианская религия – это, прежде всего, религия Писания, «религия слова»: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и слово было Бог» (Ев. от Иоанна 1:1).

Основным мотивом для разработки шрифтовых композиций монументальной живописи храмов на рубеже XIX–XX столетий была ставшая популярной именно на Руси вязь в различных её интерпретациях, а также устав, в пропорциях которого более квадратные буквы. Мотивы уставного письма наиболее активно используются в монограммах, которыми изобиловали живописные монументальные декорации «эпохи модерна» и в мозаичных изображениях, в основу которых был положен византийский стиль. Шрифты, исполненные по мотивам устава, привносят строгость в общую концепцию декора храмов. Это можно проследить в образах Собора Воскресения Христова на Крови в Санкт-Петербурге, на свитках в портретах святых на наружных мозаичных и майоликовых композициях, исполненных по оригиналам Ф. Р. Райляна в Кронштадте в Николаевском Морском соборе.

В росписях рубежа XIX–XX столетий наблюдается органичный синтез использования мотивов разных древнерусских шрифтов не только в единой храмовой программе росписей, но и даже в одной композиции. Роспись купола Иверского собора Николо-Перервинского монастыря представляет собой пример такого синтеза (монументальная живопись выполнена после 1909 г. под руководством В. П. Гурьянова, выходца из Мстёры, учёного, реставратора, владевшего в Москве собственной иконописной мастерской, реставрация 2009 г.). В художественном решении купола собора, в том числе в шрифтовых композициях, применён контраст выразительных средств как графических, так и живописных. Текст из стихир Пятидесятницы «Придите, людие, Триипостасному Божеству поклонимся, Сыну во Отце со Святым Духом: Отец бо безлетно роди Сына соприисносущна и сопрестольна» выполнен по типу вязи из сусального золота, сами буквы чёткие, удлинены в пропорциях, их концы заострённые, что ещё более вытягивает текст и придаёт ясность очертаниям композиции шрифта. Формы букв имеют каплевидные и точковидные окончания, верхние и нижние выносные элементы букв сделаны минимальными, надстрочные знаки-ударения, титло и т.д. сделаны чёткими, небольшими, соблюдается верхняя и нижняя линии строки, что сохраняет и не сбивает ритм текста. Вертикальные штрихи почти в два раза толще соединительных – это делает шрифт более контрастным и удобным для чтения. Узлы соединений элементов (штрихов) внутри букв лаконичные и простые для восприятия. Сделан шрифт на полосе ровно выкрашенного фона, который отличается и по тону, и по фактуре от разработанного специальными мазками, создающими воздушный эффект фона неба всего купольного пространства. Достаточно плотный по расположению в нём букв, текст из стихир Пятидесятницы образует собой дополнительный элемент в купольной композиции – золотую полосу. Эта полоса шрифта, заполняя пространство над крыльями изображённых херувимов, берёт на себя роль элемента, отделяющего центральную деталь купольной композиции – Солнца с крестом Константина, который является монограммой Спасителя, состоящей из начальных греческих букв имени Христа Х (греч. буква «хи») и Ρ («ро»). В центральном

элемента изображены апокалиптические буквы: «Аз есмь Альфа и Омега, начало и конец, Первый и Последний» (Откр. Св. Иоанна Богослова 22:13). Пропорции этих букв приближены к квадрату, что напоминает уставное письмо. Таким образом, благодаря используемым шрифтовым элементам и синтезу их различных мотивов, всей купольной композиции передано сразу несколько символистических и тематически-богословских аспектов: стихира Пятидесятницы отражает догмат Троичности, победный крест царя Константина прославляет христианскую церковь, буквы Альфа и Омега «т.е. начало и конец», означают «вечность Бога-Творца мира». Но также они указывают на апокалиптическую Теонимограму, заменяющую собой изображение Христа. А текст из стихир Пятидесятницы, помимо своей основной смысловой роли, выступает также серьёзным декоративным элементом, ритмически подчёркивая значимость центрального элемента в композиции купола и даже во всей храмовой программе росписей.

