

Святая Земля в пространстве храма.

*Новая церковь* **Святых  
Вифлеемских младенцев  
в Барнауле**



Эта книга-альбом посвящена уникальному художественному проекту

*нового сакрального пространства*. Храм Святых Вифлеемских младенцев

в Барнауле возник буквально в последние годы при участии Церкви,



ведущих искусствоведов и лучших москов-

ских художников с мировой известностью.



Вдалеке от царствующих столиц возник не имеющий аналогов в мире

сакрально-художественный проект, демонстрирующий *потенциал и разно-*

*образии православного искусства нашего времени*, способного к оригиналь-

ному творчеству при сохранении традиционной византийской матрицы.

Святая Земля в пространстве храма. Новая церковь Святых Вифлеемских младенцев в Барнауле

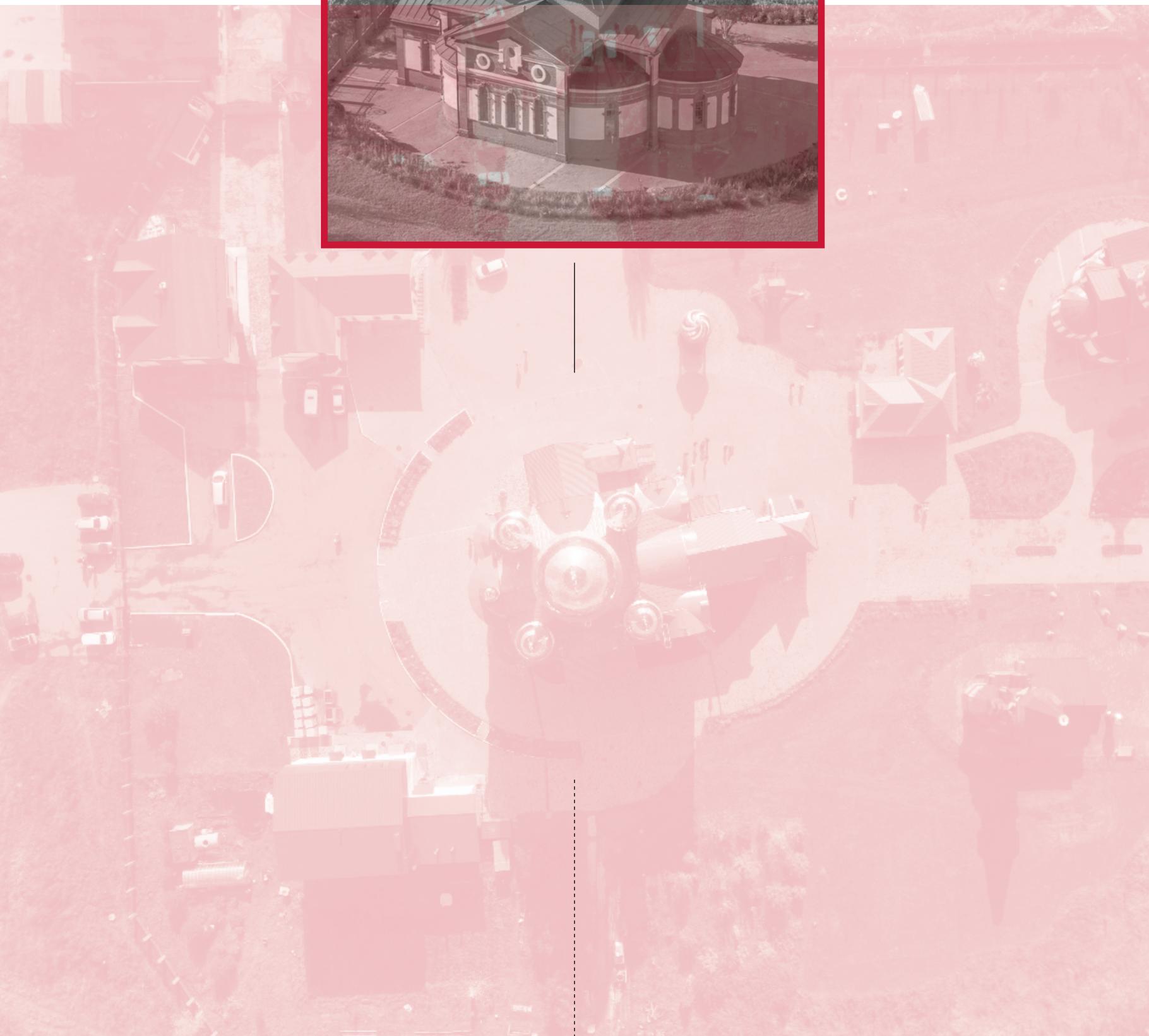
# Святая Земля в пространстве храма.



## *Новая церковь* **Святых Вифлеемских младенцев в Барнауле**

*Новая церковь* **Святых Вифлеемских  
младенцев в Барнауле** была замыслена

как перенесение образа **Святой Земли**  
в пространство храма



Прот. Георгий Крейдун  
Алексей Лидов

# Святая Земля

в пространстве храма.



*Благодарю всех,  
кто потрудился,  
созидая сей  
благотворный храм*

КИРИЛЛ  
Патриарх Московский и всея Руси  
21 сентября 2015 г.

*Новая церковь* **СВЯТЫХ**  
**Вифлеемских младенцев**  
**в Барнауле**

Москва-Барнаул, 2018 год



Алтайское региональное отделение  
Императорского Православного Палестинского Общества

Содержание

По благословению Высокопреосвященнейшего СЕРГИЯ,  
митрополита Барнаульского и Алтайского

**Строительство новой церкви Святых младенцев  
в Барнауле**

Концепция  
Прот. Георгий Крейдун, Алексей Лидов

Архитектура  
Прот. Георгий Крейдун, Кирилл Храбрых

Фрески  
Ирина Зарон

Рельефы  
Сергей Антонов

Мозаики  
Александр Корноухов

Гипсовая лепнина  
Андрей Воронин

А также:  
Сергей Костюков, Иван Торопов, Николай Поздняков,  
Алексей Конищев, Екатерина Замаева, Владимир Батырев,  
Валерий Игошев, Александр Волижанин, Дмитрий Плохих,  
Наталья Микушина, Сергей Воронин и др.

**Книга**

Дизайн макета и верстка  
Баграт Аразян, Армен Игитханян

Фото  
Прот. Георгий Крейдун, Владимир Савченко,  
Сергей Литовкин, Светлана Соколова, Андрей Кизимов,  
Михаил Полубедов, Даниил Мельников, Мария Гельмс,  
Андрей Ишутинов

*Авторы благодарят Владимира Павловича Емелина  
и Владимира Григорьевича Тагильцева за помощь  
в строительстве храма и издании книги-альбома*

**Крейдун Ю.А., протоиерей; Лидов А.М.**

К 791 Святая Земля в пространстве храма. Новая церковь Святых Вифлеемских  
младенцев в Барнауле.  
Москва-Барнаул.: Изд-во «Алтайский дом печати», 2018. — 112 с., ил.

ISBN - 978-5-98550-461-3

© Ю.А. Крейдун, протоиерей; А.М. Лидов, текст, составление, 2018  
© Барнаульская духовная семинария, 2018  
© Баграт Аразян, Армен Игитханян, дизайн, 2018

**8**  
История возникновения церкви Вифлеемских младенцев  
и традиции храмоздательства на православном Алтае

**13**  
Замысел сакрального пространства и тема Святой Земли  
в византийской традиции

**18**  
Иеротопия и иконографическая программа храма

**Альбом**

**26**



**Архитектура**  
Сакральное пространство  
храма

**44**



**Мозаика**  
Напольные мозаики  
Мозаичные иконы алтарной преграды

**56**



**Фрески**  
Иконные образы

**102**



**Рельефы**  
Иконы скульптурные

Прот.  
Георгий  
Крейдун



Священнослужитель Русской Православной Церкви. Секретарь Барнаульской епархии. Занимается вопросами образования, просвещения, миссионерской и издательской деятельности. С 1999 г. преподает в Барнаульской духовной семинарии. Епархиальный архитектор, соавтор и консультант ряда церковных проектов. Под его руководством построено пять храмов, в их числе Иоанно-Богословский храмовый комплекс в Барнауле. Доктор искусствоведения, профессор кафедры культурологии и дизайна Алтайского государственного университета. Кандидат богословия, кандидат физико-математических наук. Автор исследований по истории Алтайской духовной миссии, истории православия на Алтае, церковной архитектуре и искусству Юго-Западной Сибири.



Алексей  
Лидов

Историк и теоретик искусства, византолог. Академик РАН (Российской Академии Художеств). Основатель и директор Научного Центра восточнохристианской культуры, зав. отделом Института мировой культуры МГУ им. М.В. Ломоносова. Основная сфера научных интересов — византийская иконография и история восточнохристианской художественной культуры, в этой области А.М. Лидов является автором более 100 научных работ, опубликованных на многих языках, среди них — 30 книг (монографий, каталогов выставок, тематических сборников статей). А.М. Лидов — автор концепции иеротопии (2001), нового научного направления, связанного с историческим изучением духовной и художественной практики создания сакральных пространств (подробнее: статья «Алексей Лидов» в Википедии и сайт [www.hierotopy.ru](http://www.hierotopy.ru))

Эта книга-альбом посвящена уникальному художественному проекту нового сакрального пространства. Храм Святых Вифлеемских младенцев в Барнауле возник буквально в последние годы при участии Церкви, ведущих искусствоведов и лучших московских художников с мировой известностью. В начале прот. Георгий Крейдун, который является не только священником, но и одним из немногих докторов искусствоведения в РПЦ, создал рядом с большим собором в Барнауле небольшой крестово-купольный храм, поражающий удивительно цельным и светоносным пространством. Приехавший в Барнаул историк византийского искусства и академик РАН Алексей Лидов посоветовал создать в этом пространстве уникальный иконический образ Святой Земли и разработал научно-иконографическую концепцию внутреннего убранства. По его рекомендации были приглашены самые интересные московские художники, ищущие новые пути развития православного искусства XXI века. Крупнейший мастер мозаики Александр Корноухов создал единственный в своем роде мозаичный пол, по специально разработанной иконографической программе, в центре которой идея храма как Святой Земли и райских рек, создающих образ «Воды живой». Он также изготовил две большие мозаичные иконы Христа и Богоматери, украсившие каменную неовизантийскую алтарную преграду. Прославленный иконописец Ирина Зарон написала фрески-иконы в нишах алтаря и по стенам храма. А скульптор Сергей Антонов сделал две большие иконные композиции — каменные резные рельефы с «Распятием» и «Рождеством Христовым». В целом, вдалеке от царствующих столиц возник не имеющий аналогов в мире сакрально-художественный проект, демонстрирующий потенциал и разнообразие православного искусства нашего времени, способного к оригинальному творчеству при сохранении традиционной византийской матрицы.

# История возникновения церкви Вифлеемских младенцев и традиции храмоздательства на православном Алтае

Традиция русского храмоздательства знает много разнообразных стилей: византийский, древнерусский, барокко, классицизм со множеством вариаций. В настоящее время нельзя выделить одно преобладающее архитектурное направление, уместное для проектирования храмов. Так же трудно предположить, как бы выглядели современные церкви, если бы их строительство в XX веке не прерывалось столь долгий срок. В храмовом православном зодчестве идет творческий поиск нового направления, соответствующего представлениям об архитектуре XXI века. Как правило, общие объемно-пространственные решения современных церквей укладываются в известные традиционные схемы.

## Храмоздательство на Алтае

История храмового строительства Алтая начинается с Бикатунской крепости, на слиянии рек Бии и Катуня, откуда берет начало могучая сибирская река Обь. Позднее здесь появился город Бийск, жители которого, по свидетельству очевидцев, всегда отличались особой набожностью и духовностью. Недаром, без малого два века спустя, И. Шредер в «Моих путешествиях по сибирскому Алтаю», впервые изданных в Лозанне в 1896 г., написал: «Город Бийск отличается от прочих в Томской губернии большим количеством православных церквей. Все они содержатся в образцовом порядке и почитаются местными жителями. Обыватели города весьма доброжелательные и набожные граждане...»<sup>1</sup>. Летом 1719 г. служилыми казаками Бикатунской крепости была срублена небольшая часовня. «Малые колокольцы да алтарные образа» были привезены для нее из Кузнецкой крепости, а большой колокол и прочая церковная утварь — из Тобольской<sup>2</sup>. Первые храмы на Алтае строились на казенные средства в казачьих форпостах и центрах ведомства Кольвано-Воскресенских заводов. Горнозаводское производство в середине XVIII в. инициировало приток русского населения. Казенных средств для строительства новых храмов в образующихся селениях не хватало. Заводские крестьяне сами стали выступать инициаторами и жертвователями строительства храмов. Храмы

строились преимущественно деревянные. Это объяснялось не только относительной дешевизной леса в регионе, но и отсутствием квалифицированных кадров, архитекторов и каменщиков. Исследователь XIX в. И.Е. Забелин говорил, что народные традиции были единственными руководителями наших народных архитекторов и налагали свою печать на все памятники тогдашнего архитектурного дела. Народными традициями во многом руководствовались храмостроители отдаленных уголков Алтая. Усвоению традиций русской церковной архитектуры способствовала тенденция, заложенная в официальных предписаниях Святейшего Синода относительно возведения церковных строений по образцовым проектам. Эти проекты выбрали в себя сформировавшуюся под влиянием христианского мировоззрения систему богословских идей. По мнению О.В. Стародубцева, православный храм является зримым воплощением церковного символизма; храм представляет собой «наиболее «открытую», осознанную, продуманную систему смыслов»<sup>3</sup>.

Одна из важнейших характеристик жизни и быта русского человека изучаемого периода — тесная переплетенность, если не сказать неотделимость от церковной традиции. Символизм образа храма влиял на образ мышления народа, что, в свою очередь, давало ориентиры бытовому сознанию. Вместе с тем наблюдалось и обратное влияние, когда разбуженное творческое мышление, навеянное христианским мировоззрением и культурой, приводило к обогащению и развитию существующих форм и созиданию новых. Одна из ярких иллюстраций сказанного — сочетание в церковной архитектуре чисел «4» и «8» — земного и вечного — в объеме «восьмерик» на «четверике». Такое объемно-композиционное решение, особенно в деревянном зодчестве последних столетий, получило наибольшее распространение. Эта форма органично возникает из самого исходного материала — дерева — бревна и при этом акцентируется представление о христианской символике<sup>4</sup>. Форма деревянных храмовых построек определялась свойствами материала, т.е. дерева. Размер бревна являлся неким моду-

лем, по которому выстраивались геометрические пропорции зданий. По выражению Е.Б. Громовой: «модуль — некая единица размерности, обусловленная функцией предмета или здания, которой подчинены пропорции и композиция всех элементов»<sup>5</sup>. Понятие модуля в истории русской архитектуры дополняется особой системой мер, которая воплощала в себе своеобразный инструментарий древнего строителя для пропорционального проектирования. По словам Л.М. Лисенко: «выразительность церковной архитектуры достигалась не столько декоративными приемами, сколько пропорциональными соотношениями объемов и их частей, тесной связью с окружающим пейзажем»<sup>6</sup>.

Эти слова находят подтверждение на примере миссионерских храмов, объемно-пространственная композиция большей части которых отражала своеобразное ступенчатое восхождение от главы алтаря, через основной купол или шатер к высотной доминанте — колокольне. В данной объемно-планировочной композиции зафиксирована важная богословская идея о том, что слово молитвы исходит от алтаря, в котором происходит наиболее важная часть богослужения, — к колокольне, а от колокольни посредством благовеста — звона колоколов — передается окружающему пространству. За многие столетия русского деревянного зодчества сложились определенные типы объемно-планировочных решений храмов. Наиболее распространенные из них — клетские, ярусные и многоглавые. По мнению А.В. Ополовникова, «столь совершенные пропорции и формы могли родиться лишь на основе непоколебимой, светоносной идеи жизни, далекой от земной суеты, на основе высочайшей духовной культуры, любые производные которой всегда совершенны»<sup>7</sup>.

Традиция и опыт храмоздательства были зафиксированы в нормативных документах Русской Церкви. Достаточно жесткое регламентирование деятельности духовенства в области храмового строительства способствовало сохранению архитектурного наследия. Важнейшей составляющей регламента для провинциального храмового строительства являлись утвержденные Синодом образцовые проекты. Возведение храмов по образцовым проектам связано так же с программой императора Николая I по объединению бескрайних просторов Российской империи<sup>8</sup>. Между тем возведение по образцу требовало определенной технической подготовки — для чтения чертежей, согласования архитектуры с местными условиями. В чем было творчество местных храмостроителей? За основу брался тот образцовый проект, который соответствовал не только вкусу заказчика, но и числу новокрещенных. Строители осуществляли привязку к местности,

<sup>5</sup> Громова Е.Б. Модуль сакрального пространства // Культура и пространство. Славянский мир. М., 2004. С. 27.

<sup>6</sup> Лисенко Л.М. Русское деревянное зодчество // Дерево в архитектуре и скульптуре славян. М., 1987. С. 99–126.

<sup>7</sup> Ополовников А.В., Ополовникова Е.А. Дерево и гармония: образы деревянного зодчества России / под ред. Н.В. Евстигнеева. М., 1998. С. 104.

