

Государственный Университет Чжэнжчи
факультет славянских языков и литератур

У Чиен Вэй

**Традиционность и своеобразие
иконы «Троица» Андрея Рублёва**



Научный руководитель
кандидат наук искусствоведения,
профессор Чэнь Мэй Фэнь

Автореферат
Диссертации на соискание учёной степени
магистра гуманитарных наук
Тайбэй - Июль 2011 года

Актуальность темы (мотив исследования)

Настоящая диссертация посвящена изучению традиционности и своеобразия иконы «Троица» Андрея Рублёва. Рублёв – представитель московской школы иконописи, его произведения продолжали традицию древнего изобразительного искусства и открыли новый путь для понимания христианской догматики. Для русского искусства произведения Рублёва являются неотъемлемой частью, среди них самое известное – икона «Троица». В ней художник не только изобразил триипостасное единство Бога, но и проявил свою любовь к родине. Такое знаменитое произведение, которое считается вершиной древнерусского иконописи, также вызвало интерес автора к исследованию.

Кроме того, до сих пор на Тайване опубликованы только 3 диссертационных работы по русской иконописи – «Традиционные сюжеты, принципы и школы русской иконописи в XIV – XVI вв.» (《俄羅斯古典聖像畫題材、原則及門派之探討(十四世紀到十六世紀)》) Го Синь И (郭昕宜), «Символические значения древнерусских церквей в X – XVI вв.» (《古俄羅斯教堂建築的象徵意義之研究(十世紀~十六世紀)》) Чжан Я Хуй (張雅惠), «Русская иконопись и фольклорная лаковая миниатюра в Палехе» (《俄羅斯聖像畫與民俗漆製微縮圖之研究：以帕列赫(Палех)地區為主》) Чэнь Пэн Хуа (陳芃樺) и сборник «Что вы знаете об иконе?» (《您對聖像畫有何了解?》) из Тайванской Православной Церкви (台灣基督教正教會). Учитывая недостаток работ в данной области, автор решил посвятить свою работу изучению русской иконописи.

Учитывая вышесказанное, можно сказать, что исследование произведений Рублёва – прямой путь для изучения развития московской школы иконописи и религиозной философии русского народа. Предметом настоящего исследования является анализ «Троицы» художника.

Цель и задачи исследования

Цель данного исследования – охарактеризовать путь развития московской школы иконописи, творчество Рублёва и его место в московской школе иконописи и проанализировать особенности «Троицы» художника.

В связи с этой целью решаются следующие задачи:

1. охарактеризовать путь развития и главные произведения московской школы иконописи с начала XIV века до первой трети XV века.
2. описать исторический фон, творческий путь Рублёва и содержание главных

произведений художника.

3. показать историю иконографии «Троицы».
4. проанализировать содержание, композицию и культурное значение «Троицы» Рублёва.
5. сопоставить «Троицу» Рублёва с другими произведениями данного типа.

На основе сопоставления разных произведений будут выявлены историзмы и своеобразие «Троицы» художника.

Пути исследования

В процессе работы данной темы используются исторический, иконографический и теологический пути исследования.

1. Исторический подход: Произведения московской школы иконописи являются неотъемлемой частью человеческой цивилизации, поэтому при изучении происхождения и развития московской школы необходимо использовать исторический подход.
2. Иконографический подход: Икона – важный носитель православной культуры, иконописец часто включает в своё творение различные религиозные смыслы с помощью образов-символов и аллегорий. В связи с этим в процессе изучения иконописи нужно привлекать значения по различным смежным дисциплинам. Только так мы сможем точно определять ценность иконописи в русском искусстве.
3. Теологический подход: В христианстве Бог считается святым существом. Чтобы показать святость Бога в иконе, иконописцы используют разные символические способы. В процессе создания «Троицы» Рублёв также использовал эти способы. В данном случае нам нужно сопоставить «Троицу» с «Библией» и другими религиозными текстами. Только при помощи религиозного языка мы сможем правильно проанализировать её содержание.

Методы исследования

Методами данного исследования являются исторический, сравнительный и иконографический.

1. Исторический метод: Исторический метод – это метод, изучающий

возникновение, формирование и развитие объектов в хронологической последовательности. В процессе сбора и анализа исторического материала достигается углубленное понимание объектов и появляется больше возможностей формирования новой концепции. Используя этот метод, автор будет собирать исторический материал, анализировать его и формулировать выводы.

