**Иконы середины XVII века в составе иконостаса Троицкого собора Ипатьевского монастыря**

Иконостас Троицкого собора отражает многовековую историю, этапы строительства и смену покровителей Ипатьевского монастыря.

Первый каменный собор Ипатьевского монастыря был выстроен в середине XVI в. на средства бояр Годуновых, украшался при их деятельном участии. По легенде, основатель обители Мурза Чет, в крещении Захария, был родоначальником родов Годуновых, Сабуровых, Вельяминовых, Зерновых, Шеиных. Иконостас годуновского храма был своего рода хранилищем их вкладов, их молением святой Троице и соименным святым. Под чиновыми иконами располагалось три полицы с пядничными иконами "годуновского дянья" и монастырскими.

В 1613 г. на крыльце этого собора инокиня Марфа благословила своего сына Михаила Федоровича на царство Московское. С той поры история родовой обители Годуновых стала связана с историей рода Романовых.

В 1649 г. собор был взорван по неосторожности "трапезных робят" пороховым зельем, хранившимся в подклете собора.

В 1652 г. выстроен вновь по образцу Успенского собора г.Ярославля, то есть значительно превосходя предшествующий храм. Иконостас тоже был намного больше, из старого в новый попали лишь храмовые иконы местного ряда. "Над царскими дверьми в деисусе 19 образов... В другом поясу господских праздников 21 образ, в третьем поясу вначале образ Знамение пресвятой богородицы, по обе стороны пророк 21 образов, а в четвертом поясу вначале Отечество, а по обе стороны праотцев 20 образов, а в четвертом поясу вначале Отечество, а по обе стороны праотцев 20 образов, писаны все на золоте. Меж образов столбцы веревчатые и по столбцам репьи писаны сусальным золотом и серебром, тябля писаны по золоту красками". (Переписная церковной утвари Костромского Троицкого Ипатьевского монастыря. !701 г.).

Этот иконостас просуществовал до 1756 г., когда был заменен новым, каркасным с ажурной барочной резьбой с золочением по полименту. Сохранившийся контракт с резчиками, костромскими посадскими людьми Макаром Быковым и Петром Золотаревыым, указывает, что заказчик представил им готовый проект, согласно которому в рядах предполагалось установить по 15 икон, то есть на 6 меньше, чем раньше стояло в праотеческом, праздничном, на 7 - чем в пророческом и на 4 - чем в деисусном. Праздничный ряд переместился по деисус и был весь заменен, как и местный. В навершии "над праотеческим рядом на середины сделать клеймо в нем крест и распятие и по сторонам образы богоматери и святого апостола и евангелиста Иоанна Богослова резные ж как в том рисунке показано". По монастырской легенде считается, что это клеймо резали петербургские резчики, как вклад императрицы Елизаветы Петровны. В контракте о том упоминания нет, а судя по выплате денег мастера получили за все сполна.

Реставрационные работы, проводившиеся по иконостасу за последние 30 лет, позволили уточнить состав икон, их датировку. В настоящее время в его составе 43 иконы середины XVII в., 25 - 1757 г., 2 - 1912 г. и того же времени дополнения по сторонам иконы Знамение. Утрачены медальоны царских врат, иконы над северными и южными дверьми иконостаса, на сени над царскими вратами.

Согласно обычая к освящению храма иконостас должен был стоять на месте. Таким образом, иконы можно датировать по времени освящения храма - 1652 г. 43 иконы праотеческого, пророческого и деисусного чинов - предмет нашего исследования.

В 1652 г. в Костроме трудилось немало городовых иконописцев. Их мастерство пользовалось заслуженной славой. Из их Среды вышли знаменитые знаменщики, стенописцы Иаким Агеев Елепенков (Любим Агеев), Василий Ильин Запокровский. Они работали не только у себя в Костроме, но расписывали храмы в Ярославле, Кирилло-Белозерском монастыре, в церквах Москвы, соборах Московского Кремля.

В середине XVII в. в Костроме одновременно со строительством Троицкого собора на средства купца Кирилла Исакова возводится церковь Воскресения на Дебре, по масштабу не уступающая монастырскому храму, освящение их совпало по времени. В связи с чем представляется интересной возможность сравнения икон двух иконостасов, тем более, что и в церкви Воскресения при замене иконостаса в пер. тр. XIX в. сохранили часть чиновых икон праотеческого, пророческого и деисусного чинов.