<sup>8</sup> Павлова А.Л. Облик храма. Соборные храмы в русской архитектуре середины — второй половины XIX в. // Светильник. Церковное искусство и археология. М., 2001. Вып. 1. С. 96.

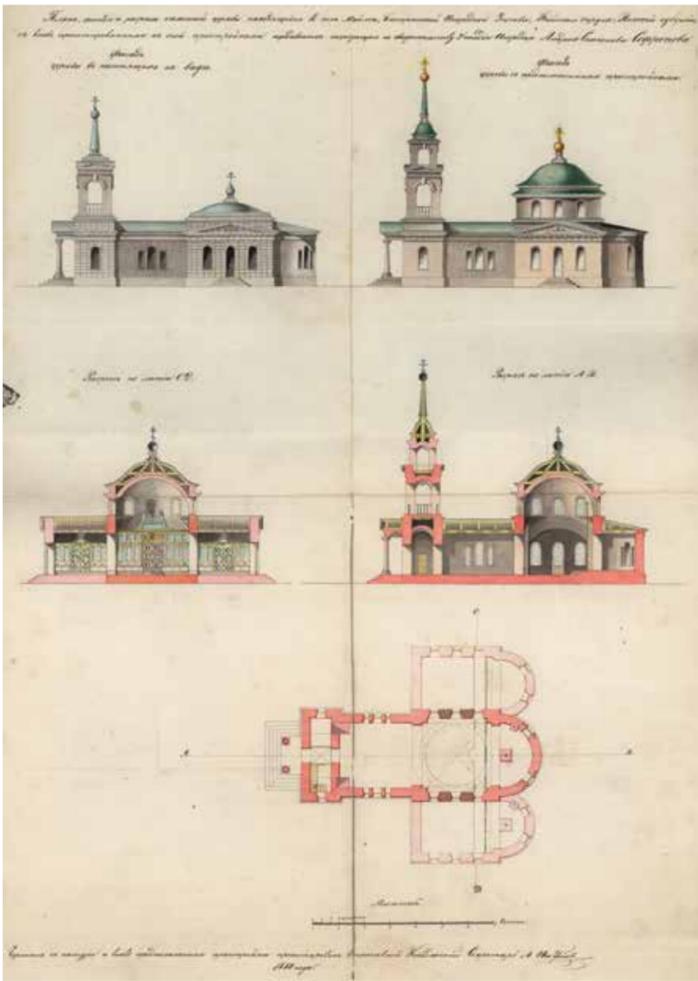
выбирали место для постройки. В большинстве случаев процесс строительства осуществлялся без архитектурного надзора, мастера использовали народный опыт строительной культуры в области деревянного строительства. Деревянные храмы представляли собой срубные конструкции. Собственно стили построек — классицизм, модерн, эклектика — были заключены в образце, хотя строители могли и не знать о тонкостях стилей. Их основной мотивацией являлось желание



построить прочно, долговечно и в том месте, которое соответствовало принципам строительства православных храмов (на высоком видном месте, берегу реки), с пониманием того, что храм должен быть доминирующим строением в окружающей среде.

Церковные постройки юга Западной Сибири достаточно типичны для сибирской архитектуры в целом. В панораме зданий и строений присутствуют признаки русского стиля, русско-византийского, классицизма, модерна, готических элементов и эклектики. Важнейшей храмовой постройкой Алтая являлся каменный Петропавловский собор в Барнауле. В декабре 1767 г. из Кабинета в Барнаул был прислан проект Петропавловского собора архитектора Д.П. Макулова и указ о строительстве собора. Первоначальный проект московского архитектора был пересмотрен и переделан. В проекте Петропавловского собора, в рисунке его глав, в соразмерности объемов присутствуют черты барокко. Впоследствии это будет называться сибирским барокко. Собор был заложен 23 июня 1771 г., возводился без архитектурного надзора каменщиками и плотниками, набранными с разных заводов. Освящен собор был 3 февраля 1774 г. В середине XIX в. собор подвергся существенной реконструкции и приобрел ярко выраженные черты русского стиля. Это, очевидно, было вызвано новыми акцентами государственной политики, выраженной в словах министра просвещения графа С.С. Уварова: «Православие, самодержавие, народность».

Эскиз Петропавловского собора г. Барнаула. XVIII в.



Архиерейский дом в Бийске



русском стиле, так как имеют форму арочных проемов с гирькой. На исходе XIX столетия, как в центральной части империи, так и в провинции, большое распространение получил так называемый русский стиль, совмещавший в себе масштабность и монументальность византийской традиции, внимание к декоративным деталям древнерусской традиции. Для этого стиля характерна строгая академическая симметрия крупных торжественных объемов. Фасады Казанского архиерейского храма в Бийске декорированы элементами древнерусской фигурной кирпичной кладки. Закомарное завершение фасадов также восходит к характерным чертам древнерусской архитектуры<sup>10</sup>. Не менее ярко русский стиль проявился в пышных объемных формах декора четверика Никольского собора Улалинского женского монастыря (1910 г.п.). В ряде случаев наблюдались признаки восточного влияния на архитектуру миссионерских построек. Так, на вершине полусферического ку-

<sup>10</sup> Крейдун Ю.А. Комплекс Бийского архиерейского дома и катехизаторского училища // Мир науки, культуры, образования. № 3(15). 2009. С.39.

Первый миссионерский каменный храм, построенный в Майме в 1845 г., был выполнен в стиле классицизма. Композиция храма, декор фасадов (трехчастный ризалит, рустовка первого яруса, двухъярусная колокольня с арочными проемами и крестом на шпилье) сходны с работами Барнаульского архитектора конца XVIII — начала XIX века А.И. Молчанова, представителя Санкт-Петербургской архитектурной школы. Постройки такого типа не стали характерными для миссионерского строительства того времени. Более того, другие каменные строения, в том числе и богослужебные, появились на миссионерских территориях лишь в конце XIX века. Архимандрит Макарий (Глухарев) фактически на полвека опередил свое время. Еще не было ни местных квалифицированных строителей и мастеров, ни технологий, а для привлечения приезжих специалистов не имелось достаточно средств<sup>9</sup>. Архитектурный облик мезонина архиерейского дома в Бийской резиденции начальника Алтайской миссии, построенного в 1888 г., характеризуется более пышными объемными формами декора, присутствием готических элементов, элементов русского стиля и классицизма (ордерная система). Просветы колокольни выполнены в древне-

Проект Духосошественского храма в Майме. Середина XIX в.

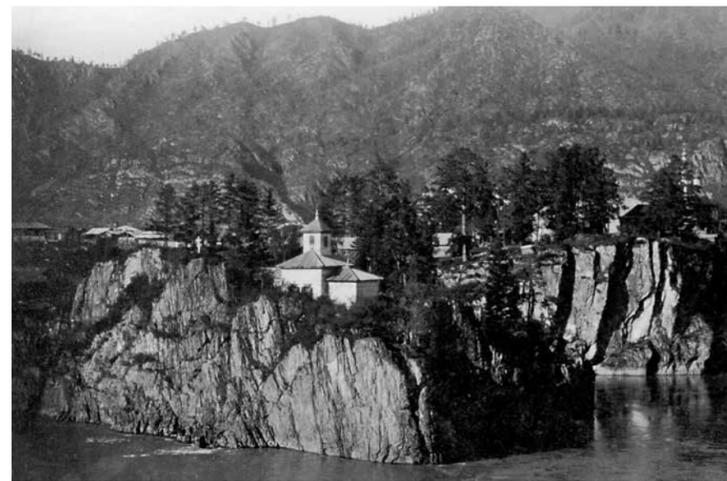
<sup>9</sup> Крейдун Ю.А. Майминский Духосошественский храм — первое каменное миссионерское строение на Алтае // Мир науки, культуры, образования. № 6(25). 2010. С.45.



Храмы Улалинского Никольского монастыря. Фото начала XX в.

пола колокольни Успенского кладбищенского кирпичного храма в Улале (1899 г.п.) было выполнено в форме луковичи, которая утончается и переходит в пламенеющий «язычок». В этом элементе, напоминающем одновременно и цветок лотоса, и монгольский головной убор, просматриваются восточные мотивы, отдаленное влияние восточной архитектуры. Причем эта деталь взята не из образцового проекта, а явилась результатом некоей дополнительной гармоничной коррекции в исполнении строи-

телей. Шестиярусная колокольня деревянного храма в Шебалино (1915 г.п.) за счет соответствующих пропорциональных соотношений и уменьшающейся с высотой ширины ярусов имеет некоторое сходство с многоярусными китайскими пагодами. Следует подчеркнуть, что элементы восточного влияния присутствуют и в декорировании некоторых современных храмовых построек. Например, сонарная отделка потолка Покровского храма в Горно-Алтайске содержит мотивы рогатого орнамента.



Храм Иоанна Богослова на о. «Патмос». Фото 1916 г.

Ранее признаки восточного влияния на архитектуру православных храмов Сибири в отношении к каменным зданиям отмечались в работе Крафт Брамфилда. Как утверждал С.Д. Сулименко<sup>11</sup>, «в заимствовании исторически сложившихся форм и в придании им новых символических значений и состоит роль архитектуры как пространственно-символического посредника и действенного инструмента в диалоге различных исторических и региональных культур». Строители храмов юга Западной Сибири в XIX — начале XX в. в значительной мере пользовались этим колоссальным наследием. Характерной особенностью храмовой архитектуры региона является использование строителями образцовых проектов. Однако применение готовых проектных решений не сводилось к автоматическому копированию план-фасада, а подразумевало творческое осмысление замысла архитектора. Обстоятельства миссионерского служения: девственная природа, высокие горы, глухая тайга, неукротимые реки в сочетании с глубокой верой и хорошим знанием церковных традиций порождали новые, самые неожиданные формы организации богослужебного пространства. Так, в 1855 г. в Чемальский миссионерский стан неожиданно для местных жителей приехал епископ Томский Парфений. Увиденное в столь отдаленной и труднодоступной местности, как следует предположить, произвело на епископа Парфения глубокое религиозное впечатление. На следующий день владыка Парфений по-

<sup>11</sup> Сулименко С.Д. Архитектура и диалог культур (на примере символизации формы завершенной русского православного храма). 2004. URL: www.raai.sfedu.ru. (Дата обращения: 15.10.2011).

сле водосвятного молебна в миссионерском храме посетил и освятил стоящий среди катунских пучин остров, а на небольшой вертикальной скале сделал надпись: «1855 года августа 9 дня на память святого Апостола Матфия освящен остров сей во славу Единосущныя и Живоначальныя Троицы и в честь Предтечи и Крестителя Спасова Иоанна. Парфений еп. Томский». В этих словах выражена богословская, хронологическая и сакральная составляющие

Митрополит Макарий (Невский) в Чемале. Фото 1914 г.



христианской традиции. Указание на Святую Троицу говорит о христианском понимании Божественной природы; память апостола Матфия относит ко дню церковного календаря; а посвящение в честь Предтечи и Крестителя Иоанна напоминает о миссионерских обстоятельствах произошедшего. Более того, остров был освящен по образу храма. Храма, сводом которому служил небосвод, а основанием — гигантский камень-скала, непоколебимая природа в человеческом измерении. Здесь были соблюдены важнейшие принципы обустройства христианского храма. «Твердое» основание и непоколебимый свод. В связи с этим открывается особый смысл креста, установленного миссионерами на вершине острова. Он виден на фото начала XX в. Теперь это не просто знамение победы Христа в этих горах, но совершенно объяснимый в этом месте крест, как образ, венчающий уникальный и не имеющий аналогов остров-храм. Спустя 60 лет митрополит Московский Макарий (Невский) усвоил освященному в 1855 г. острову символик «Патмоса», места духовных откровений и подвигов. Таким образом, архитектурно-художественный образ богослужебных и других церковных зданий Алтая создавался посредством молитвенной и миссионерской практики, путем обращения к опыту народной жилой архитектуры, с использованием образцовых проектов церковного зодчества второй половины XIX — начала XX в., а также под влиянием местных художественных вкусов и пространственного мышления священнослужителей и мастеров-строителей. Сочетание обширного спектра традиций христианского храмоздательства разных времен и территорий легло в основу замысла Иоанно-Богословского храмового комплекса, построенного в начале XXI в. в Барнауле.

## История прихода и храма

Храм в честь 14 000 Вифлеемских младенцев-мучеников, находящийся на территории Иоанно-Богословского храмового комплекса в новостройках Барнаула, был задуман в византийском стиле. Православный приход на этом месте был создан в 1996 г., — тогда епископ Антоний (Масендич, +2001) освятил закладной камень в основание прихода.

В 1997 г. соорудили небольшое временное каркасно-щитовое здание для совершения богослужений. Вокруг молитвенного дома разместились различные вагончики и киоски для приходских нужд. Первым фактическим настоятелем прихода стал игумен Алексей (Просфирина). Но в 2000 г. он уехал из Барнаула. Сегодня о. Алексей восстанавливает русский скит святителя Иннокентия Иркутского на Афоне.

В 2002 г. настоятелем был назначен иерей (ныне протоиерей) Георгий Крейдун. Непрочность имевшегося молитвенного



дома требовала скорейшего строительства полноценного храма. В 2003 г. было начато возведение кирпичного храма апостола и евангелиста Иоанна Богослова в духе раннемосковской храмовой стилистики.

20 октября 2007 года был освящен нижний придел — равноапостольного великого князя Владимира. С тех пор богослужение стало совершаться в новопостроенном храме, а временный молитвенный дом из-за ветхости был разобран. Тем не менее, на этом месте в течение 10 лет практически ежедневно совершалась Божественная литургия. Хотя молитвенный дом не был освящен как полноценный храм, для прихожан это место стало святым. Крайне важно было сохранить сакральный характер этого места. На Руси существовала традиция обозначать места разобранных по ветхости или сгоревших храмов мемориальными крестами или часовнями. Летом 2008 года, когда еще продолжались отделочные работы в главном храме, по инициативе одного из

*Освящение закладного камня. 18 декабря 2008 г.*

прихожан было принято решение на месте разобранного молитвенного дома строить новый малый храм.

Посвящение будущего храма в честь 14000 Вифлеемских младенцев-мучеников, от Ирода избивенных, было связано с народным желанием покаяния в грехах детоубийства. Осенью 2008 года был заложен фундамент будущего храма. 18 декабря 2008 года, при местоблюстителе Патриаршего престола митрополите Смоленском и Калининградском Кирилле, епископ Максим (Дмитриев) совершил освящение закладного камня в основание нового храма.

В 2009 г. были выложены стены фасадов до карниза. В 2010 г. смонтировали несущий каркас колонн, четверик, световой барабан и железобетонный свод. В 2011 г. производились кровельные работы, монтировался купол храма, а также формировались внутренние своды храма из тонкостенного армированного торкрет-бетона. В первой половине 2012 года в храме были оштукатурены стены, сделана черновая стяжка пола. Стройка была по-настоящему народной, при участии многих прихожан и местных предпринимателей. Работы велись хозспособом. В июне 2013 г. епископ (ныне митрополит) Сергей освятил купол с крестом.

В день престольного праздника 11 января 2015 г. при большом стечении прихожан была совершена первая Божественная литургия. Торжественное освящение храма Вифлеемских младенцев было совершено владыкой Сергием 26 сентября 2015 г..

*Символический выпуск голубей, лето 2013 г.*

## Замысел сакрального пространства и тема Святой Земли в византийской традиции

### Архитектура

Специфической чертой восприятия церковного искусства прихожанами является значительная избирательность в предпочтениях и оценках стилистических направлений. Это, очевидно, вызвано большим разнообразием вкусов, образования, социального положения прихожан. Настоятелю не раз приходилось слышать диаметрально противоположные мнения по отношению к древнерусскому канону, академической живописи, барокко или ранневизантийской традиции в современном церковном интерьере.

На ранних этапах строительства Иоанно-Богословского храмового комплекса сформировалась идея создания панорамы различных стилевых направлений церковного зодчества. Для жителей отдаленного сибирского региона, коим является Алтай, это делает доступным восприятие храмового пространства в различных исторических и поместных формах. Важно показать нашим современникам, многие годы оторванным от свободного вероисповедания, подлинные образцы христианской культуры и искусства. Соприкосновение с великим искусством обогащает внутренний мир человека. Это особенно ценно для молодого поколения. Популярная сегодня имитация чувств в форме виртуальной реальности не способна даже в малом заменить непосредственное нахождение в пространстве храма, участие в литургическом действе.

Художественные таланты, незамутненное сознание создателей сакральных пространств древности, помноженные на глубокую веру, позволяли творить формы, воплощающие в реальность евангельские слова: «наступает время, когда и не на горе сей, и не в Иерусалиме будете поклоняться Отцу. ... Но настанет время и настало уже, когда истинные поклонники будут поклоняться Отцу в духе и истине» (Ин. 4:21, 23). Это слова — мистическая основа для строительства храмов вне горы Сион во все последующие времена. Особо преуспели в этом храмоздатели Византии. При всем великолепии царских палат, первейшее и наиболее ценное отдавалось на строительство храмов. Яркий пример тому — строительство Святой Софии в Константинополе императором Юстинианом Великим. На храм ушло несколько годовых бюджетов Империи.