2. Сравнительный метод: Сравнительный метод состоит в сравнении двух и более объектов и выявлении их сходства и различия. По настоящему направлению, автор будет проводить сравнение «Троицы» Рублёва с другими произведениями одного типа, чтобы показать традиционность и своеобразие «Троицы» Рублёва.
3. Иконографический метод: Суть иконографического метода состоит в описании и систематизации типологических признаков и схем в иконописи. Благодаря применению иконографического метода, мы можем правильно интерпретировать содержание «Троицы» Рублёва и более глубоко понимать это произведение.

Структура работы

Настоящая работа состоит из 5 глав и списка литературы.

Первая глава – «Введение». Во «Введении» обоснованы мотивы, цели, задачи, подходы и методология исследования. Кроме того, произведены обзор и классификация литературы.

Вторая глава – «Развитие московской школы иконописи с начала XIV века до первой трети XV века». В этой главе даются происхождение, развитие и художественная традиция московской школы иконописи этого периода. Также перечислены важнейшие представители этой школы и их произведения.

Третья глава – «Творческий путь и главные произведения Андрея Рублёва». В этой главе описаны исторический период, в который писал Рублёв, и творческий путь художника. Затем в хронологической последовательности проводится анализ содержания главных произведений Рублёва (фресок Успенского собора в Звенигороде, миниатюры «Евангелия Хитрово», праздничного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля, фресок и иконостаса Успенского собора во Владимире,

иконы «Богоматерь Владимирская», Звенигородского чина, иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевы Лавры), что выявляет особенности рублёвского стиля.

Четвёртая глава – “«Троица», произведения художников круга Андрея Рублёва и отношения поздних поколений к художнику”. В ней, во-первых, охарактеризованы замысел и история иконографии «Троицы» Рублёва. Во-вторых, проводится анализ содержания, композиции и культурного значения «Троицы». В-третьих, проведено сопоставление «Троицы» с другими произведениями данного типа, что выявляет историзмы и своеобразие «Троицы». В конце этой главы охарактеризованы произведения художников круга Рублёва и отношения поздних поколений к Рублёву, что утверждает культурную ценность творений Рублёва.

Пятая глава - “Заключение”. В заключении диссертации приводятся выводы и даётся перспектива в будущем.

Источники исследования

Для осуществления исследования используется широкий круг литературы по русской иконе. Однако, количество материалов на китайском языке очень ограничено, поэтому большинство материалов было взято из литературы на русском языке. Источники исследования включают в себя 4 вида литературы – монографии, периодика, научные статьи и материалы из интернета. Из интернета автор использовал статьи только известных учёных. Основными источниками исследования остались монографии, периодика и научные статьи.

По содержанию, материалы данной диссертации можно разделить на следующие группы:

1. История московской школы иконописи: Настоящая группа материалов является основной литературой по вопросу о развитии московской школы иконописи с начала XIV века до первой трети XV века. Из русской литературы автор использовал «Историю русского искусства» Т. 3 под редакцией Академии Наук СССР, «Русскую иконопись от истоков до начала XVI века» В. Н. Лазарева, «Московскую икону XIV - XVII веков» Э. С. Смирновой и «Московский Кремль XIV столетия. Древние святыни и исторические памятники. Памяти Святейшего Патриарха Московского и Всея Руси Алексия II.» под редакцией А. Б. Евсеевой. В них не только охарактеризован путь

развития московской школы иконописи, но и перечислены важнейшие представители этой школы и их произведения. «Словарь русских иконописцев XI - XVII веков» под редакцией И. А. Кочеткова снабжает автора базовой информацией о художественном пути Феофана Грека. В диссертации «Традиционные сюжеты, принципы и школы русской иконописи в XIV – XVI вв.» Го Синь И тоже разработан путь развития московской школы иконописи. Кроме того, в «Русско-китайский словарь православной лексики» М. В. Румянцевой и «Терминологию русской иконописи» Н. А. Замятиной включены разные термины по иконописи, которые много помогают автору при изучении материалов.