Несмотря на то что графика самих букв шрифтовой композиции «Стихира Пятидесятницы» купола Иверского собора сохраняет некую «зашифрованность», подобие древнерусской вязи церковнославянского текста, она соответствует духу «эпохи модерна». А также благодаря контрасту используемых выразительных средств и материалов, стихира Пятидесятницы и монограмма Спасителя с апокалиптическими буквами чётко читаются снизу зрителем с расстояния 41 м (высота до купола)!

Применяя во всём монументально-живописном декоре Иверского собора различные по стилю шрифты, художникам, расписавшим собор, удалось сохранить целостность всей храмовой программы росписей. Например, шрифт на парусах (надписи имён Евангелистов), который выполнен на сплошном золотом фоне, более округлый. Данный текст вертикального прочтения с использованием полузамкнутых букв, что также применялось в древних шрифтах (в частности, в древнерусской вязи). Поверхность букв, как и нимбы Евангелистов, разработана мазками. Эти мазки напоминают «реснички» – декоративный приём, с помощью которого украшались буквы в древних рукописных книгах. В данной монументальной надписи таким приёмом сглаживается жёсткая графика нимба и букв. Одновременно, благодаря этому решению, шрифт и нимб Евангелиста оформляются в том же ключе, как и фон орнаментально-живописной композиции паруса, что делает текст с именем Евангелиста, а также такую простую деталь, какой кажется с художественной точки зрения нимб, помимо их смысловой нагрузки, органичными элементами всей живописной декорации паруса. Здесь происходит подчинение текстовых композиций и нимба общему пластическому решению росписи паруса.

На некоторых архитектурных деталях шрифтовым композициям отведена главенствующая роль. Например, в Иверском соборе Николо-Перервинского монастыря на фронтальных наружных полуарках, примыкающих к парусам, расположена надпись – «Свет Христов просвещает всех». Нужно отметить, что каждое слово этой фразы находится отдельно на каждом архитектурном элементе и заключено в обрамляющую декоративную раму, вокруг которой основное пространство арки декоративно разработано серебряным узором, напоминающим ювелирную скань. Тем самым усиливается значение текста как декоративного элемента живописной программы собора, а также придаётся отдельное смысловое значение каждому слову единой шрифтовой композиции, помимо общего концепта данной фразы. Это вносит дополнительный эмоциональный настрой во всю храмовую программу монументальной живописной программы. Но одновременно эта стилизованная надпись, являясь мощным декоративным элементом, не отвлекает от всей системы росписей, она хорошо декорирует архитектурный элемент, который сложно решить по-другому, например, заполнить его с помощью живописной или орнаментальной композиции.

Таким образом, можно сделать вывод, что мастера монументальной церковной живописи «эпохи модерна» использовали шрифтовые композиции и как самостоятельный декоративный элемент. Другими словами, когда это выигрышно для всей программы росписей, главенствующую роль в декорировании отдельных деталей на себя может взять и шрифтовая композиция. Эти композиции продолжают раскрывать замысел монументальных полотен, а иногда приносят и собственное информационное значение, сохраняя единое стилистическое решение всего живописно-монументального декора.

При этом художники справляются с одной из сложнейших задач: синтезируя шрифт в общей храмовой программе росписей, они отводят ему роль декоративного украшающего элемента, сохраняя его знаковый характер и тот смысл, который он несёт непосредственно.

Многие соборы конца XIX – начала XX вв. расписывались артелями иконников. Надписями в таких артелях занимались одни из лучших и наиболее опытных мастеров – знаменщики, которые отвечали за разметку всей композиции, часто были руководителями работ, что говорит о высоком уровне их мастерства. Иконники хорошо владели цветом, композицией, различными декоративными приёмами, понимали дух древнерусской культуры, а также, что немало важно для монументальных программ росписей, умели синтезировать различные виды искусства.