Таким образом, выбор стилистического и технологического направления для храма Вифлеемских младенцев был продиктован общим замыслом церковного комплекса, складывавшегося к тому времени на территории прихода. В приделах главного храма комплекса реализовывались две стилистические концепции. В нижнем, двухпридельном храме — академический стиль с элементами русского модерна XIX — начала XX века; в верхнем — древнерусский канон, как того требует архитектура главного храма комплекса. Учитывая, что храм Вифлеемских младенцев — это малый храм комплекса, его архитектурные объемы должны быть соответственно меньшими по отношению к главному храму. Решение данной задачи заключалось не в строительстве уменьшенной копии кубоватого древнерусского храма, а в создании новой, отличной от главного храма, архитектурной формы. Обращения к опыту византийской архитектуры было вполне уместным. Вообще, традиции Византии имеют непреходящее значение для жизни русского народа. Начала государственного строительства, церковного строя и, разумеется, церковного искусства глубоко уходят корнями в византийскую культуру. Поэтому, получив возможность создания нового храмового пространства, мы сориентировали свои духовные и творческие искания к истокам. Архитектурная концепция, план, объемы и размеры храма были сформулированы настоятелем. Концептуальным прототипом будущего здания стал ныне утраченный храм Всемиловитового Спаса, находившийся в главном стане Алтайской духовной миссии (ныне город Горно-Алтайск). Построен был этот храм в 1875 г.. Образ этого храма создавался архитектурно-художественной интуицией начальника Миссии архимандрита Владимира (Петрова). Начальник миссии лично размечал оси, венцы, а плотником-подрядчиком был в то время еще неграмотный юноша Архип Борзенков, который позднее стал одним из крупнейших церковных строителей в регионе. Его артель в Бийске выполняла не только строительные работы, он создал большую иконописную мастерскую. Храм Всемиловитового Спаса был деревянным. Его архитектура предельно ясна и от того привлекательна — крестовый план, невысокий световой барабан

и купол с крестом, несложный, но гармоничный декор. Как показали наши теоретические исследования, основные соотношения элементов фасада хорошо укладываются в золотое сечение<sup>12</sup>.

Пропорционирование фасадов, декор и, собственно, архитектурные развертки храма Вифлеемских младенцев-мучеников были выполнены барнаульским архитектором Кириллом Храбрых. Учитывая потенциальную ограниченность средств для предполагаемого строительства, декор храма был разработан с учетом использования облицовочного кирпича стандартной прямоугольной (не лекальной) формы.

Храм возведён из красного кирпича. Основными архитектурными элементами, украшающими фасад, являются лопатки, усложненное обрамление оконных проемов, карнизы, белое обрамление части окон и фронтонов. Оконные проемы, вытянутые по форме, с полукруглым завершением, расположены вдоль всего здания. На боковых фасадах оконные проемы, округлой формы, расположены в верхней части стены, во фронтоне. Так же круглые оконные проемы имеются в световом барабане. Все они обрамлены кирпичной кладкой. Описанная форма оконных проемов в полной мере соответствует византийским постройкам.

При общих византийских чертах фасады храма содержат более развитый, хотя и аскетичный по технологии декор. Классицизм декора и выраженная симметрия фасадов в проекте храма напоминают эпоху Палладианства. И это не единственный признак эклектичности здания. Завершение храма представляет собой массивный, слегка вытянутый, покрытый медью купол с ложным фонариком и крестом. С точки зрения византийского стиля купол должен иметь приземистую форму. Однако, более высокое и вытянутое завершение требовалось с учетом высоты главного храма. Приземистое здание малого храма плохо бы сочеталось с рядом стоящим высоким кубоватым собором, а также оказалось бы «потерянным» в общей панораме окружающей многоэтажной жилой и административной застройки. Тем не менее, относительно невысокий световой барабан и отсутствие сложных декоративных элементов кровли, позволили сохранить строгость и некоторую аскетичность архитектуры храма, невзирая на «барочный» профиль купола.

Храм увенчан небольшой главкой с византийским крестом. В основании креста — цата, иначе говоря, пектораль — носимое на груди украшение, символ царственной власти. Будучи, включенной в крест, цата приобретает тройственное значение: с одной стороны она утверждает образ церкви — Небесной Царицы, Богородицы, с другой — придает кресту сходство с якорем, подчеркивая спасительную роль храма-ковчега

<sup>12</sup> Крейдун Ю.А., Шарова Е.В. Архитектура и история строительства храма Всемило-стивого Спаса в Улале // Мир науки, культуры, образования. 2009. № 5(17). С. 71–74.

меж бурных мирских вод, с третьей — обозначает идею прорастания, имея сходство с листовой молодого ростка. Расцветка фасадов — комбинированная, двухцветная с включениями мозаичных орнаментов и священных сюжетов. Идея опоясывания всех фасадов мозаичным растительным орнаментом почерпнута из алтайской традиции украшения храма в особо торжественные случаи венками из кедрового лапника. Так, например, сделали новокрещенные жители Чемала (Республика Алтай) при встрече в 1914 г. святителя Макария (Невского), митрополита Московского. Это зафиксировано на фотографии того времени.

Вместе с тем, сакральное содержание орнаментального опоясывания на уровне фриза в виде зеленой листвы, плодов граната и груши выполнено в духе наследия каткомбного криптоязыка периода гонений на христиан. В этой композиции гранат представляет собой образ христианской общины, целостной во всем своем множестве, груша, по различным толкованиям, ассоциируется либо с первоматерью Евой, либо с Богородицей, символически выражая образ вечной женственности.

Орнамент проходит по всему периметру здания под карнизом. Формы не имеют объемности, выглядят более плоскими. Характерным для орнаментального искусства Византии остается причудливая роскошная узорчатость. Растительные мотивы в византийской орнаментике сильно стилизованы, несложны и разделяются на простейшие элементы. Сюжет композиции прост: непрерывный волнистый стебель, от которого отходят плоды граната и груши, выделяющиеся ярким цветом. Орнамент является надёжным признаком принадлежности произведений к определённому времени, народу, стране. Данный узор можно отнести к искусству Византии, по присущим ему чертам.

На апсиде в орнамент включены четыре образа: орел, телец, лев и ангел. Это сочетание символических изображений называется тетраморфом, что значит «четыре формы», — древнейшие библейские образы, известные еще в ветхозаветные времена. Первым записанным упоминанием о тетраморфе в Библии является видение пророка Иезекииля, где он описывает четырехликих существ, называемых херувимами (Иез. 4–28;), последнее — в IV главе Откровения Иоанна Богослова: «5. И от престола исходили молнии и громы и гласы, и семь светильников огненных горели пред престолом, которые суть семь духов Божиих; 6. и пред престолом море стеклянное, подобное кристаллу; и посреди престола и вокруг престола четыре животных, исполненных очей спереди и сзади...».

Тетраморф представляет символы Евангелистов и объединяет образный ряд Ветхого и

Нового Заветов. Откровение Иоанна Богослова исполняет и подтверждает пророчество Иезекииля. Также декоративный элемент апсиды, обращенной к храму святого апостола Иоанна Богослова, вступает с ним в семантический диалог, подкрепляя и дополняя выражаемый им смысл таинственного Богообщения и Божьего промысла о мире. Изготовил фасадный мозаичный фриз художник-реставратор Николай Поздняков.

## Интерьер

В византийской архитектуре V–IX вв. главным объектом художественной разработки становится интерьер. Пышной отделке интерьеров дорожими облицовками, мозаичными картинами или фресками противопоставлялся суровый наружный вид замкнутого пирамидального объема храма, стены которого украшали только арочные завершения проемов. В храме Вифлеемских младенцев профили и своды внутреннего архитектурного объема были сформированы из тонкостенного бетона в соответствии с каноном крестово-купольного храма. Модуль осей четырех несущих колонн задал диаметр подпружных арок четверика. По граням четверика построены цилиндрические своды алтаря, притвора и ризалитов. Алтарь выделен апсидой и конхой. Над четвериком — световой барабан в виде цилиндра, в котором восемь круглых оконных проемов. Главный свод несколько меньше полусферы.

Летом 2012 года в строящемся храме по приглашению настоятеля прот. Георгия Крейдун побывал академик Российской академии художеств, искусствовед и византолог А.М. Лидов. Он как известный исследователь христианских древностей и практики создания сакральных пространств одобрил архитектурную концепцию храма и подтвердил, что сформировавшееся пространство интерьера вполне соответствует духу византийской традиции. Впрочем, также обсуждалась идея реализации в интерьере церкви новых мультимедийных технологий. Но, как показал анализ современного проекционного оборудования, световые эффекты и проекции плохо сочетаются с особенностями православного богослужения, которое совершается в разное время суток и, соответственно, при разном освещении. Однако использование современных проекторов и объемных эффектов возможно во внебогослужебное время, например, при проведении просветительских экскурсий и программ.

Достаточно проторенным для современного российского храмоздательства является путь новогреческой монументальной живописи. За двадцать лет после открытия границ и возрождения массового православного паломничества в новостроящихся храмах

России, наряду с древнерусским каноном и академической живописью, большое распространение получила неовизантийская церковная живопись. Это объясняется большими духовными впечатлениями, которые связаны с посещением русскими паломниками монастырей и храмов Греции, особенно Святой горы Афон. Собственно, среди тех, кто совершал паломничество, часто были храмоздатели — ктитория и архитекторы строящихся храмов в России.

Следует отметить, что знакомство с древнехристианским искусством в Святых местах, результаты научных исследований по теоретическому воссозданию утраченных храмов Алтайской духовной миссии позволили начать очень ответственную работу по формированию церковного интерьера интуитивно, не связывая себя изначальным проектным решением, кроме избранного направления — в духе ранней византийской традиции.

В сентябре 2012 года были начаты декоративно-отделочные работы. Ведущим художником-оформителем на этом этапе стал Андрей Воронин. К тому времени он имел многолетний опыт декоративной отделки светских интерьеров и небольшой опыт работы в храме. Под руководством прот. Георгия он оформил убранство крестильного придела в главном храме. Видя талант, умения, художественное чутье А. Воронина, настоятель предложил ему заняться интерьером храма Вифлеемских младенцев. Вся гипсовая лепнина выполнена по индивидуальным формам, изготовленным на месте с учетом необходимых пропорций и изводов. Основной объем работ сделан лично А. Ворониным. Некоторое участие в работе принимал его родной брат Сергей.

Символическое значение числа убиенных младенцев (14 тысяч) нашло свое отражение в числе оконных проемов. Общее количество окон первого света — 14, такое же количество малых круглых оконных проемов второго света. Над замковым камнем каждого окна первого света имеется барельеф с изображением лика младенца с ангельскими крылышками и нимбом над головой. Под каждым из барельефов надпись ХИЛИА, что по-гречески означает «тысяча». Не сразу заметная надпись отражает сакральное значение числа убиенных младенцев.

Главным элементом, отделяющим алтарь от общего внутреннего пространства, является иконостас. Его конструкция представляет невысокую преграду, состоящую из мраморных плит с колоннами-пилястрами, несущими горизонтальную перекладину (архитрав), что вполне соответствует византийской традиции. Завершением иконостаса является крест с цатой, аналогичный купольному кресту храма.

Царские врата выполнены из кованого металла, украшены декором с растительным

орнаментом и окрашены под латунь с чернением. Кованые ворота изготовил Александр Воложанин. Образы Благовещения и тетраморфа (символов Евангелистов) выполнены в виде барельефа из плиток травертина порфириного оттенка. Рельефы по мотивам образов православного искусства Закавказья выполнил Сергей Костюков. Сюжеты резной отделки престола храма выражают образ жертвенного служения Христа. Лицевая панель (западная) — деко-

ветви будто бы проходят через пространство окна, выходя за его пределы наверху над пилястрой в стене. Листья винограда переданы с подробной детализацией, что несколько осовременивает интерьер. Один из древнейших христианских символов — виноград. Виноградная лоза — евангельский образ Христа, единого Источника вечной жизни для человека. Символ лозы имеет также значение Церкви: ее члены — ветви и грозди. Виноградная лоза в Ветхом



ративный крест, тыльная — Гроб Господень и два стражника, южная — хлеба и рыбы (образ чудесного насыщения из Табхи), северная панель отделки престола — жертвенный и вместе с тем торжествующий Агнец с нимбом и Крестом. Четыре точеных стойки из розового мрамора, на которых установлена верхняя плита престола, формируют иерархичность убранства алтаря, придавая особый акцент месту совершения безкровной Жертвы. Рельефы престола из серо-голубого мрамора выполнены Владимиром Батыревым.

Столпы, на которые опираются паруса, имеют форму восьмигранника с комбинированной отделкой из мрамора и гипса с расцветкой под натуральный камень. Четыре грани оформлены декоративными элементами в виде розеток со стилизованным цветком (на уровне глаз) и «хризмой», играющей роль капители.

Мраморные резные детали выполнены Сергеем Костюковым. При отделке стен преимущественно был использован белый саянский мрамор. Обкаткой лекальных элементов и профилей иконостаса занимался Алексей Конищев. На отделку иконостаса, престола, жертвенника, синтрона использовались уральские и индийские каменные плиты желтых, бежевых и серых тонов.

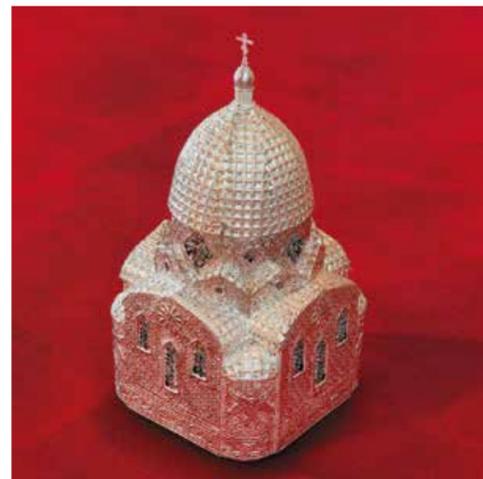
Изображение с виноградом органично вписывается в пространство храма. Амфора с прорастающим виноградом изображена в подоконном пространстве. Амфора выполнена из мрамора, имеет сложную форму с завитыми ручками, украшена барельефным элементом в виде четырёхлистника. Ветви винограда и листья выполнены из гипса, они немного отличаются по цвету от амфоры и не имеют такого же светоотражающего эффекта. Очень реалистично переплетаясь,

Завете — символ земли обетованной, в Новом — рая. Лоза часто используется в качестве декоративного элемента церковного интерьера.

Таким образом, оформление интерьера, где присутствуют тонированная под камень гипсовая лепнина, резные полированные мраморные детали указывают на современное прочтение византийской традиции. Внутреннее пространство храма распахнуто для света. Проливаясь из окон и отражаясь от мраморных колонн и стен, свет освещает мозаичные орнаменты и иконы, словно заполняя храм неземным, горным теплом. Свет даёт жизнь, и древний знак Христа — «хризма» многократно повторен на капителях колонн, символизируя победу жизни над смертью.

#### В и т р а ж и

Изысканный интерьер алтаря дополняют дымчато-спокойные витражи трех ангелов алтарных оконных проемов. Образы ангелов созданы по мотивам «Троицы» Андрея Рублева. Таким образом, высоким и узким арочным окнам алтаря усвоена символика Святой Троицы. Как известно, витражи украшали окна собора Святой Софии Константинопольской. Они представляли собой многоцветную мозаику, не имевшую определенного сюжета. Подобные витражи были принадлежностью и других церквей Византии, Святой земли, Сирии. Искусно выполненные пейзажи, сюжеты и лики святых, освещенные лучами солнца, — одна из главных особенностей витража. Специфическими выразительными средствами витража выступают цвет, свет и рисунок, которые и создают художественный образ. Архитектура и витражное искусство выступают в синтезе, взаимно обогащая друг



друга. Изготовлением витража занималась Екатерина Замаева.

#### К о в ч е г - м о щ е в и к

Духовную поддержку возведению храма Вифлеемских младенцев оказали насельники Троице-Сергиевой Лавры. Узнав о том, что в Барнауле возводится храм такого редкого посвящения, игумен Корнилий при содействии монаха Прохора передали частицу мощей Святого Вифлеемского младенца. Для этой святыни был изготовлен ковчег-мощевик в форме одноглавого храма, близкого по архитектурной форме храму Вифлеемских младенцев. Имеется откидная крышка, крепящаяся на шарнире. Вся поверхность ковчега закрыта серебряными пластинами, украшенными тиснеными узорами, изображениями херувимов и розетками с 217-ю гранеными камнями желтого, зеленого, розового и малинового цветов. Розетки с камнями помещены в заглубленные лотки, сделанные в форме оконцев, кругов или ромбов. С нижней стороны ковчега на серебряной пластине имеется чеканная рельефная надпись: «Частица мощей Святого Вифлеемского младенца передана насельником Троице-Сергиевой Лавры игуменом Корнилием в дар храму 14000 младенцев от Ирода в Вифлееме избивенных Иоанно-Богословского храмового комплекса града Барнаула. Ковчег изготовлен при епископе Барнаульском и Алтайском Сергии (Иванникове) по заказу настоятеля протоиерея Георгия Крейдунда в 2015 г. Ковчег изготовил В.В. Игошев». На внутренней стороне крышки ковчега закреплен круглый медальон с поясным изображением Спаса Эммануила, сделанный в технике расписной эмали (финифти). По сторонам изображения — надпись: «ΙC ΧC», «ΓΔΨ ΕΜΜΑΝΟΥΙΛΨ». Мощи под слюдой помещены в круглый медальон, обрамленный чеканным растительным орнаментом, и сверху закрыты крышкой. Вверху ковчега крепится главка луковичной формы, увенчанная восьмиконечным крестом. Для изготовления мощевика использовали дерево

(липа), серебро, басму (тиснение), чеканку, скань, эмаль (финифть), камни (турмалины) и слюду. Ковчег с мощами помещен в стеклянный футляр в форме храма и установлен на мраморном аналое у солеи справа.