2. Монографии по Рублёву: В этих работах дан анализ творческого пути и основных произведений Рублёва. Наиболее важными из этих монографий являются «Андрей Рублёв и его школа» В. Н. Лазарева, «Андрей Рублёв» М. В. Алпатова, «Андрей Рублёв и художники его круга» Н. А. Дёминой, «Андрей Рублёв. Из собрания государственной Третьяковской галереи» Э. К. Гусевой, «Андрей Рублёв» В. Г. Брюсовой, «Мастер “Святой Троицы”. Труды и дни Андрея Рублёва.» В. А. Плугина и «Творения преподобного Андрея Рублёва и иконописцев великокняжеской Москвы» Л. А. Щенниковой. “Андрей Рублёв. Биография. Произведения. Источники. Литература” Б. Н. Дудочкина и «Андрей Рублёв. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV - первой трети XV века.» Е. Я. Осташенка дают полную информацию датировки произведений Рублёва.
3. Монографии по иконе «Троица» Рублёва: Данные последования содержат основные материалы о замысле, содержании, композиции и происхождении иконы «Троица» Рублёва. Автор главным образом справляется с монографией «“Троица” Андрея Рублёва» Н. А. Дёминой, “Иконография «Троицы» Андрея Рублёва” А. Салтыкова, “Из истории иконографии святой Троицы” Н. Погребняка, “Кто изображен на иконе “Троица” Андрея Рублёва? ” Л. Л. Регельсона, «Троица Андрея Рублёва: геометрия и философия» А. В. Волошинова. В статье “О значении “Троицы” Рублёва” М. В. Алпатова проанализированы разные культурные значения «Троицы» Рублёва.

Практическая значимость

Материалы настоящей работы могут быть использованы при преподавании истории русского искусства и в исследованиях по данной проблеме. Кроме того, значимость работы определяется также тем, что она указывает тайванским исследователям основные направления изучения Рублёва.

Содержание диссертации

Московская школа иконописи формировалась в начале XIV века, в ней существовали два основных направления – местное и иммигрантное. Местное направление происходило из Новгорода, Владимира, Суздаля, Ростова, Ярославли и стремлялось к цветовой тонкости и духовной гармонии. Иммигрантное направление являлось художественным стилем, принесённым из Византии. Местное направление доминировало до 40-х годов XIV века.

Для развития московской культуры первой половины XIV века играл большую роль Иван I. В 1325 году он становится московским князем, стараясь накопить капитал и создать Москву. В этом же году был приглашен из Владимира в Москву митрополит Пётр. После приезда в Московское княжество Пётр сразу взялся за строительство Успенского собора. Феогност, преемник Пётра, перенёс кафедру из Владимира в Москву. Всё, что создали два митрополита, привлекало художников из разных уголков русской земли в Москву, что повысило культурный уровень Москвы.

Так как московские князья до Ивана Калиты не обладали достаточной властью и богатством, то ранним источником культуры был митрополичий двор. По данным археологии в больших городах иконописные мастерские обычно размещались в одном из зданий усадебного комплекса. По традиции и церковному уставу иконником не мог быть вор, убийца, сквернослов, драчун, грубый, высокомерный и нечестный человек.

«Троицкая летопись» отмечала, что в 1344 году Феогност пригласил греческих иконописцев расписать Успенский собор, и работа была закончена в течение одного года. Греческие мастера стали важными пропагандистами византийского искусства. Одновременно, Симён Иванович также поручил местной дружине, возглавляемой Захарием, Дионисием, Иосифом и Николаем, расписать Архангельский собор. В следующем году княгиня Анатасия пригласила дружину, возглавляемую Гоитаном,

Семёном и Иваном, расписывать Собор Спаса Преображения на Бору. Летописец точно определяет художников: «русские родом, но греческие ученики».

Все эти данные говорят о том, что иконопись распространялась среди московского господствующего класса в 40-х годах XIV века. В Москве существовали разные направления, русские художники работали вместе с греческими мастерами, греческие мастера с удовольствием делятся с русскими художниками своими навыками и знаниями. Главным художественным союзом являлась дружина. В древнерусском языке слово «дружина» обозначало свободный союз людей, объединившихся для культурного труда. Здесь собирались разные поколения и воспитывались многие знаменитые художники.

Куликовская битва 1380 года считается политическим поворотным пунктом в истории древней Русей. 8 сентября этого года московский князь Дмитрий Иванович одержал победу над монгольским ханом Мамаем на Куликовом поле. Победа в этом сражении показала, русские были способны бороться с ордой, и Московское Княжество могло объединить всю Русь. Но эта победа ещё не давала Москве полную безопасность. В 1382 году хан Тохтамыш с большим войском отправили на Москву. В это время князь Дмитрий Иванович уехал в Кострому. Множество жителей Москвы было перебито, город был разграблен. Нападение Тохтамыша нанесло сильный удар московской культуре, что затруднило учёным реконструировать путь развития московской иконописи до 80-х годов XIV века.