В данном контексте интересен пример росписей в соборном храме Святого великомученика и целителя Пантелеимона на Новом Афоне. Монументальная живопись выполнена палехскими мастерами и группой московских художников под руководством Н. В. Молова и А. В. Серебрякова, некоторые композиции собора предположительно принадлежат М. В. Нестерову, Росписи выполнены в начале XX в.

Живописные композиции этого собора «уплощены» по пластике, что хорошо взаимодействует с большим количеством исполненных шрифтовых композиций, их масштабностью во всей храмовой программе росписей. Следуя такому принципу, художники стремились взаимоподчинить живопись, орнаментальные и

шрифтовые композиции, находя общие пластические решения. По всему пространству монументальных росписей собора располагаются тексты, которые дополняют, раскрывают смысл всей поэтики храма, усиливают эмоциональное воздействие живописи.

Отличительной чертой в соборе Святого великомученика и целителя Пантелеимона на Новом Афоне является огромное разнообразие комбинаций шрифтовых композиций. Здесь присутствуют тексты с очень узкой шрифтовой графикой, в которой ширина буквы соотносится к её длине примерно 1:10. В таких текстах довольно много примеров дробления общей мачты (лигатуры) соседних букв. Часто использовано подчинение символов в различных комбинациях. Эти тексты очень тонко исполнены, напоминают узоры из ювелирного искусства и заполняют собой пространство подпружных арок, не утяжеляя их, а наоборот, придавая им лёгкость, зрительно уводя их ввысь. В подписях к портретам святых используются тексты вертикального прочтения.

В основаниях барабанов разработаны шрифтовые композиции более «монументальные», плотные с широким начертанием букв для более удобного прочтения. Где-то для придания смысловых акцентов используется сверхконтрастная графика, а где-то наиболее «спокойная». Для шрифтов этого собора характерна высокая стилизация и декоративность различных надстрочных знаков, например, титло в некоторых композициях приобретает «кружевной» характер (похоже на знак бесконечности). Буквы в монограммах Спасителя, на книгах и свитках у святых приближены к мотивам уставного письма.

Такой подход вносит разнообразие и контраст в храмовую программу росписей данного храма в целом. Обильное использование сусального золота в надписях, пропорции самих шрифтовых композиций, их декоративность – всё это органично подчёркивает живописные композиции, развивая динамику всей храмовой программы росписей, дополняя смыслом и графикой живописное убранство, раскрывая всё дальше в пространстве и времени сюжеты, уводя зрителя в сакральный мир.

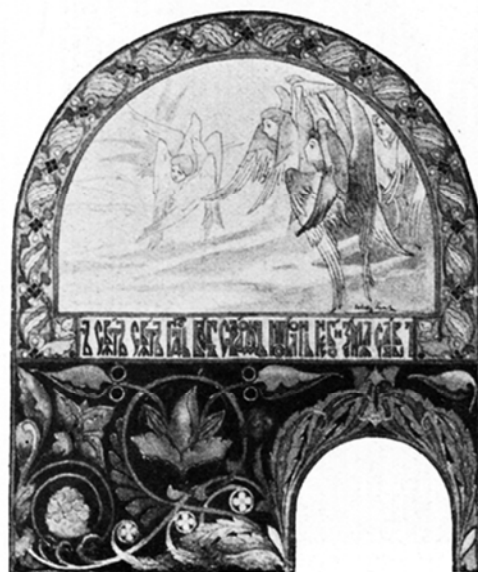
Синтез архитектуры, живописи, орнамента и текстов выполнен таким образом, что они взаимодополняют и взаимораскрывают друг друга, образуя при этом единый комплекс.

Совершенно понятно, чтобы достичь общей гармонии всей храмовой программы росписей, шрифтовые композиции должны были разрабатываться в общем плане эскизов декорирования храмов, как это видно из эскизов, исполненных для внутреннего убранства церкви в имени «Поречье» А. К. Медведниковой (см. Рис. 1).