#### К о в ч е г - м о щ е в и к

Храмовая икона Вифлеемских младенцев - мучеников

Одним из важных сакральных элементов является храмовая икона «Избиение младенцев», которая изображает евангельское событие. Икона отделана рамкой из чеканной басы и установлена на мраморном аналое слева перед солеей. Иконографический сюжет визуально делится на два плана. В нижней и большей по площади части иконы



Храмовая икона Вифлеемских младенцев

изображен Христос в окружении детей, символизирующих души Вифлеемских младенцев в Царствии Небесном. В верхней части изображено избиение младенцев воинами и Ирод на троне, наблюдающий за происходящим. Икона написана на сусальном золоте с матовой поверхностью, что приглушает яркость красок. Образ был заказан и написан на горе Афон в скиту Продром (св. Иоанна Предтечи).

# Иеротопия и иконографическая программа храма

Особое значение храму придает уникальная иеротопическая программа, призванная преобразовать интерьер храма в пространственную икону Святой Земли<sup>13</sup>, включающую образы Райского сада, райских рек, Небесного Иерусалима и главных мест Священной истории. Концепция разработана академиком РАН Алексеем Лидовым. Мозаичные полы и алтарные образы выполнены членом-корреспондентом РАН, заслуженным художником России Александром Корноуховым.

## Мозаики

Сюжетные образы было решено разместить на полу, в центре храма в соответствии с раннехристианской традицией. За основу изобразительного ряда была взята мозаичная карта Святой Земли на полу храма VI века, сохранившаяся в храме Св. Георгия в Мадабе (Иордания).

В центре — образ Горнего Иерусалима, который сойдет с небес в конце времен, со стенами из драгоценных камней, образами Агнца и Древа Жизни в точном соответствии с текстом Откровения св. Иоанна Богослова (Откр. 21–22). Это своего рода ключ к пониманию пространства всего храма, который, по словам византийских литургических толкований, есть «Небо на земле». С четырех сторон Небесный Иерусалим окружают иконические обозначения святых мест: Синай — как место откровения Моисею и заключения Завета, Вифлеем — место рождения Христа, гора Фавор — место Преображения Господня, Хеврон — место погребения библейских праотцев и явления Аврааму Трех Ангелов. Эти места важнейших событий, на протяжении столетий притягивающие миллионы паломников, в барнаульской церкви представлены как единое целое, своего рода икона, молитва внутри которой обретает особую действенность.

Из изображенного Иерусалима исходит «Вода Жизни»: «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца» (Откр. 22:1). В том же тексте возникает образ «стеклянного моря» и происходящего там богослужения перед престолом Господним — «стоят на этом стеклянном море, держа гусли Божии, и поют песнь Моисея, раба Божия, и песнь Агнца» (Откр. 15:2–3). Река Жизни в этом пространстве метафорической «святой воды» разделяется на четыре Райские реки.

В некотором смысле, четыре реки — это все пространство храма<sup>14</sup>. Образ реки, выходя-



<sup>13</sup> Лидов А.М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009; Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси / ред.— сост. А.М. Лидов. М., 2011.

щей из Едема для орошения Рая и потом разделяющейся на четыре великие реки, обычно именуемые Фисон, Гихон, Евфрат и Тигр, — присутствует в основополагающем тексте второй главы Книги Бытия, описывающей создание человека и его пребывание в раю (Быт. 2:10–15). Тема райских рек занимает огромное место в богословии, гимнографии и иконографии раннехристианского мира. В напольных мозаиках базилик мы видим персонализации четырех рек, в мозаичных апсидах над алтарями райские реки текут под ступнями восседающего на троне Христа. Четыре реки не только связывают космическую символику мирового океана и апокалиптическую «реку жизни» с темой храма как воплощенного рая на земле, но и являются образом Христа Логоса, в котором, по утверждению византийских богословов, воплотилась София Премудрость Божия. Слово Божие «насыщает мудростью, как Фисон и как Тигр во дни новин; наполняет разумом, как Евфрат и как Иордан в дни жатвы; разливают учение как свет и как Гихон во время сбора винограда» (Сирах. 24:27–29). Мозаики храма подхватывают и по-новому интерпретируют эту древнюю традицию. Райские реки, вторящие расположению подкупольных арок, становятся не только обрамлением «Святой Земли», но и главной символической структурой всей композиции. Как и в древних мозаиках, ключевым элементом программы являются изображения реки Иордана и оленей, пьющих из этой священной реки, обозначая благодать христианского учения. Об этой живой воде говорится в Евангелие от Иоанна: «а кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную» (Ин. 4:14). Иордан

<sup>14</sup> О теме райских рек в пространстве православного храма см. подробнее новую работу: Лидов А.М. Священные воды в пространстве храма. «Райские реки» как образ-парадигма византийской иеротопии // Святая вода в иеротопии и иконографии христианского мира / ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2017. См. также на сайте [www.hierotopy.ru](http://www.hierotopy.ru)

изображен на границе притвора и пространства наоса со «Святой Землей», и это глубоко знаменательно, поскольку переход на другой берег Иордана в древности воспринимался как уход от мирской жизни и обращение к святости. С быстротой оленя праведные бегут от греха. Современному верующему предлагается ментально проделать тот же путь и приобщиться многовековой традиции православной иеротопии — стать частью священного пространства.

Смысловым и идейным центром композиции Горнего Иерусалима является Агнец — ветхозаветный прообраз жертвы Христа (жертва Авеля; жертва Авраама, пасхальная жертва). Агнца приносили в жертву, его вкушали иудеи на Пасху. Агнец — символ Христа, Который жертвует Собою ради спасения людей. О Нем пророк Исаия говорит: «Словно агнец, которого ведут на заклание, словно немая овца перед стригущими, не открыл уст Своих» (Ис. 53:7). Поэтому Иоанн Креститель называет Христа агнцем: «Вот Агнец Божий, который искупает грехи мира» (Ин. 1:29). Изображение Христа в виде Агнца намекало на тайну Крестной Жертвы, но не обнаруживало ее перед нехристианами. Однако во времена широкого распространения христианства это изображение было запрещено 82 правилом VI (V–VI) Вселенского собора 692 г., поскольку первенство в почитании должно принадлежать не прообразу, а самому образу Спасителя «по человеческому существу». По отношению к антропоморфному образу Божию такие символы являлись уже пережитками «иудейской незрелости». Тем не менее, Агнец сохранял свое значение как евхаристический образ, и в христианской иконографии он нередко изображается на дне литургических сосудов. Агнцем называется в современной литургической практике и часть просфоры, освящаемая в Евхаристии. Агнца Божьего часто изображают с нимбом, стоящего на небольшом холме, с которого стекают четыре водных потока (Откр. 14:1). Холм олицетворяет Церковь Христову, гору Дома Господня. Ручьи являются символом четырех Евангелий, четырех райских рек, которые своим течением постоянно пополняют на земле паству Церкви Христовой. Агнец из мозаик Равенны (VI в.) изображен с нимбом, на котором — «хризма». Тем самым его соотнесенность со Христом предстает как совершенно бесспорная. Агнец в данной композиции изображен в простой позе, статично, с нимбом над головой, что подчеркивает Его сакральное значение, которому отдавалось предпочтение еще в ранневизантийский период.

Характерно, что в своих стилистических решениях Александр Корноухов, имеющий огромный опыт работы в Риме, в том числе и над украшением папской капеллы в Ватикане<sup>15</sup>, отталкивается не от зрелого ви-

зантийского стиля, а от раннехристианских образцов с их нарочитой простотой и духовной открытостью. Избегает он и дорогих материалов типа византийской смальты, предпочитая простые камни с приглушенными цветами, которые иногда делают его монументальные изображения похожими на акварели. В целом за нарочитой наивностью чувствуется глубочайшая культура выдающегося мозаичиста, впитавшего и переосмыслившего многовековой опыт своих предшественников. Насколько эта культура важна видно по двум оригинальным большим мозаичным иконам Христа и Богородицы, которые Корноухов сделал для низкой византийской алтарной преграды барнаульского храма. Продолжая рассказ о сакральном пространстве храма, заметим, что диаметр светового барабана соответствует центральной окружности в композиции напольной мозаики Горнего Иерусалима. По периметру барабана расположено двенадцать латунных светильников — что символизирует число иерусалимских врат, о чем говорится в Откр. 21:12–14.

Границы светового барабана обрамляет растительный орнамент из виноградных лоз, повторяющий очертания священных рек.

То, что верующие видят под своими ногами, явственно и таинственно соединяется с тем, что они видят, подняв головы. Все это создает эсхатологическую тему иконографического пространства наоса. Таким образом, как и в случае с Иоанно-Богословским храмом, сакральный топос храма Вифлеемских младенцев также выстраивается по четко обозначенной вертикальной оси — от земного мира к миру Горнему, от образа-подобия к первообразу, акцентируя идею прославления — небесного апофеоза.

Иеротопическую программу храма дополняют тексты заповедей Моисея и заповедей Блаженств, вырезанные на дверях соответственно северного и западного входов в храм. Это символизирует единство ветхозаветного учения с учением новозаветным. Таким образом, идейная композиция интерьера строится на неразрывном единстве Воплощенного Логоса–Христа и Горнего Иерусалима. Эти образы представлены

в некоем развивающемся временном континуме: Райский (Эдемский) сад, Святая Земля и их продолжение, Новый и Горний Иерусалим, представленный видением апостола Иоанна Богослова. Образ Боговоплощения Христа выражен Рождественской звездой с образом Святого Духа — голубем в конхе алтарной апсиды, а также мозаикой с Вифлеемской пещерой и жертвенным Агнцем в центральной мозаичной композиции Святого Града и в подкупольном изображении Христа-Пантократора. Данный изобразительный ряд зримо воплощает сакральный смысл слов «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель»

<sup>15</sup> Корноухов А.

(Откр.1:8). Словам Иоанна Богослова вторит апостол Павел: «Иисус Христос вчера и сегодня и во веки Тот же» (Евр.13:8). Евхаристическая природа Христа-Логоса и сопричастность Горнему Иерусалиму, сходящему с небес в конце времен, лежат в основе символического замысла храмоздателей, который должны пережить все посетители барнаульского храма Вифлеемских младенцев-мучеников. Вообще сюжеты Апокалипсиса тесно переплетаются с общей программой храма. Здесь и видение града из драгоценных камней Иоанна Богослова, реализованное в центральной мозаике пола. Все выше перечисленное вместе со словами «Светися, светися Новый Иерусалиме, Слава бо Господня на тебе возсия» в основании светового барабана, «Се Дева во чреве примет и родит Сына и нарекут имя Ему Еммануил» (Матф.1:23) на арке алтарной апсиды (по направлению на восток), а также «Аз есмь Альфа и Омега, начало и конец, Первый и Последний» (Откр.22:13) на арке притвора (по направлению на запад) создает пространственный образ-икону Христа, реализуемую в интерьере храма, что в общем пространстве храма дополняет образ Христа-Логоса, подразумеваемого в мозаичной композиции пола. Весь интерьер в целом представляет собой Образ Света — Христа. Именно это обстоятельство определило общую цветовую гамму внутреннего пространства храма.

В интерьере храма отсутствуют подчеркнута яркие или насыщенные цвета. Общая тональная композиция храма через цветовую гамму бежевых и теплых охристых полутонов призвана запечатлеть идею чистого Света и образ Света, который есть Христос.

#### С в е т и л ь н и к и

Согласно идеям А.М. Лидова о роли света в византийском храмовом пространстве<sup>16</sup>, а также по опубликованным материалам археологических раскопок, протоиерей Георгий Крейдун разработал концепцию латунных светильников: средние и малые хоросы с прорезными световыми дисками, а также настенные бра<sup>17</sup>. Люстры-хоросы составлены из рельефно-прорезных колец и днища — диска, подвесных элементов и ламп-свечей. Изводы растительного орнамента заимствованы из древних образцов. Каждый из световых дисков больших хоросов имеет аутентичную (неповторяющуюся) композицию орнамента. В центре диска — отверстие с лампой, освещающей подвесной крест. Помимо креста подвесные элементы светильников изготовлены в форме бутонов и прорезных медальонов, закрепленных по периметру кольца на декоративных цепях. Малые люстры-хоросы имеют аналогичную конструкцию, но меньше в диаметре.

Настенные бра в виде прорезного конического блюда напоминают чашу источника воды. Профили птиц, закрепленные над светильником, контурные прорезные. Птицы символизируют души людей, утоляющие в храме духовную жажду и, вместе с тем, приближаются к свету — Свету, Который есть Христос — «Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» (Ин.8:12). Между тем, путь ко Христу лежит через воспитание добродетели. Поэтому каждая из 14 розеток настенных бра надписана определенной добродетелью: мужество, истина, вера, надежда, любовь, милосердие, целомудрие, чистота, кротость, смирение, воздержание, благоумие, мудрость и разум. Вместе с тем, латунные



светильники по периметру храма, представляются как носители и хранилища неземного благодатного свечения, держат в себе пламя, символизируя сердца верующих христиан. Архитектурным завершением идеи присутствия Божественного света в пространстве храма стала небольшая главка на главном куполе храма. По мнению некоторых историков христианского искусства (А.М. Лидова), луковичные главы русских православных храмов, а также появление фонарей-ламп над куполами имеют иерусалимскую символику и восходят к оригинальным формам священной Кувуклии над Гробом Господним и связаны с Пасхальным чудом схождения Благодатного огня<sup>18</sup>. Эта тема становится центральной не только в пространстве храма Вифлеемских младенцев, но и всего комплекса. Главный храм комплекса посвящен Апостолу и Евангелисту Иоанну Богослову, автору книги Апокалипсис и слов «Бог есть Свет и нет в Нем никакой тьмы» (1 Ин.1:5).

#### Ф р е с к и - и к о н ы н а с т е н а х х р а м а

С самого начала было принято решение не покрывать все стены и своды росписями сплошным ковром как это принято в большинстве современных церквей. Как и в других случаях, был избран более древний византийский путь. А именно иконные образы появляются по стенам храма, как бы вставляемые в декорацию интерьера с его доминирующим белым цветом, отчасти напоми-

нающим мраморную инкрустацию. Иконы занимают плоские ниши, размещенные по всему периметру стен. В алтаре доминируют два больших образа напротив друг друга: «Тайная вечеря» и «Причащение апостолов». Такое сопоставление, не часто встречающееся в современных росписях, характерно для древних византийских программ. Вместе они раскрывают природу Евхаристического события, случившегося в Сионской горнице в Иерусалиме, и вечного Богослужения на небесах, совершаемого первосвященником Христом вместе с сослужащими Ему апостолами. Между этими образами находится реальный алтарный престол, на котором приносится Евхаристическая Жертва. Две литургические сцены и реальный престол воспринимаются как единый пространственный образ, в котором элементы взаимодействуют в рамках единого целого. Еще одним элементом этой композиции во время литургии становится священнослужитель, который символизирует Христа в момент утверждения таинства.

В нишах нижнего регистра по стенам размещены фресковые образы святых: великомученик Георгий Победоносец, первоученик архидиакон Стефан, преподобные отцы пустынники и основатели великих монастырей Павел Фивейский и Савва Освященный, преподобные Зосима и Мария Египетская, аскет и основатель особой формы подвижничества Симеон Столпник Старший, святители Александр и Кирилл Иерусалимские, пророки и вожди богоизбранного народа Моисей и Иисус Навин, преподобный Даниил Столпник, великий праведник Алексий Человек Божий, первый епископ Иерусалима Иаков брат Господень, равноапостольная императрица Елена и великомученица Екатерина. Почему из многих сотен православных святых избраны именно эти шестнадцать? Вопрос, который до сих пор занимает исследователей византийской иконографии и во многих случаях остается без ответа. Здесь мы можем раскрыть основы замысла (возможно, для будущих историков православной живописи XXI века). Избраны святые, преимущественно имеющие непосредственную связь со Святой землей. Это святые первых веков христианства: святители — первые иерусалимские архиереи, мученики, преподобные, столпники, а также пророки-вожди израильского народа. Таким образом, через образы святых и, соответственно, их житийные сюжеты изобразительная программа храма дополняет духовный образ Святой Земли. Кроме того, некоторые святые являются и покровителями храмоздателей (образы свв. Георгия, Алексия, Екатерины), которые позволили себе такую форму молитвы, также находящуюся в русле древнехристианского благочестия.

Иконные образы в декоративных нишах нижнего регистра выполнены выдающимся московским иконописцем Ириной Зарон. Благодаря исключительной школе (она ученица знаменитого живописца Гелия Коржева) Ирине удалось выйти из «прокрустовой ложи» бесконечных стилизаций под ту или иную эпоху, от ранневизантийских образцов до неорусских имитаций XIX века. Она создает подлинную икону XXI века, опираясь не только на незаурядное мастер-



ство, но и на духовный опыт современного православного человека, восхищающегося византийскими достижениями, однако при этом погруженного в религиозную практику сегодняшнего дня. В этих образах нет ничего внешнего и нарочитого, краски тяготеют к монохромности, практически отсутствует привычное золото. Но возникает впечатление духовной сосредоточенности и концентрированного общения с верующим, который как бы взаимодействует с изображением в пространстве личной молитвы. В целом Ирина Зарон создает очень убедительную альтернативу основному потоку современной православной живописи, злоупотребляющей стилизациями, яркими декоративными красками, обилием золота, подчеркнутой скульптурностью фигур, за которыми подчас обнаруживается внутренняя пустота. В ее же образах главное — это духовные смыслы и медитативное погружение в великую многовековую традицию византийского искусства. И именно это поражает и так привлекает к творчеству Ирины ценителей православного искусства во всем мире.

