

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.1.35>

Прохорцова Мария Максимовна

ТЕМА ЕВХАРИСТИИ В ИСПАНСКОМ РЕТАБЛО

В статье рассмотрена проблема отражения евхаристической тематики в живописных и скульптурных испанских ретабло XIV-XVII вв., ранее не становившаяся единственной целью исследования. Выявлено, что евхаристические сюжеты обычно помещены в пределле, причём её центральная сцена образует символическую и композиционную ось с венчающим ансамбль Распятием. Сокращение количества причастий для мирян и построение композиции ретабло позволяют изображениям служить визуальной заменой евхаристии. Включение дарохранительниц в комплексы ретабло меняет их композицию в сторону вытеснения изображений.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/1/35.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 1. С. 166-171. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Теория и история искусства

Theory and History of Art

УДК 7.046.3; 7.033.5(46); 7.034(460)
<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.1.35>

Дата поступления рукописи: 23.10.2018

В статье рассмотрена проблема отражения евхаристической тематики в живописных и скульптурных испанских ретабло XIV-XVII вв., ранее не становившаяся единственной целью исследования. Выявлено, что евхаристические сюжеты обычно помещены в предделе, причём её центральная сцена образует символическую и композиционную ось с венчающим ансамбль Распятием. Сокращение количества причастие-ний для мирян и построение композиции ретабло позволяют изображениям служить визуальной заменой евхаристии. Включение дарохранительниц в комплексы ретабло меняет их композицию в сторону вытеснения изображений.

Ключевые слова и фразы: ретабло; евхаристический культ; визуальная компенсация причастия; дарохранительница; пресуществление; Латеранский собор; Тридентский собор.

Прохорцова Мария Максимовна

Санкт-Петербургский государственный университет
moon_witch@mail.ru

ТЕМА ЕВХАРИСТИИ В ИСПАНСКОМ РЕТАБЛО

Евхаристия как одно из основных таинств христианства и центральное действо богослужения на протяжении веков была в центре внимания не только теологии, но и литературы, музыки и изобразительного искусства Испании. Остановимся на преломлении этой темы в семантике, сюжетике и композиции испанского ретабло.

Оформление алтарного пространства храма всегда так или иначе раскрывает для прихожан суть литургии, создавая визуальный аналог церковных доктрин. В Испании начиная с XIII в. развивается тип заалтарной композиции, известной как ретабло (*retro-tablum*, *retro-tabula* (лат.) – буквально «доска за (пре)столом»), постепенно заменяя прежние виды декорации, такие как фрески и фронталы (антепендиумы), и становясь главным украшением абсиды. Внушительные, порой монументальные размеры испанских ретабло и «многословные» иконографические программы, включающие как отдельные фигуры святых, так и повествовательные циклы, делают их главным объектом внимания верующих в церковном интерьере, создавая сильнейший акцент на алтарной зоне, где происходили службы.

К семантике ретабло в целом и её евхаристической составляющей в научной литературе обращались нечасто: как правило, на первый план выходит теологическая составляющая, и ретабло рассматриваются вместе с фресками, церковной утварью и т.п. [13; 22], или евхаристические смыслы изучаются в общих трудах о ретабло [16], иногда ограниченных регионом [11; 12; 15; 19] и материалом [6], или в работах о конкретных памятниках [17; 20; 22]. Научная новизна данной статьи состоит в том, что в настоящее время не существует работы, рассматривающей евхаристическую тематику только на примере ретабло, при этом не связанной географическими или иными ограничениями. Количество работ на русском языке, посвященных истории ретабло, на данный момент ограничено, но тема данной статьи представляется актуальной, поскольку в настоящее время в отечественной науке происходит осмысление западноевропейского, в том числе испанского, материала в рамках изучения и сравнительного анализа с феноменами русского искусства, например высоким иконостасом [1; 2; 4; 5]. На материале этой статьи автор стремится раскрыть один из аспектов диссертации, посвященной сопоставлению композиции и семантики испанского ретабло и русского иконостаса.

В качестве главного оформления алтаря, где совершалась евхаристия, любой ретабло, по меткому замечанию Ю. Кроезена [16, р. 301], может называться евхаристическим, однако в настоящей статье мы сосредоточимся на отражении евхаристической тематики в ретабло различных регионов и эпох. Таким образом,

цель данной статьи – выяснить, каким образом таинство причастия нашло своё отражение в программах алтарных композиций. На примере как живописных, так и скульптурных ансамблей проследим трансформацию ретабло под влиянием евхаристических идей. Во-первых, рассмотрим исторический контекст появления ретабло и церковные доктрины, влиявшие на создание и эволюцию его композиции. Во-вторых, постараемся перечислить сюжеты, связанные с евхаристией и включаемые в программы алтарей, а также место их расположения в ансамбле. Необходимо выявить композиционные приёмы, использованные мастерами для подчёркивания темы евхаристии, а также новшества, вносимые в композицию. В-третьих, отметим комплексы ретабло, посвященные исключительно евхаристической тематике.