Анализируя шрифтовые композиции монументальной церковной живописи эпохи модерна на примерах соборов, приведённых в данной статье, можно сделать следующие выводы: шрифтовые композиции рубежа эпох XIX – начала XX вв. явились динамично развивающимися самостоятельными элементами храмовых программ росписей, не уступающим по смысловой и декоративной нагрузке орнаментальным и даже живописным полотнам. Гармонируя со всем живописно-монументальным декором, композиции из текстов обогащают всю храмовую программу росписей в целом, раскрывая дальнейший смысл монументальных полотен, а в некоторых случаях приносят сразу несколько смыслов.

Вобрав в себя лучшие достижения шрифтовых разработок предшествующих поколений, используя в своей основе древние шрифты, декоративные мотивы, сохраняя красоту церковнославянских букв, типовых элементов: титлов, сокращений, ударений, межбуквенных подчинений, вертикальных соподчинений, знаков препинания и их оформления – шрифтовые композиции «эпохи модерна» были стилизованы художниками-монументалистами в духе им современного времени. Артели, трудившиеся над монументальными росписями рубежа XIX–XX вв., использовали и новшества стиля модерн: свободу композиции, заострённость, усиление гротеска форм или, наоборот, плавность элементов, декоративно их обыгрывая и т.д. Для создания шрифтовых композиций мастера из артелей, расписывающих соборы, использовали в качестве основного мотива древнерусскую вязь, в монограммах и мозаиках часто можно увидеть мотивы уставного письма – буквы, в своих пропорциях стремящиеся к квадрату. Все основные мотивы были использованы в различных интерпретациях с изменением эстетических и стилистических предпочтений своего времени.

Если это было выигрышно для всей храмовой программы, то художники отводили шрифтовым элементам главную роль самостоятельного декоративного элемента в украшении отдельных архитектурных деталей. Мастера «эпохи модерна» умели компоновать шрифтовые композиции в соответствии с пластикой живописного монументального декора, а также, сохраняя соответствие масштабов внутри, не нарушали общую стилевую соподчинённость. Использование самых неожиданных и неординарных решений в ракурсах, в



**Рис. 1.** Эскиз для внутреннего убранства церкви в имени «Поречье» А. К. Медведниковой. И. С. Кузнецов, художник-архитектор, г. Москва (Ежегодник Общества архитекторов-художников. 1909)

схемах расположения шрифтовых композиций усложняет всю декорацию храма в целом, заставляя тем самым зрителя раскрывать написанный текст и его смысл как будто в пространстве и времени.

В шрифтах, работающих с больших расстояний, старались чётко соблюдать верхнюю и нижнюю линию строки, для этого выносные элементы букв не делались большими. Буквенные элементы разрабатывались с выверенным контрастом основных и соединительных штрихов, величиной внутрибуквенных просветов; пропорции знаков, узлы соединений в буквах делались чёткими, красиво изгибали линии в полуоделах. Диакрические знаки создавали дополнительный декоративный эффект в текстах. В исполнении шрифтов присутствует свободный подход: например, использование в одной надписи в одном и том же символе (букве) различной степени открытости внутрибуквенного просвета, даже разное графическое начертание одних и тех же символов (букв) в одном слове. Всё это придаёт динамике строго составленной шрифтовой композиции.

Благодаря широкому использованию и художественному акцентированию в решении храмовых программ росписей на монограммах с буквами Альфа и Омега в соборах рубежа эпох, делается смысловая нагрузка на эсхатологический аспект.

Различные типы текстов в храмовых программах росписей гармонично подчинены как функциональному значению (прочитыванию зрителем с больших расстояний), так и декоративному общехудожественному замыслу всей храмовой декорации, кроме этого шрифтовые композиции показывают индивидуальные художественные приёмы художников, их специфику и традиции различных артелей, выполнявших монументальные росписи. Принципы разработки текста, его декорации имеют общее направление, но пропорции и контраст буквенных элементов в текстовых композициях различных храмов может сильно варьироваться.