Что касается технико-стилистических особенностей фресок, то по нашей просьбе Ирина Зарон написала удивительно интересные воспоминания о своей работе: «В 2015 году мне было предложено участвовать в работе над интерьером храма в Барнауле. Храм имеет редкое посвящение — убиенным Вифлеемским младенцам. Программа решения внутреннего пространства разрабатывалась академиком А.М. Лидовым совместно с настоятелем храма доктором искусствоведения протоиереем Георгием Крейдуним. Само посвящение храма Вифлеемским младенцам предполагало особенный художественный язык — мягкий и сдержанный. Когда мы приехали в Барнаул и вошли в храм, то были поражены свечением, исходящим от стен, и наполняющим все пространство. Возникло это ощущение от разных, тончайших и сближенных по цвету сортов местного алтайского мрамора. Белый, жел-

<sup>16</sup> См., например, А.М. Лидов. Сияющий диск и вращающийся храм. Икона Света в византийской культуре // Византийский временник. 2013. Т. 72 (97).  
<sup>17</sup> Светильники были изготовлены ООО «Каскад», Республика Беларусь.

<sup>18</sup> Лидов А.М. Иерусалимский кувуклий. О происхождении луковичных глав // Иконография архитектуры, под ред. А.Л. Баталова. М., 1990. С.57–68; Лидов А.М. Святой Огонь и перенесение Новых Иерусалимов // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств. М., 2009. См. на сайте www.hierotopy.ru



ализовать» среду, в которой будут «жить» святые. Эта палитра должна была мне помочь. Хотелось, чтобы образы органично и мягко возникали из мраморного окружения, составляя единое целое с архитектурой. Мозаики А.Д. Корноухова, уже существующие в храме, — мозаичный пол и два больших образа Спасителя и Божьей Матери в иконостасе, лаконичные по цвету, выверенные ритмически, утвердили меня в желании решать интерьер очень цельно. В Москве началась работа над эскизами. Обдумывали, как и на чем писать. Основа под роспись должна была быть тонкой и пластичной. Я делала рисунки в масштабе, разные варианты в цвете. И все время перед глазами были тонально-цветовая палитра и фотографии, сделанные в храме. Настоятель одобрил общее решение. В течение года он несколько раз бывал в Москве, интересовался нашей работой, давал советы. Жития многих изображаемых святых я знала, другие изучала, старалась почувствовать их своеобразие. Роспись одной из ниш, эскизы и рисунки, фотографии каменных рельефов в процессе работы мы показывали летом 2016 года на Первой Международной Лаборатории церковных искусств и архитектуры, о. Георгий, прилетевший из Барнаула, рассказывал о храме, А.Д. Корноухов — о своих работах для этого храма. Получился интересный разговор, задавали много вопросов. Особый интерес вызвал явный отказ от роскоши и своеобразный минимализм в решении интерьера. Известный православный журналист Дмитрий Сладков назвал наш показ кульминацией конференции.

Мы обещали о. Георгию, что постараемся к осени 2016 года все закончить. Наша работа продолжалась. Лето прошло незаметно. Беспокоило, «войдут» ли написанные образы в архитектуру, не нарушат ли общий колорит храма. Эти сомнения развеялись, когда мы с мужем, отправив работы, вновь полетели в Барнаул, уже на монтаж. После их установки мне показалось, что эти фрески там были и раньше. Это касается именно «вписанности» в интерьер. Я понимаю, что можно говорить об алтарных композициях, об образах святых, о том насколько это выразительно, выстроено, благородно в цвете. Наверное, кого-то смутит отсутствие ярких цветов, орнаментов и т. д., моя же радость была вызвана именно тем, как изображения рождались из мрамора стен и при этом жили своей жизнью. В процессе работы мы посылали фотографии о. Георгию и А. М. Лидову, автору концепции, и они нас поддерживали, за что мы им благодарны.

Очень трудно писать о своей работе.

Я делаю это впервые. Была ясность задачи, было интересно ее решать, насколько это удалось — судить не мне».

товатый, едва читаемый розовый теплый и холодный, бежевый — все очень цельно и гармонично. Было очевидно, что эту цельность необходимо сохранить, не внося в неё пестроты, тональных и ритмических резких колебаний.

В стенах храма находились 11 ниш глубиной 1,5 см., высотой 130 см. и шириной от 50 до 67 см. Две большие ниши располагались в алтаре. В нишах храма предполагалось изобразить подвижников Святой земли. В алтаре по обе стороны от Престола — «Тайную Вечерю» и «Благословение апостолов». Я составила целую цветовую палитру, точно соответствующую по цвету и тону оттенкам мрамора. Было очевидно, что делать росписи я буду в Москве. Нужно было «матери-

Заметим, что не все живописные образы в Барнаульском храме принадлежат Ирине Зарон. Евангелисты в парусах, купольный образ Христа-Пантократора и равноапостольной Елены в нижнем регистре писал монументалист Иван Торопов. Орнаменты светового барабана, подпружных арок и парусов сделаны Иваном Тороповым и Дмитрием Плохих, которые отдают предпочтение растительным мотивам, выполненный в технике фрески: меандр, с элементами листьев винограда и сидящими птицами. Орнамент не контрастирует цветом, по тону он лишь немного отчетливее фона.

#### Рельефные иконы

По правую и левую стороны от алтаря на мраморных аналоях находятся рельефные образы Вифлеемской пещеры и Голгофы — Распятия Иисуса Христа с предстоящими и сюжетами, выполненное выдающимся московским скульптором Сергеем Антоновым, который так вспоминает о своей работе: «Все началось с предложения Алексея Михайловича Лидова сделать деревянный поклонный крест для храма Вифлеемских младенцев в Барнауле, для того храма, для которого Ирина Зарон — моя жена — должна была делать фрески в нишах интерьера, а Александр Корноухов уже сделал мозаичный иконостас и мозаичный пол центральной части храма.

До этого интерьеры храма я видел только на фотографиях и в достаточно искаженном виде. Когда мы оказались внутри храма, я увидел на стенах удивительное разнообразие алтайского мрамора (до этого я никогда не бывал на Алтае) и понял, что крест должен быть, конечно же, каменным. Мозаичный каменный пол и камни мозаик иконостаса лишь подтвердили это мое решение. Второе, что я понял, находясь в храме, это то, что крест с Распятием не может быть один с правой стороны от иконостаса. Строго центричная архитектура храма, симметричные иконостас и мозаика на полу, симметрия ниш, предназначенных для росписи, короче говоря, весь архитектурно-художественный строй храма, уже к тому времени сложившийся, требовали уравновесить Крест еще какой-то композицией слева от иконостаса. Я решил, что это должно быть «Рождество Христово», тем более что этот сюжет связан тоже с Вифлеемом. Таким образом получилась бы емкая законченная композиция: НАЧАЛО и КОНЕЦ земной жизни Спасителя. За один вечер я сделал проект, который утром показал настоятелю храма о. Георгию. Ему эта идея понравилась, и он утвердил проект. Рельефы я решил сделать из старых плит доломита, камня, который я люблю, и который своим теплым желтоватым оттенком, органично вписался бы в существующий интерьер храма. На сле-



дующий день мы улетели в Москву. Предстояло делать более подробные эскизы, рисунки композиций, а потом и рубить сами рельефы. В рельеф с Распятием я решил добавить, как некие клейма, сцены несения креста (слева) и снятия со креста (справа), с тем, чтобы «иерусалимская» тема «прозвучала». Соавторы проекта меня в этом поддержали. Прошел год. Рельефы были закончены, и мы снова приехали в Барнаул с уже готовыми работами. Правящий архиепископ, приехавший посмотреть наши работы, в целом все одобрил, но рельефы сказал переставить: «Рождество» — справа, «Распятие» — слева. Логике его решения я так и не понял, но спорить с митрополитом не стал... К сожалению, до нашего отъезда установить рельефы не удалось — не были готовы подставки под них. Рельефы установили значительно позже и на подставки, которые, мягко говоря, сильно отличались от тех, которые я проектировал. Я увидел их только на фотографиях и понял, что есть еще один повод для смирения». Замечательно, что Сергей оставил нам это свидетельство-документ, а не только две резные иконы — выдающееся произведение современной религиозной скульптуры. Впечатляет оригинальное иконографическое решение обоих образов. Сразу узнаваемая тема сочетается с абсолютной оригинальностью подробностями, которые делают эти изображения уникальными. В стилистике узнаются византийские и древнерусские образцы (например, поклонные каменные и деревянные кресты XIII–XIV веков), но не в меньшей степени художественные решения романской каменной резьбы, обильно украшающей величественные соборы Западной Европы. Однако это и есть современное православное искусство, исходящее из духовного содержания образа, но для его воплощения использующее все приемы, накопленные в многовековом развитии художественной культуры. В целом новый храм Вифлеемских младенцев в Барнауле представляет собой уникальный и во многом новаторский проект, открывающий новые возможности для православного храмоздательства не только на Алтае или в России, но и во всем мире. Он ясно показывает, что развитие православного искусства подошло к тому рубежу, когда оно способно создавать новые художественные ценности XXI века.

*Вдалеке от царствующих столиц возник не имеющий аналогов в мире сакрально-художественный проект, демонстрирующий потенциал и разнообразие православного искусства нашего времени, способного к оригинальному творчеству при сохранении традиционной византийской матрицы.*



*Мозаичные элементы фасада.  
Мастер Николай Поздняков*

# Архитектура.

## Сакральное пространство храма



Кирилл Храбрых, архитектор



Образование архитектора получил в Новосибирской Архитектурно-художественной академии в 1997 г. Работал архитектором в частных архитектурных мастерских. Сегодня возглавляет собственную архитектурную студию. Имеет двадцатилетний практический опыт архитектора. Создал более десятка проектов храмов. Наиболее значительные постройки: храм Иоанна Богослова в г. Барнауле, храм Спиридона Тримифунтского в с. Санниково, храм Вифлеемских младенцев в г. Барнауле, храм во имя Архистратига Божия Михаила в г. Барнауле.



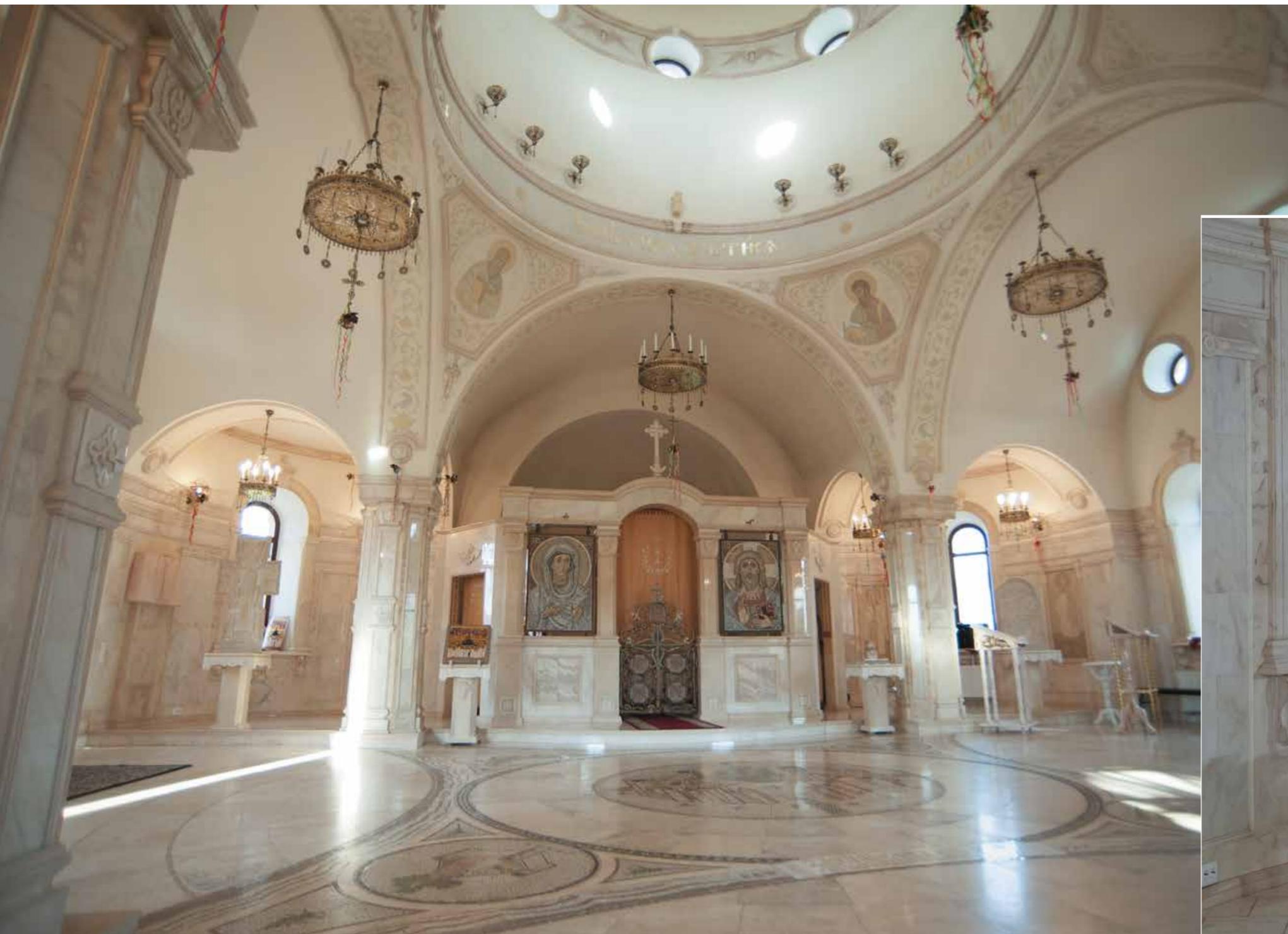
Прот. Георгий Крейдун

Андрей Воронин, декоративная отделка интерьеров



Родился в Барнауле. Окончил Строительный колледж, отделение архитектуры. Работал в отделе архитектуры Индустриального района проектировщиком, затем главным художником района. С 1984 г. занимается декоративно-художественным оформлением различных общественных и частных зданий города Барнаула. По собственным дизайн-проектам делает витражи, интерьерную роспись, изделия из гипса и дерева. Много путешествовал, изучал архитектуру различных регионов России.





Рельеф Голгофа.  
Скульптор Сергей  
Антонов



Декоративные  
элементы.  
Мастер Сергей  
Костюков



Кованая решётка  
на Царских вратах.  
Мастер Александр  
Воложанин

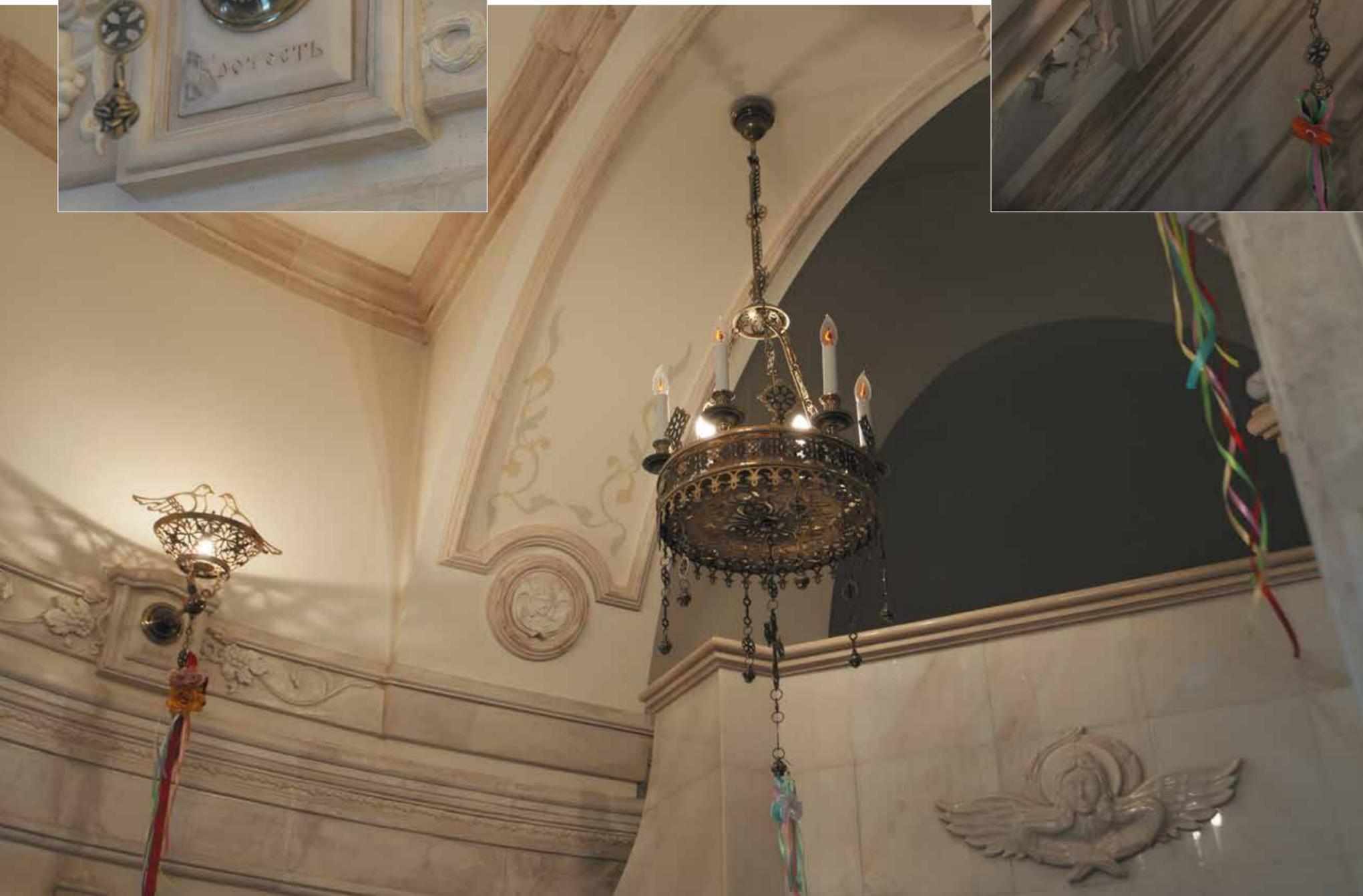


Христос  
Пантократор.  
Художник  
Иван Торопов



Изводы растительного орнамента люстр-хоросов заимствованы из древних образцов. Каждый из световых дисков больших хоросов имеет аутентичную (неповторяющуюся) композицию орнамента.