Сравнительный анализ выявил общность иконографии, приемов письма, орнаментов при сохранении в деталях индивидуального почерка, позволяющих выявить руку разных мастеров.

В исследуемых иконах явно просматривается две руки. Вероятно, в роскрыши колерами могли принимать участие помощники, ученики. Золочение фона, деталей одежд (кайма, наручи, подольники) - все выполнялось позолотчиками очень высокого профессионального мастерства. Праотцы и святые в деисусе писаны в рост, знаменщик использовал широкий черный контур, им же размечал складки. Линия подвижна, нанесена уверенной рукой мастера, привыкшего к масштабности фигур, к скорому и спорому письму стенописца. Объемность складкам придают притенения крупными массами с растяжкой тона. Пластику тела акцентируют света, они же подчеркивают динамику или статику фигуры святого. Есть разница в использовании светов на разных цветах одежд: на темной зелени они особенно крупны и контрастны; на темно-красном деликатны и больше отмечают кромки, верхушки выпуклых частей; на желтом обильны, но приглушены и создают эффект переливчатости ткани; на киновари белильный штрих буквально чуть сверкает на кромке в одном-двух местах. Вообще отношение к киновари (ртутная в нашем иконостасе) у мастеров особое, они не расплескивают ее по многим изображениям, а концентрируют на нескольких фигурах, заставляя звучать наиболее ярким цветовым аккордом, при этом они настолько трепетно сохраняют целостность пятна, что даже рисунок складок просвечивает из-под нее, и нет никаких притенений, света даны лишь искоркой штриха. Метод наложения белильных светов на всех участках высветлений, кроме киновари, в три приема: прозрачно, плотно и корпусно, что создает ощущение скольжения света, выявляя пластику фигуры; применяют жесткие "козелки", но в массе света они не столь геометричны.

Орнаменты заслуживают отдельного исследования, хотя их не столь уж много, возможно, в полном наборе первого иконостаса они были более многочисленны, во всяком случае, орнаментированные одежды Мельхиседека, единственные в праотеческом ряду, вероятно, имели поддержку слева. Орнамент на его одежде яркий, декоративный, многоцветный, коврового характера: растительные мотивы собраны в геометрические фигуры, на цветах белильные оживки и черные разживки, все нарисовано без искажений, а складки и притенения лежат поверх орнамента, не нарушая его. Художники изобретательны в разнообразии орнаментов крещатых риз, письмо свободное, импровизационное, они мастерски используют белильный прозрачный рисунок для обогащения фактуры ткани. Свободный кистевой рисунок растительного, одноцветного узора заполняет испод фелони Василия Великого, подклад лора архангелов. Изографы особое внимание уделяют цветовому ритму, а в праотеческом и пророческом еще и ритмике свитков. Даже при сокращении рядов в 1757 г. постарались ее сохранить.

Личное имеет два тона санкиря: темно-коричневый и темной охры. Вохрение отсутствует, сразу проложены света белильным пятном с корпусными движками поверх. На ликах со светлым санкирем по белильным высветлениям проложена прозрачная лессировка охрой. Это тоже из приема фрескистов. Один из мастеров более жесткий в разделках седин, другой виртуоз графики, живой линии, особенно, когда пишет вьющиеся пряди. Его рука присутствует и в иконах иконостаса церкви Воскресения на Дебре.

Документальных сведений о мастерах, писавших троицкий иконостас, нет, но это безусловно костромичи. В жесткости и уверенности рисунка одного из них сильно влияние творческой манеры Любима Агеева, если сравнивать с праотцами в барабане главы Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Другой автор, вероятно, Василий Ильин Запокровский. Его руку В.Г.Брюсова усматривает только в центральных иконах деисуса. Раскрытие икон от записей и чинок XVIII и н. XX вв. позволило увидеть эту манеру письма и в других иконах.

Таким образом, сравнение икон середины XVII в. из иконостасов Троицкого собора и церкви Воскресения дает основание утверждать, что к этому времени уже сложился стиль костромской художественной школы, однако, не нивелирующий индивидуальных почерков, манер. Работа в стенописи наложила определенную печать на стиль иконописания, приемы письма чиновых икон, что способствует выразительности и цельности ансамбля иконостаса.