Ни один стиль в монументальной церковной живописи не имел таких ярких и богатых шрифтовых композиций, поражающих своими разнообразием и масштабами. Включение шрифтовых композиций в храмовую программу росписей соборов было во все времена и во всех стилях, но мастера, украшавшие живописью храмы в «эпоху модерна», доводят их использование в монументальных церковных росписях до совершенства. Сообщая всей храмовой программе росписей эмоционально-образную графическую выразительность, композиции, содержащие тексты, силой своего слова способны умножить эмоциональное воздействие на зрителя, что вносит неповторимое разнообразие в живописное убранство соборов и церквей данного периода.

Артели художников, трудившиеся над росписями храмов рубежа XIX-XX вв. отводят «слову» ту огромную роль, которую оно занимало в первые века христианства. При созерцании этих красивейших текстов возникает связь с древней церковью. При таком единстве и синтезе образа и слова храмовая программа росписей становится единым «микрокосмосом».

К сожалению, в наши дни церковные росписи «эпохи модерна» остаются недооценёнными, зачастую в храмах, расписанных в период рубежа эпох, живопись не восстанавливается, а переделывается, не соответствуя стилю постройки храма. Таким образом, в целом, направление монументальной церковной живописи «эпохи модерна» остаётся мало изученным.

Значимость монументальной живописи памятников рубежа эпох должна быть высоко оценена в контексте развития всей монументальной церковной живописи. Этот период, по сути, стал завершающим этапом её развития, а созданные мастерами рубежа XIX-XX вв. монументальные полотна могут служить источником вдохновения для современных художников-монументалистов.

#### *Список литературы*

1. Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства: в 2-х т. М., 1967.
2. Епископ Николай Охридский. Символы // Путь к свету: альманах. М.: Родник, 1999. № 17. Символика русского храмоиздательства. К престольному празднику храма Христа Спасителя.
3. Зодчий: ежегодник Общества архитекторов-художников. СПб., 1909.
4. Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830-1910 годов. М., 1978.
5. Книжные центры Древней Руси XI-XVI вв.: разные аспекты исследования / отв. ред. Д. С. Лихачев. СПб.: Наука, 1999.
6. Кульженко С. В. Собор Св. равноапостольного князя Владимира в Киеве. Киев, 1905.
7. Монастырь Святого апостола Симона Кананита на Новом Афоне: храмовая роспись. Абхазия, 2010.
8. Нащокина М. В. Московский модерн. М.: Жираф, 2005.
9. Николо-Перервинский монастырь: очерки истории. М., 2005.
10. Св. Андрей, архиепископ Кесарийский. Толкование на Апокалипсис. Иосифо-Волоколамский монастырь, 1992.
11. Св. Дионисий Ареопагит. О Небесной Иерархии или Священноначалии / пер. с греч. М., 1786.
12. Ставрографический сборник: сб. статей / науч. ред. и сост. С. В. Гнутова. М.: Изд-во Московской Патриархии; Древлехранилище, 2005. Кн. 3. Крест в Православии.
13. Уваров А. С. Христианская символика. М., 2001.
14. Успенский Б. А. Солярно-лунарная символика в облике русского храма [Электронный ресурс] // Богословие и духовность: материалы Международной церковной науч. конф. 11-18 мая 1987 г. в г. Москве. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/usp/sollun.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/usp/sollun.php)
15. Филатов В. В. Краткий иконописный иллюстрированный словарь. М.: Просвещение, 1996.
16. Флоренский П. А. Иконостас. М.: АСТ, 2007.