Настенные бра в виде прорезного конического блюда напоминают чашу источника воды. Птицы символизируют души людей, утоляющие в храме духовную жажду.



Каждая из 14 розеток настенных бра надписана определенной добродетелью: мужество, истина, вера, надежда, любовь, милосердие, целомудрие, чистота, кротость, смирение, воздержание, благоумие, мудрость и разум.



Витраж алтарных окон по сюжету Святой Троицы Андрея Рублева.  
Мастер Екатерина Замаева



Престол.  
Мраморные барельефы.  
Мастер Владимир Батырев





Освящение Митрополитом Барнаульским и Алтайским Сергием храма Вифлеемских младенцев. 26 сентября 2015 г.

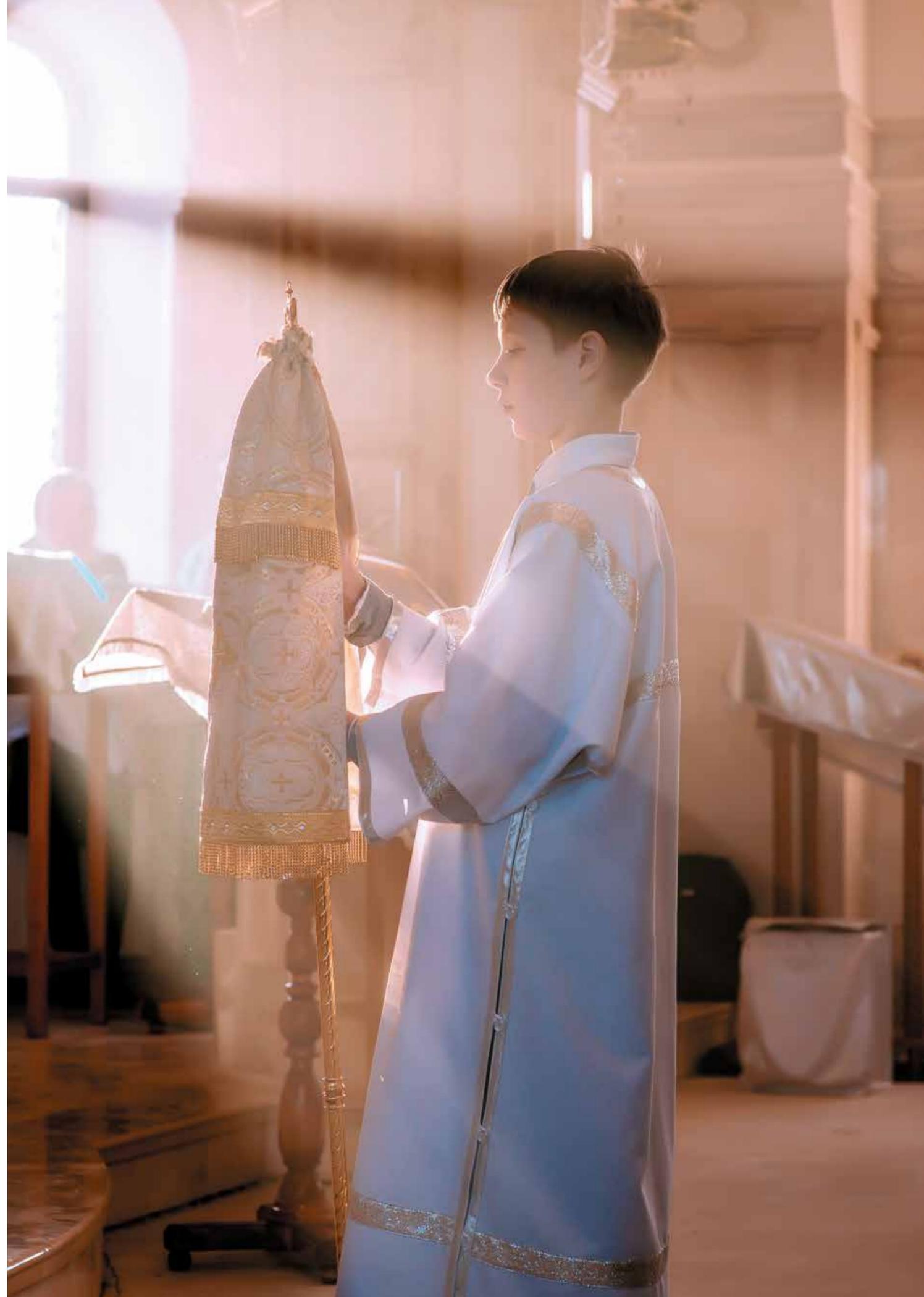


*«Я есть Свет миру». Эти слова Христа — ключевые для понимания световой драматургии православного храма, который являет пространственную икону, созданную при помощи света.*





*Духовенство храма во главе  
с настоятелем протоиереем  
Георгием Крейдуним  
на богослужении*



# Мозаика.

## Напольные мозаики.

## Мозаичные иконы

## алтарной преграды



СИНАИ



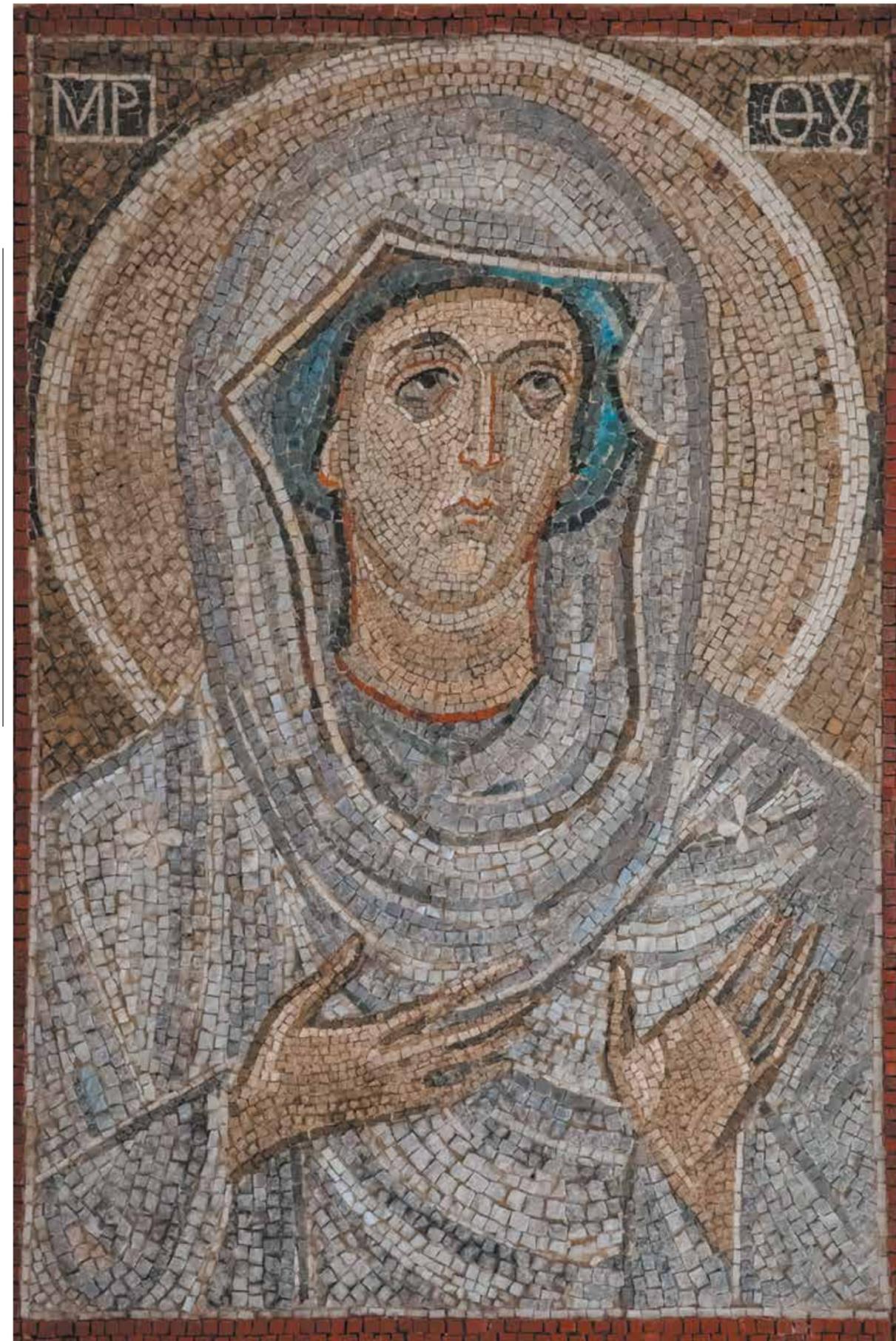
Александр  
Корноухов

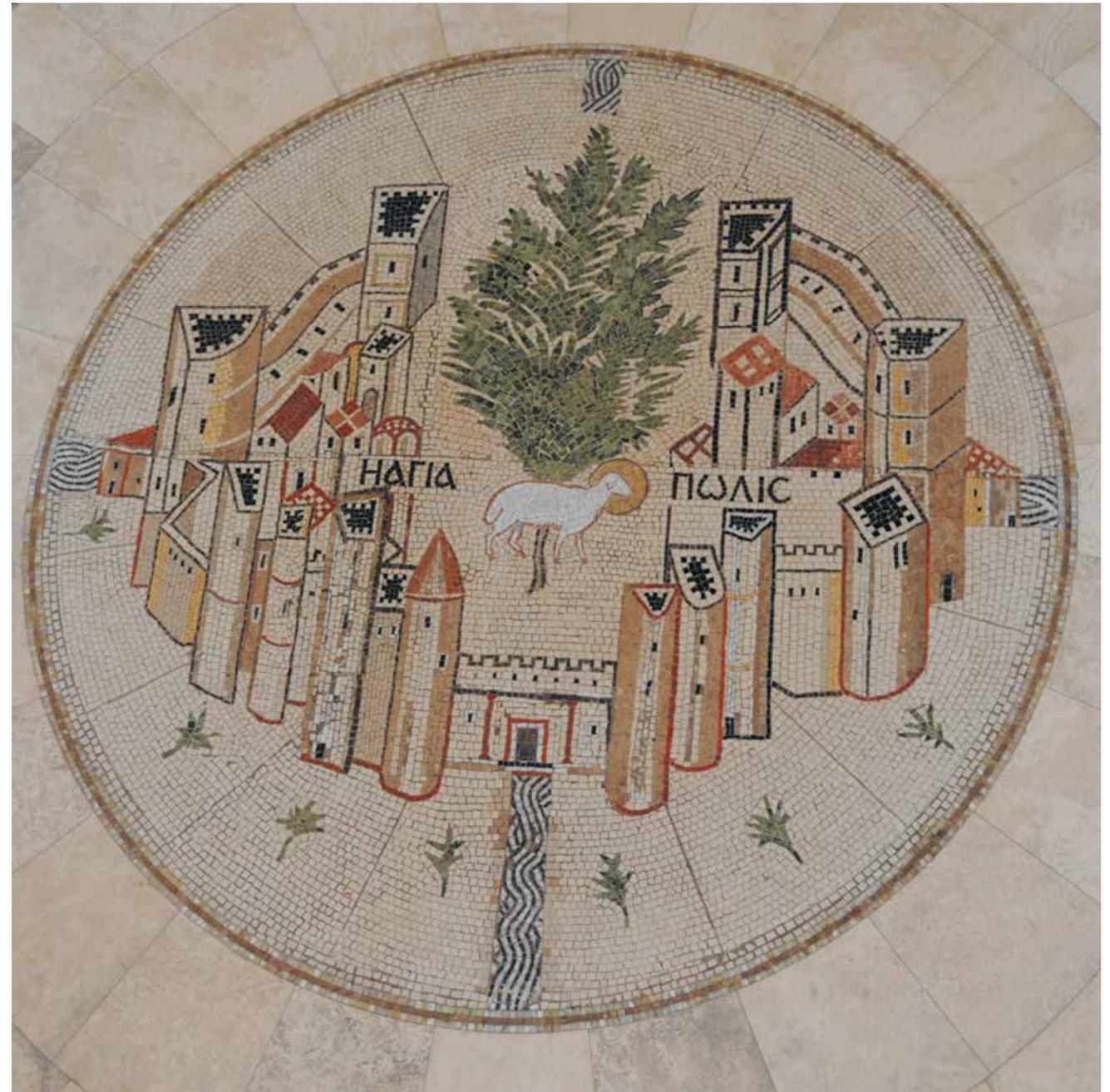
Родился в 1947 г. в Москве, в семье художников.  
Художник-монументалист, живописец, график. Советник РААСН (2000), член-корреспондент РАХ, преподаватель Суриковского Художественного Института с 2000 года (МГАХИ им. Сурикова).  
С 1975 года регулярно выставляется как в России, так и за рубежом.  
Работы художника находятся в Академии художеств Равенны, Центре Данте в Равенне, Парке Мира в Равенне, Италия, Институте искусств в Сассари, Италия, монастыре Равноапостольной Марии Магдалины, Израиль, частных собраниях в России, Италии, США.  
Является лауреатом Международной премии по мозаике (1984), Государственной премии, Золотой медали Российской академии художеств.