В 1395 году Амир Тимур напал на Москву. Чтобы защитить город от нашествия, Василий I привёз из Владимира греческую икону «Богоматерь Владимирская» в Москву и войска Тимура повернули обратно, поэтому считается, что «Богоматерь Владимирская» защитила Москву. Эта икона становится важной святыней России.

В 1395 году княгиня Евдокия Дмитриевна пригласила греческих мастеров Феофана Грека, Семёна Чёрного и их учеников расписывать церковь Рождества Богоматери. В 1399 году Феофан с учениками украсил Архангельский собор. «Троицкая летопись» сообщает, что в 1405 году Феофан расписал Благовещенский собор Московского Кремля вместе с Прохором с Городца и Рублёвым. Поэтому традиционные русские учёные относили к произведениям Феофана также деисусный чин иконостаса Благовещенского собора (кроме шестнадцативековых «Симеона Столпника» и «Даниила Столпника»).

Деисусный чин иконостаса Благовещенского собора – один из самых древних полнофигурных деисусных чинов России, его высота состоит 2.1 м. Сравнивая его с прошлыми поясными деисусными чинами, отмечают, что деисусный чин иконостаса Благовещенского собора достиг полного роста в размере. Увеличилось также и количество фигур, что выявило совершенство московской иконописи конца XIV века.

Деисусный чин символизирует Второе Пришествие Иисуса Христа и Страшный суд, центр которого – Иисус Христос. Рядом с Иисусом стоят Богоматерь, Иоанн Предтеча, Архангелы, апостолы, святители и великомученики, что олицетворяет заступничество святых перед Господом Вседержителем за человечество.

Феофан не был единственным греческим мастером, работавшим в Москве в последней трети XIV века. По сведениям одной симферопольской рукописи, греческий монах смоленского Архангельского монастыря Игнатий Грек в 1383 году написал для Юрия Дмитриевича, сына Дмитрия Донского, икону «Тихвинская Богоматерь».

Однако московская иконопись последней трети XIV века находилась не только под влиянием Византии. Расширение пределов Османской империи заставило болгарских и сербских эмигрантов искать помощь на Руси, приезд эмигрантов стимулировал сращение московской и южнославянской культур.

Первая треть XV века – золотая эпоха московской школы иконописи. Москва в этот период сохраняла интенсивные связи с Византией, при этом ведущие художники московской школы тоже не уступали своих позиций и воспитывали новое поколение. Совершенствование художественного уровня, подъём национального самосознания и взаимоотношений в обществе позволял московской школе иконописи уйти от традиции Византии и стать самостоятельной школой.

Рублёв является представителем московской школы иконописи первой трети XV века. Его имя упоминается впервые в «Троицкой летописи» 1405 года, тогда он работал совместно с Феофаном Греком и старцем Прохором с Городца над росписью Благовещенского собора в Москве. Вторичное летописное упоминание Рублёва приходится на 25 мая 1408 года, когда он работал во владимирском Успенском соборе вместе с Даниилом Чёрным. В «Житии Сергия Радонежского» и «Житии Никона» Пахомий Логофет отмечает, что второй игумен Троицкого монастыря Никон Радонежский повелел Рублёву и Даниилу Чёрному расписать новый Троицкий собор перед своей смертью. Однако тогдашние фрески не сохранялись до наших дней. Вскоре

после закончания работ в Троицком соборе Рублёв вернулся в Москву в Андроников монастырь, где несколько лет спустя скончался и был похоронен.

Наряду с этим русские учёные с помощью сопоставления стилей определили, что Рублёв также написал фрески Успенского собора в Звенигороде, создал иллюстрации «Евангелия Хитрово», иконостас Успенского собора во Владимире, икону «Богоматерь Владимирская», Звенигородский чин, икону «Троица» и иконостас Троицкого собора Троице-Сергиева лавры.

Самым ранним из дошедших произведений Рублёва считаются фрески Успенского собора в Звенигороде. Из-за отсутствия информации о датировке фресок русские учёные через нанесенный прямо на стене грунт определили, фрески были написаны около 1400 года.¹ Большая часть фресок 1400 года не сохранялась до наших дней, состояние других фресок на восточных подкупольных столпах считается самым лучшим. На западной грани юго-восточного подкупольного столпа написаны «Святой Лавр», «Голгофа» и «Преподобные Варлаам и царевич Иоасаф», а на западной грани северо-восточного подкупольного столпа – «Святой Флор», «Голгофа» и «Явление ангела Пахомию».