## TYPE COMPOSITIONS ROLE IN MONUMENTAL CHURCH PAINTING OF ART NOUVEAU EPOCH

**Ekaterina Olegovna Miroshina***Department of Arts Theory and History**Faculty of Fine Art History Theory**Moscow State Academic Artistic Institute named after V. I. Surikov**mirkat@bk.ru*

The author analyzes the peculiarities and importance of type compositions in the monumental church painting of art nouveau epoch by the example of the monuments of the turn of the XIX<sup>th</sup>-XX<sup>th</sup> centuries. The basis of the research is the complex approach to studying church paintings of architecture monuments by art criticism methods.

*Key words and phrases:* type compositions; texts; art nouveau epoch; monumental painting; type; architecture; church painting programme.

УДК 325.254

*В статье анализируется издательская деятельность представителей второй волны русской эмиграции в странах Латинской Америки как фактор адаптации; дается классификация периодических изданий, рассматривается история издательского дела политических организаций русской эмиграции, включившихся в пропагандистскую кампанию периода холодной войны.*

*Ключевые слова и фразы:* Латинская Америка; печать; издательское дело; русская эмиграция; адаптация; перемещенные лица.

**Марина Николаевна Мосейкина**, к.и.н., доцент*Кафедра истории России**Российский университет дружбы народов, г. Москва**marina\_moseikina@mail.ru***ПЕЧАТЬ И ИЗДАТЕЛЬСКОЕ ДЕЛО РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ  
В СТРАНАХ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ В 1940-1970-Е ГГ. ©**

По окончании Второй мировой войны в Европе скопилось до 9 млн беженцев, в число которых входили насильственно-угнанные немцами на работу из СССР, Польши и других стран (остарбайтеры), военнопленные, беженцы, следовавшие с отступающими немцами при продвижении Красной Армии на Запад, а также коллаборационисты. Так возникла категория перемещенных лиц – *Displaced Persons of United Nations (DP* или Ди Пи) [15, с. 213].

Основную массу перемещенных лиц составляло советское гражданское население, угнанное фашистскими оккупантами на принудительные работы в Германию и другие страны. Причем жители СССР в границах до 17 сентября 1939 г. имели статус «восточных рабочих» (остарбайтеры), а «иностранные рабочие» из Прибалтики, Западной Украины, Западной Белоруссии, Правобережной Молдавии и Северной Буковины – «западных» рабочих. Уцелело также не более 1,7 млн советских военнопленных, включая поступивших на военную или полицейскую службу к противнику [16, с. 24]. Сюда же входили отступившие с немцами с территории СССР их пособники и беженцы (часто с семьями).

К началу 1946 г. после репатриации в СССР 5,1 млн советских граждан в оккупационных зонах западных держав оставалось еще более 0,5 млн перемещенных лиц, стремившихся избежать репатриации и ставших невозвращенцами (в их числе было немало выходцев из Прибалтики, Западной Украины и Западной Белоруссии). Что касается выходцев с собственно территории СССР, то, по некоторым данным, 43% из них составляли украинцы, 28% – русские, 9% – белорусы, а также народы Поволжья, Сибири, Северного Кавказа и Закавказья [14, с. 36]. Отказавшись от репатриации, они превращались в политических беженцев, лиц без гражданства. Кроме того, некоторые нацистские беженцы – представители первой волны русской эмиграции, переместившиеся в британскую, американскую и французскую зоны оккупации в Австрии, американскую и французскую – в Германии и Северной Италии, также превратились в военных лагерях ЮНПРА в перемещенных лиц.

Значительный контингент перемещенных лиц приняли страны Латинской Америки (Бразилия, Аргентина, Венесуэла, Чили и др.), заинтересованные, в первую очередь, в дополнительной рабочей силе. С учетом того, что перемещенными лицами в результате войны являлись все гражданские лица, оказавшиеся вне прежнего места проживания, очередной русский «исход» в Латинскую Америку происходил главным образом из стран Восточной Европы, а также из Китая и формировался из представителей первой волны эмиграции, коллаборантов, спасавшихся от возмездия, «западников» (невозвращенцы) и в меньшей степени остарбайтеров и военнопленных (всего от пяти до семи тысяч человек).