Спаситель.  
Образ из алтар-  
ной преграды



Богоматерь.  
Образ из алтар-  
ной преграды





«Святой град»: видение великого города,  
«который нисходил с неба от Бога» (Откр. 21:10).  
Напольная мозаика





Топосы Богоявления: «Хеврон»,  
«Синай», «Фавор», «Вифлеем».  
Напольная мозаика





ЕВФ

231

# Фрески.

## Иконные образы



Ирина Зарон

*Родилась во Владикавказе в семье Заслуженного художника РСФСР Павла Зарона.*

*В 1980 г. закончила отделение Монументальной живописи МВХПУ (б. Строгановское) у проф. Г.М. Коржева.*

*Член Союза Художников с 1982 г.*

*С 1972 г. участник Всероссийских, Всесоюзных художественных выставок. Работы находятся в Государственном Русском музее, других музеях России, а также в частных собраниях США, Франции, Германии, Италии и других стран. Награждена медалью «ДОСТОЙНОМУ» Российской Академии Художеств.*

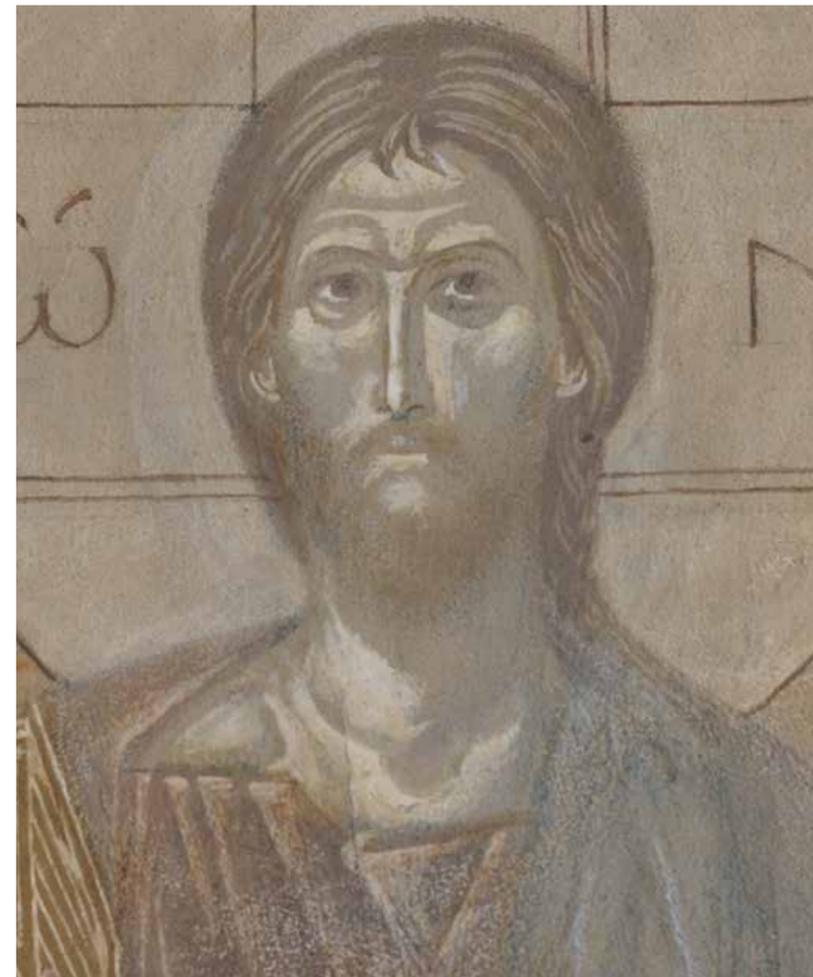
*С 1992 по 2015 вместе с мужем скульптором Сергеем Антоновым выполнила иконостасы в Храме Св.Николая в Голутвине (Москва), Храме Покрова на Варварке (Москва), Серафимо-Знаменском скиту (Московская обл.), иконостасы и росписи в надвратном храме Андреевского монастыря (Москва), роспись алтаря Храма пр. Сергия Радонежского в Крапивниках (Москва), иконы для иконостаса Храма прп. Марии Египетской в Домодедово (Московская обл.), росписи в Храме Вифлеемских младенцев (Барнаул), ряд икон для православных храмов Франции и Кипра, Музея современной иконы на о. Валааме.*



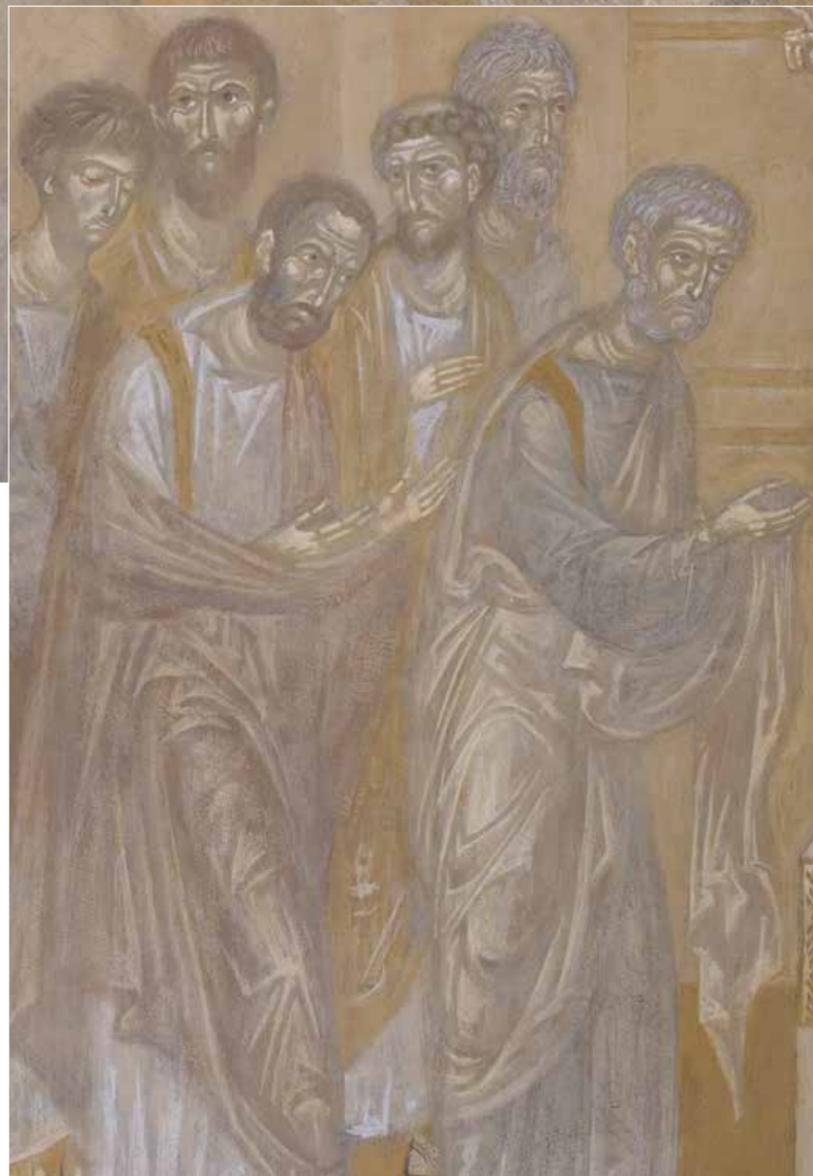
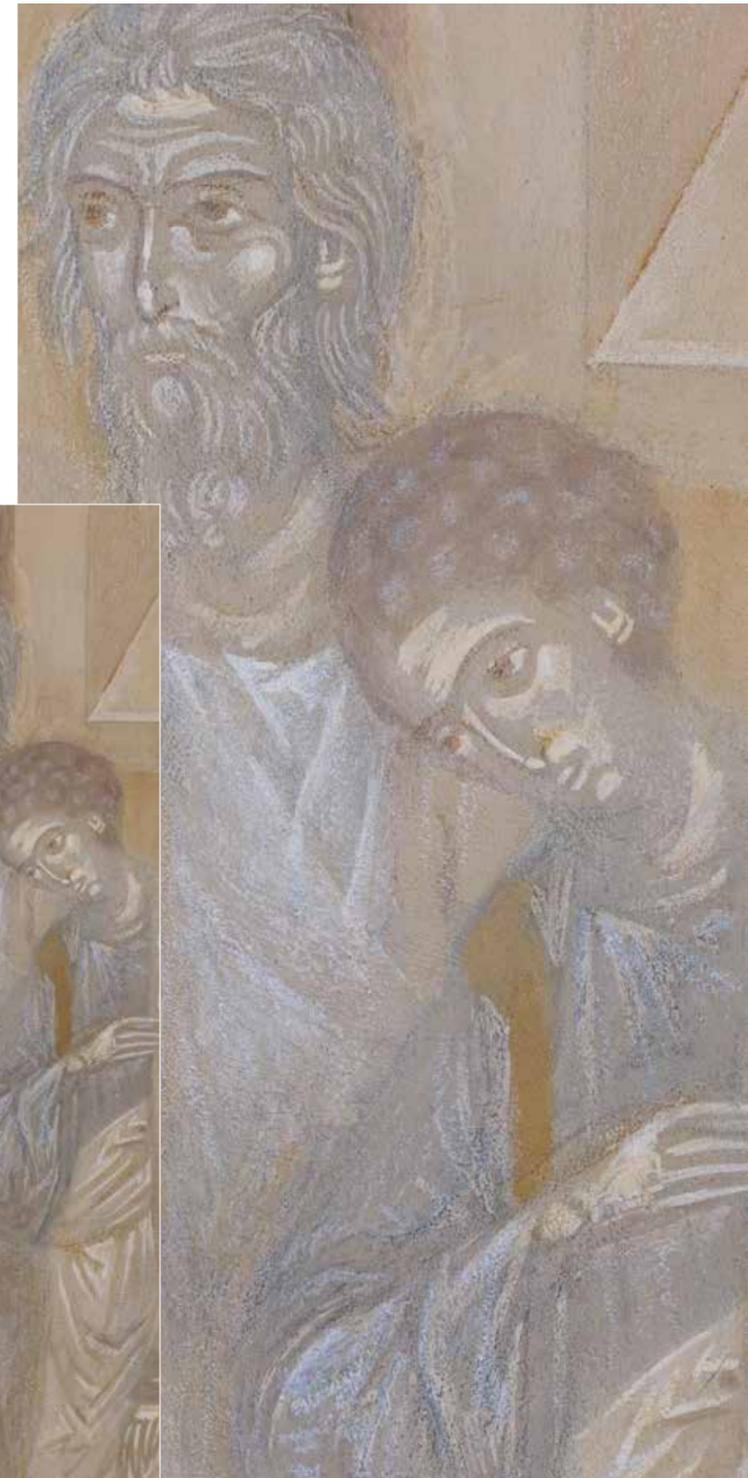
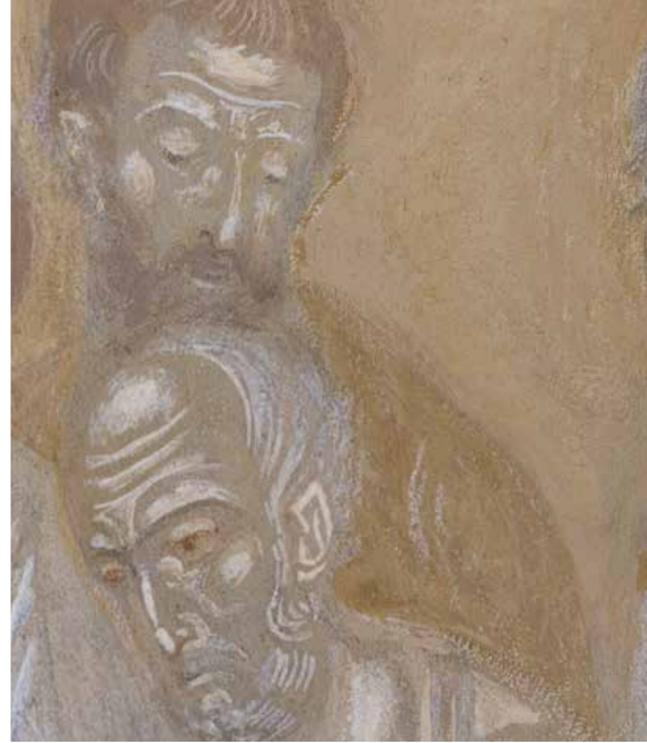
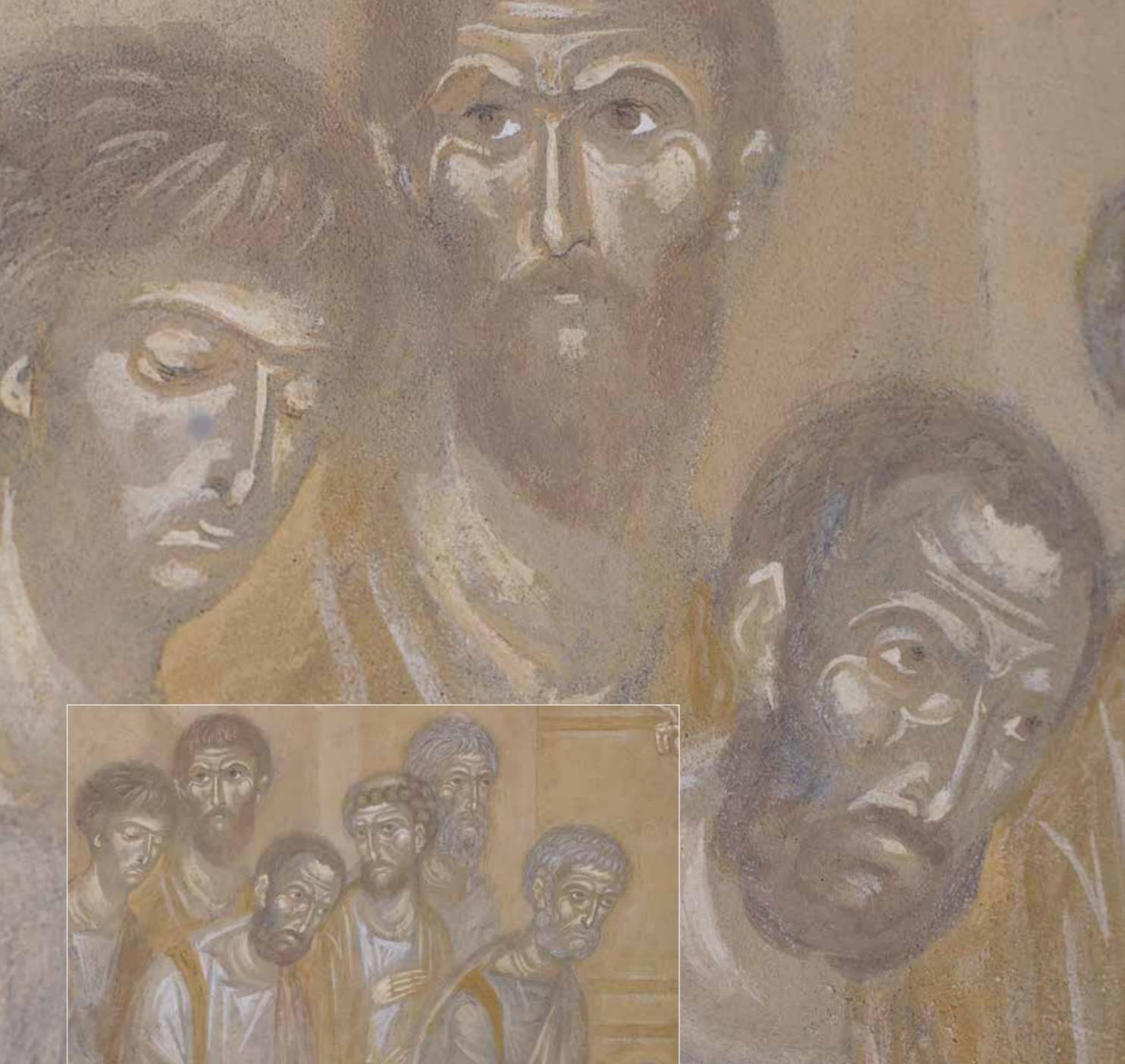
Причащение  
Апостолов



*«Тайная вечеря» и «Причащение апостолов» представляют два образа важнейшего христианского таинства Евхаристии, утвержденного в момент последней трапезы Христа с апостолами в Сионской Горнице земного Иерусалима, и вечно совершаемого действия в Иерусалиме Небесном, иконным образом которого является ежедневная православная литургия.*



*Христос показан в древнем византийском изводе как Первосвященник, стоящий за престолом и благословляющий апостолов и всех священнослужителей в алтаре нашего храма. В левой руке Он держит дискос с большим Евхаристическим Агнцем — образом Христа. Он здесь, по словам литургической молитвы, «Приносящий и Приносимый», таинственно соединяющий рационально несовместимое.*