«Евангелие Хитрово» – иллюстрированная рукопись конца XIV века, получило название от своего владельца – боярина Б. М. Хитрово, которому царь Фёдор Алексеевич подарил рукопись в 1677 году. После 1677 года, Евангелие было передано в дар Троице-Сергиева лавре, где оно хранилось в алтаре до 1920 года. В настоящее время «Евангелие Хитрово» хранится в Российской государственной библиотеке. Евангелие было известно богатством иллюстраций, оно содержит 8 миниатюр, 5 заставок и 437 инициалов. В их переплетаются тератологический и неовизантийский стили. Соченение разных стилей является результатом соединения русского искусства с элементами византийской культуры.

Праздничный чин иконостаса Благовещенского собора в Москве расположен над деисусным чином. Смысл праздничного чина главным образом зависит от сюжета двенадцатых праздников, это показывает религиозные значения искупления Иисуса. Данное произведение состоит из 16 икон, большая часть икон, кроме шестнадцативековых «Преполовления Пятидесятницы» и «Уверения Фомы», относят к произведений конца XIV века – начала XV века. Праздничный чин стремится к

¹ Звенигородский Успенский собор был построен до 1399 года.

проявлению духовности, плавущие линии и симметричная структура придают произведению чувство гармонии.

По содержанию фрески Успенского собора во Владимире могут делиться на 4 основных типа: предтеченский цикл, богородичный цикл, праздничный цикл и «Страшный суд», и отдельные изображения святых, орнаменты и полотенца в различных частях храма. Из них «Страшный суд» находится в самом лучшем состоянии. «Страшный суд» уцелели в центральном и западном нефе собора. В отличие от традиционных византийских произведений в «Страшном суде» Успенского собора не подчеркнуты величие божественности и подание грешников. Для Рублёва «Страшный суд» является светлым праздником и началом вхождения праведников в рай, в нём содержатся вера художника к человечности и полная надежда на будущее. Разположение фигур, соответствующее структуре собора, объяснило совершенство искусства Рублёва.

Иконостас Успенского собора во Владимире – один из самых больших иконостасов России. В 1768 – 1775 годах иконы иконостаса из-за несоответствия вкусам екатерининской эпохи были проданы в Васильевское село Шуйского района Ивановской области и поставлены в Церкви Святой Троицы и часовне. В 1918 году иконостас был обнаружен Комиссией по раскрытию и сохранению памятников древнерусской живописи, и благодаря месту обнаружения получил название «Васильевский чин».

«Васильевский чин» по вертикали делится на 3 части – пророческий чин, праздничный чин и деисусный чин. Высота деисусного чина достигает 3.14 м., наличие пророческого чина отмечает начало развития многоярусного иконостаса. Первоначальный иконостас состоял из 15 икон пророческого чина, 25 икон праздничного чина и 21 иконы деисусного чина. До сих пор сохранились только 2 иконы пророческого чина, 10 – праздничного, 13 – деисусного. Основная композиция Васильевского чина одинакова с Благовещенским иконостасом. По наличию разной манеры письма в праздничном чине можно определить, что в написании этого произведения участвовали и другие помощники.

«Богоматерь Владимирская», хранящаяся в Государственном Владимиро-Суздальском историко-архитектурном и художественном музей-заповеднике, тоже происходит из владмирского Успенского собора. В данной

иконе лицо Богоматери к Иисусу расположено ближе, чем в традиционных византийских произведениях. Главной особенностью иконы является расположение рук Богоматери на одной линии. Красные надписи «MP» и «OY» в верхней части иконы – сокращения от слов «Мать Божья» и «Одигитрия».

Звенигородский чин, который был обнаружен реставратором Г. О. Чириковым в 1918 году в сарае при Успенском соборе в Звенигороде, состоит из трёх поясных икон – «Спас», «Архангел Михаил» и «Апостол Павел». В настоящее время иконы хранятся в Государственной Третьяковской галерее. По очереди расположения деисусного чина можно определить, что Звенигородский чин состоит из более чем 7 икон.

Существует проблема о датировке Звенигородского чина. Авторство Рублёва не удостоверяется ни одним из дошедших до нас письменных источников. После реставрации чина И. Э. Грабарь, основываясь на данных стилистического анализа, атрибутировал иконы как произведения Рублёва. Эта атрибуция была принята большинством русских учёных. Некоторые учёные относят Звенигородский чин к периоду конца XIV века – начала XV века, а другие – периоду 1410-х годов. Главными особенностями чина считаются тонкость взмаха, богатство цвета и светоносность колорита.

Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря, единственный полный иконостас начала XV века, делится на протеческий чин, пророческий чин, праздничный чин, деисусный чин и местный чин. Среди них к произведениям времени Рублёва относят только пророческий чин, праздничный чин и деисусный чин. Пророческий чин содержит 12 икон (кроме центральной восемнадцативековой иконы «Богоматерь Знамение»), праздничный чин – 19 икон, деисусный чин – 15 икон. Кроме того, царские врата церкви Зосимы и Савватия данного монастыря тоже принадлежит к иконостасу Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря.

Хотя в «Житии Сергия Радонежского» и «Житии Никона» ничего не говорится о наличии иконостаса, большинство русских учёных всё-таки считают Рублёва и Даниила Чёрного создателями иконостаса и датируют иконостас как произведение 1425 – 1427 годов. За творение взялась дружина, которую возглавили два мастера.

По словам «Сказания о святых иконописцах» XVII века, Никон Радонежский повелел Рублёву написать икону Троицы в похвалу Сергию Радонежскому. Хотя доказательство о том, что Рублёв является автором «Троицы», хранящей в

Государственной Третьяковской галерее, отсутствует, большинство русских учёных всё-таки считают его автором данного произведения. Однако «Сказание о святых иконописцах» и опись монастыря не зафиксировали дату написания иконы, поэтому в русских научных кругах существуют разные мнения о её датировке.

Вопрос о датировке «Троицы» главным образом зависит от её происхождения: икона написана либо для деревянного собора, созданного Никоном Радонежским в 1411 году после нашествия Едигея, либо для каменного храма, построенного в 1422 – 1425 годах. Обычно в научных изданиях дают две даты: 1411 год или 1425 – 1427 годы.

«Троица» иллюстрирует библейский сюжет об Аврааме и его жене Сарре, которые приняли трёх гостей близ своего дома под мамврийским дубом. Изображение Троицы входило в историю в II – V веках, его можно увидеть в ранних римских катакомбах, мозаике и жертвенной посуде. В отличие от большинства традиционных произведений, в которых изображались праотцы, слуга и другие сюжеты, Рублёв в «Троице» опускал все вторичные детали и стремился к пониманию догмата Троицы.

В связи с тем, что «Библия» не указывала статуса гостей, возникли разные интерпретации трёх персонажей в «Троице». Главными версиями являются следующие:

1. Бог (средний) и ангелы.
2. Иисус (средний) и ангелы.
3. Отец, Сын и Святой Дух (слево направо).
4. Сын, Отец и Святой Дух (слево направо).
5. Святой Дух, Отец и Сын (слево направо).
6. Три ангела.

Несмотря на различия в интерпретации содержания «Троицы», Рублёв хочет показать образец благодетели и проводит мысль о самопожертвовании в трудное время.

Кроме символов, в «Троице» тоже применины методы пространственной геометрии и хроматологии. В ней мы можем заметить две основные геометрические фигуры (круг и восьмиугольник), симметрию между левой и правой стороной и контраст между тёплым и холодным цветом.

Из вышесказанного следует, что «Троица» Рублёва имеет разные аспекты культурного значения: исторический, религиозный, нравственный и художественный.

Сопоставляя произведения одного типа, мы видим, что большая часть икон «Троицы», созданных до Рублёва, стремятся к интерпретации догмата. Они не имеют

такого же многогранного значения, как «Троица» Рублёва. В композиции и колорите, они также не могут соперничать с «Троицей» Рублёва.

После написания «Троицы» Рублёва данный тип иконы начал распространяться по всей Руси. Постановление Стоглавого собора 1551 года определил «Троицу» Рублёва как один из подлинников. Однако в большинстве копий после Рублёва отсутствует геометрический ритм или светоносность колорита. Внутреннее культурное содержание, которым обладает «Троица» Рублёва, не передают поздние копии иконы.

Отдельные элементы техники написания «Троицы» стали основой уникального иконописного стиля Рублёва. Кроме того, всё, что выражено в «Троице», представляет собой основные проблемы той эпохи. В «Троице» Рублёв выразил своё мнение о нравственном совершенстве и большую любовь к своему народу. М. В. Алпатов писал: «Рублёв первым среди древнерусских живописцев утверждал отношение к иконам как к предмету художественного созерцания... Ценность Рублёва не в том, что своей кистью, красками он передал то, что до него словами уже высказали отцы церкви. Рублёв выразил в живописи то, чего не выразил и даже не помыслил никто другой до него.»