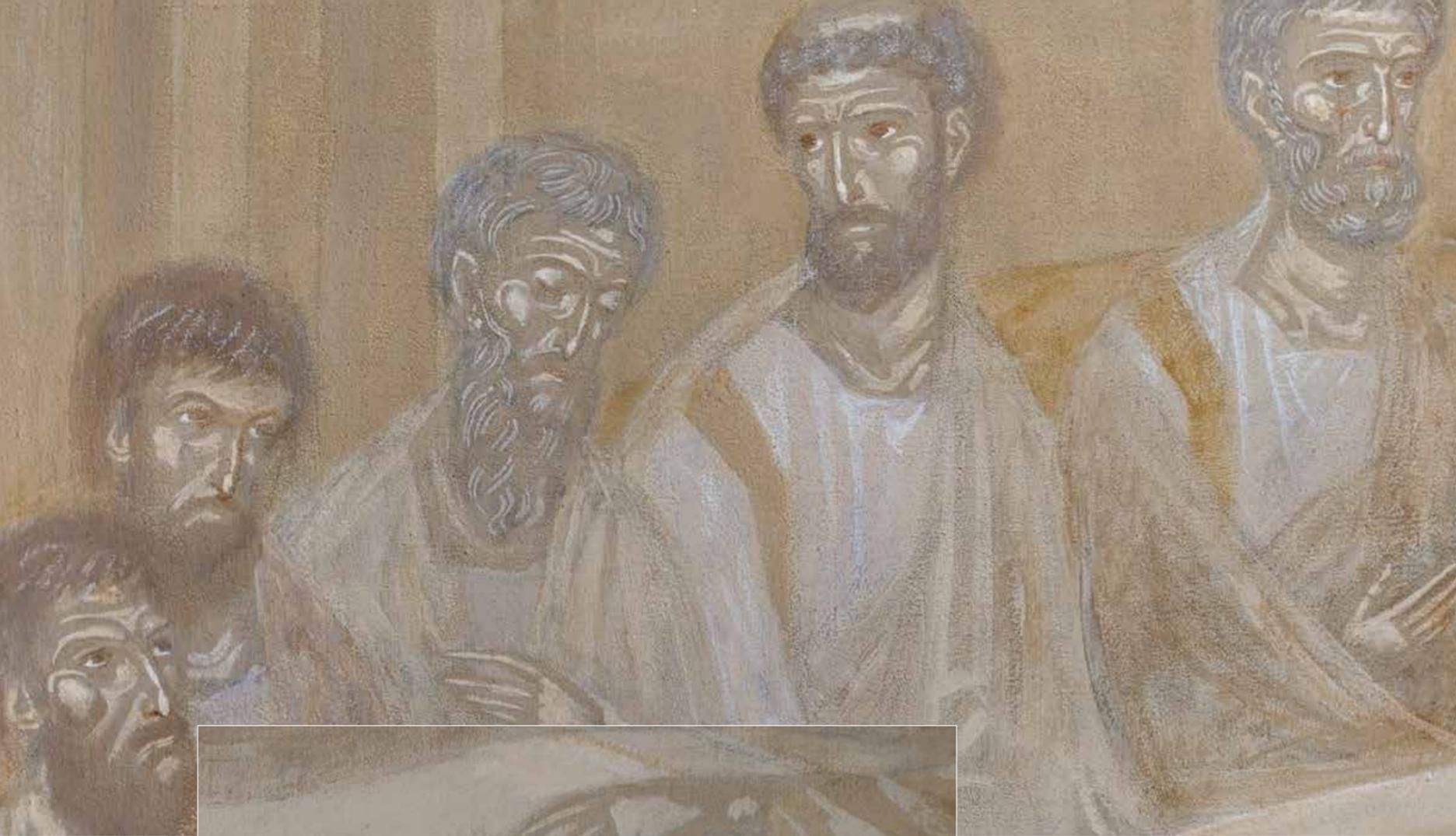
---

Апостолы

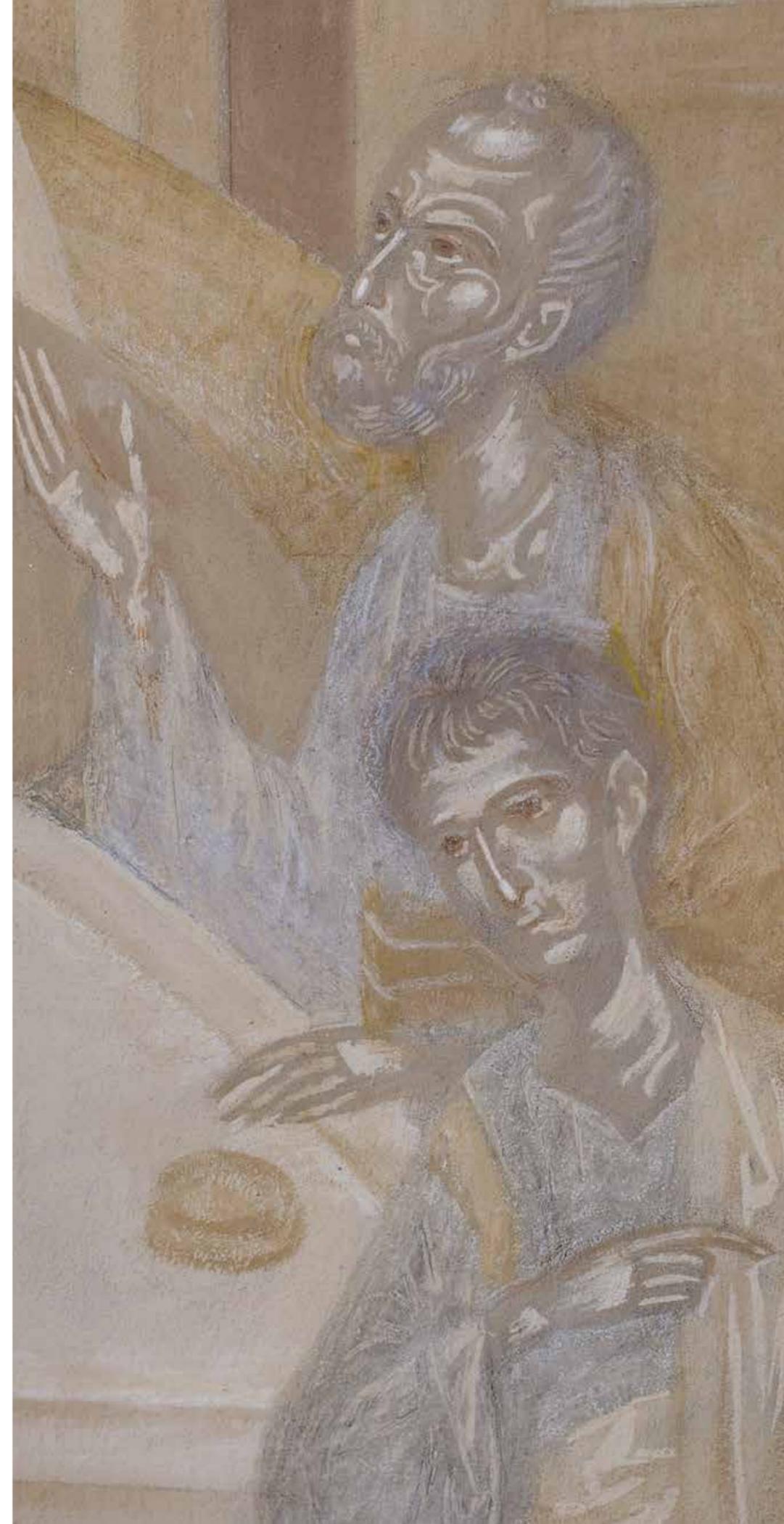
Тайная Вечеря.  
Алтарный образ







Апостолы  
на Тайной  
Вечери



ВЪЧЕРѢ







Великомученик  
Георгий Побе-  
доносец



Первомученик  
Архидиакон  
Стефан





Преподобные  
Зосима и Ма-  
рия Египетская







Дніє на  
шнѣакѡ  
ГТРАВА  
СЕЛЬМА  
СКАЗАДА  
БІАДИ





Преподобный Симеон Столпник





Святители  
Александр  
и Кирилл Иеру-  
салимские



Моисей и Иисус  
Навин





Преподобный  
Даниил  
Столпник





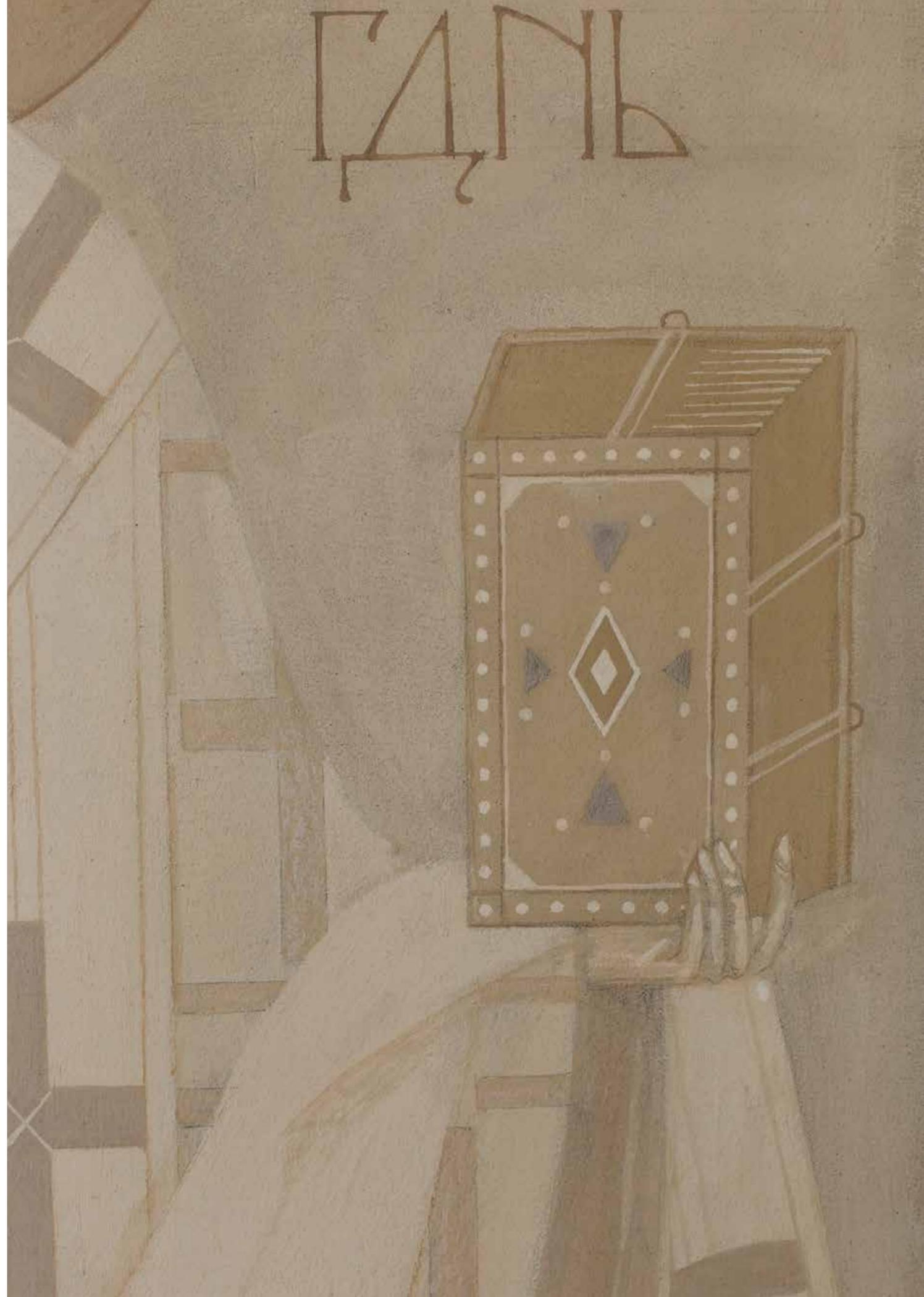
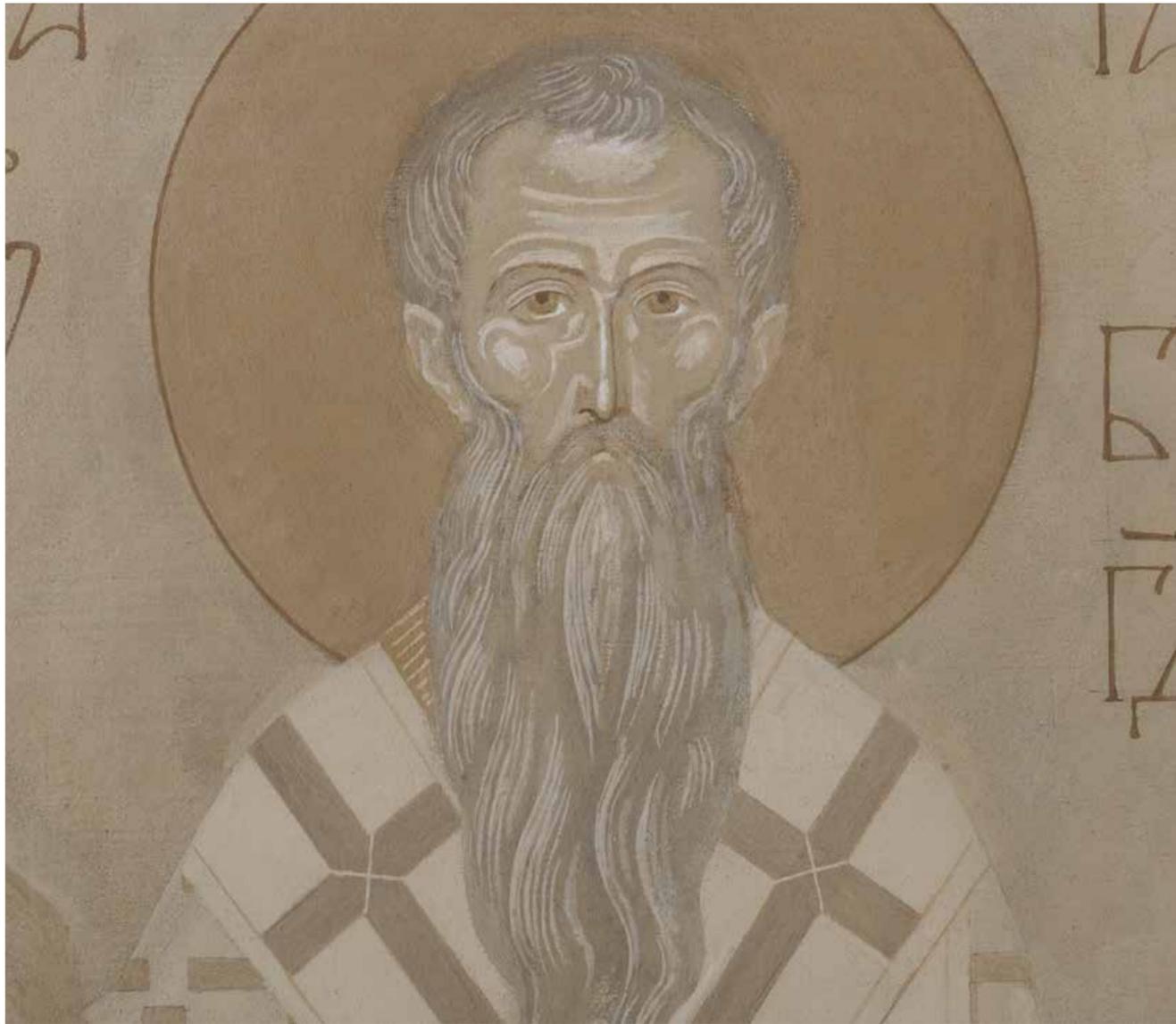
Преподобный Алексий,  
человек Божий





Святитель  
Иаков,  
брат Господень







Великомученица Екатерина



# Рельефы.

Иконы

скульптурные



Сергей  
Антонов

Родился в 1957 г. в Москве.  
В 1979 г. окончил отделение Монументальной скульптуры МВХПУ (б.Строгановское) у проф. Г.А. Шульца.  
Член Союза Художников России с 1987 г.  
Работы находятся в Государственной Третьяковской Галерее, Пермской Картинной Галерее, музеях и частных собраниях России, Австрии, Голландии, Германии, Италии, Франции.  
С 1980 по 1988 годы выполнил ряд монументальных работ в Москве, Таганроге, Тернополе, Домодедово.  
Награжден Золотой медалью Квадриннале скульптуры «Рига-88», Медалью Итало-Российского Фонда Святителя Николая Чудотворца, Медалью Московского Союза Художников, Медалью Российской Академии Художеств.  
С 1992 по 2013 годы сделаны работы в Храме Св. Николая в Голутвине (Москва), Храме Покрова на Варварке, Храме Рождества Божией Матери в Крылатском, Серафимо-Знаменском скиту (Московская обл.), Андреевском монастыре (Москва), Храме Трех Святителей в Париже (Франция), Храме прп. Сергия Радонежского в Крапивниках (Москва) и других храмах.



Образ Рождества Христова.  
Рельефная икона





Образ Рождества Христова.  
Рельефная икона.  
Фрагменты

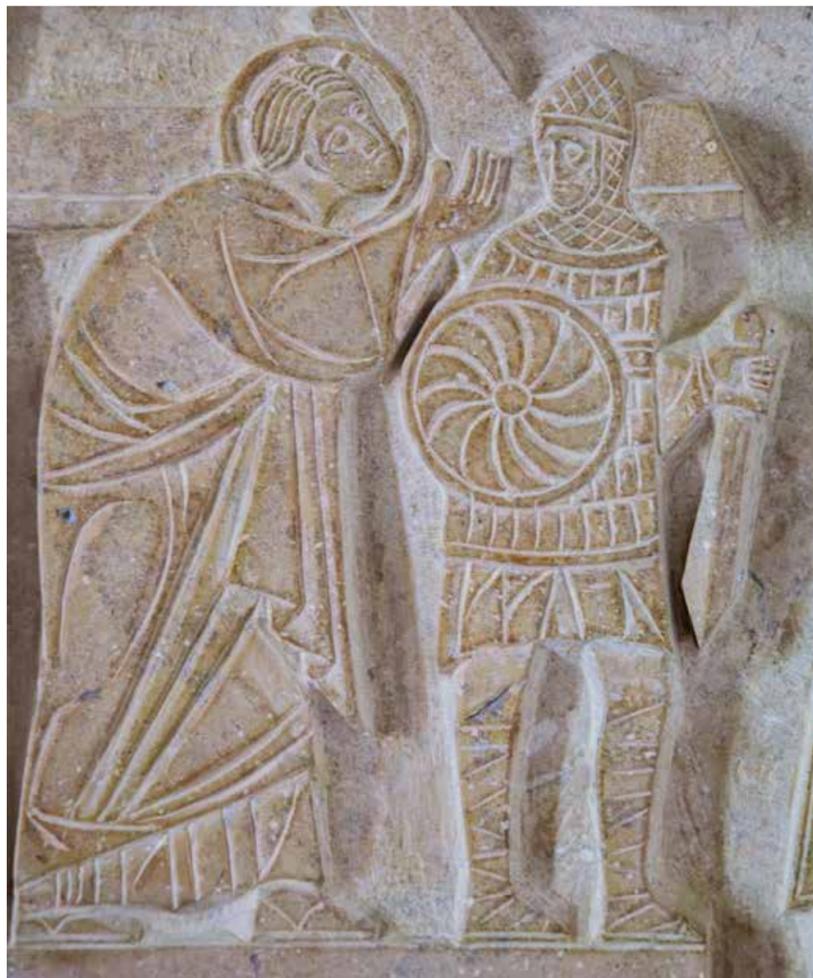




Голгофа.  
Рельефная  
икона



Голгофа.  
Фрагменты



Прот. Георгий Крейдун  
Алексей Лидов

**Святая Земля в пространстве храма.**  
*Новая церковь* **СВЯТЫХ**  
**Вифлеемских младенцев**  
**в Барнауле**

Научное издание

Корректор  
Р.В.Крейдун

Дизайн макета и верстка  
Баграт Аразян, Армен Игитханян