Месса, центральным моментом которой являлась евхаристия, задействовала все чувства верующих посредством проповеди, чтений из Библии, ритуальных действий, музыки и изображений (последние могли комментироваться священником). Таким образом, достигалось своеобразное синтетическое единство культовых и художественных элементов, посвященное жизни Христа. Осмысление теологами таинств веры и создание её доктрин приводило к постепенной кристаллизации изобразительной системы – повторению одних и тех же сюжетов в одном иконографическом типе. Верующий воспринимал ретабло чаще в рамках богослужения, значит, контекст и образы, связанные с ним, были важнее, чем любая иконография, привнесенная заказчиком.

В варианте службы, распространенном на Иберийском полуострове, миряне имели доступ к средокрестию собора, т.е. находились непосредственно перед главным алтарём: вместе с духовенством они участвовали в одной и той же мессе, действие которой концентрировалось в алтарной зоне. И хотя в ряде случаев богослужение оставалось недоступным для прихожан (например, если священник должен был произносить некоторые фрагменты тихо [11, р. 191]), все находившиеся в храме люди видели один и тот же ретабло. Важной чертой испанского ретабло является его стационарность, неизменность (в отличие от алтарей Нидерландов и Германии, которые, независимо от размера, являются складными), что позволяло рассматривать его и во внелитургическое время.

В готическую эпоху интерпретация «очеловечивания» Христа была связана с двумя основными религиозными истинами – во-первых, Воплощением (часто изображались Рождество и детство Иисуса, включались многочисленные изображения Марии) и, во-вторых, Искуплением (делался акцент на Страстной цикл, в особенности на образ Распятия). Взаимосвязь двух догматов была подчёркнута на Латеранском соборе 1215 г. утверждением о том, что хлеб и вино действительно становятся плотью и кровью Христа. Собор 1215 г. также изменил место и расположение священника в алтарном пространстве так, что отныне последний обращался к алтарю вместе с прихожанами, и именно это передвижение некоторые исследователи [1; 2; 6] связывали с фактом появления ретабло. Кроме того, именно тогда было установлено сокращение количества причастий для мирян в течение года (до 1-2 раз в год), хотя и ранее, как отмечал Л. Фонт [13, р. XXXV], доступ к причастию для этой части молящихся был ограничен. Ритуал вознесения гостии (*elavación*) во время мессы, введенный, чтобы верующие могли созерцать Тело Христово, считался отныне обязательным. Начала складываться система визуальной компенсации евхаристии, и изображения в ретабло играли в этом процессе решающую роль.

Вероятнее всего, именно с популярностью евхаристического культа в Испании связаны внушительные масштабы создаваемых алтарей. Данный культ распространился по разным причинам – в первую очередь, в связи с отстаиванием христианской веры в борьбе с маврами, а также противостоянием ересям и активным участием испанских богословов в догматизации евхаристии в Европе в целом. Культура Испании эпохи Средневековья почти неотделима от истории завоевания страны маврами, последовавшей за ним Реконкисты и дальнейшего сосуществования христиан с представителями других религий. В течение длительного периода противостояния маврам значимость и роль христианского вероучения и искусства как одной из его важнейших составляющих были особенно сильными, тем более что мусульманская религия не предполагала наличия религиозных изображений. После полного отвоевания христианских земель религиозная пропаганда не исчезает, а, напротив, крепнет. Немаловажным фактором этого остаётся иудейский компонент населения Испании, так что в некоторых случаях евхаристические сюжеты в ретабло могут восприниматься как своего рода церковная пропаганда [20; 21]. Догмат о реальном присутствии Тела и Крови Христа в таинстве причастия подтверждался церковью неоднократно, зачастую на волне искоренения еретических учений, некоторые из которых отрицали евхаристию (вальдесы и катары, например [22, р. 56]). В начале XIII в. альбигойская ересь непосредственно затронула Арагонское королевство и связанные с ним территории, поэтому постановления Латеранского собора были важны для культуры и искусства Испании. Так, первые сохранившиеся ретабло (например, рельеф с изображением Христа и апостолов из монастыря св. Стефана в Рибас-де-Сил) датируются началом XIII столетия.

В течение почти двух веков на Пиренейском полуострове форма ретабло трансформируется, отходя от итальянских, французских и иных стилистических и композиционных влияний, чтобы к рубежу XIV-XV вв. приобрести тот вид, который в литературе принято называть «классическим ретабло». Создание типа живописного ретабло, по одной из версий [9, р. 194; 18, р. 8], связано с каталонской мастерской братьев Серра.

Классическая композиция ретабло состоит из основного поля, обычно разделённого по вертикали минимум на три части, и горизонтально ориентированной пределлы. Сюжетные сцены и крупные фигуры святых распределены по регистрам, при этом выделяется главное изображение в центре; небольшие изображения

присутствуют также на раме и в пределле. При всём многообразии ретабло полуострова, все они имеют общие черты: содержат как изображения отдельных фигур Христа, Богородицы и святых, так и повествовательные циклы с ними. Ритуал богослужения был аллегорическим выражением истории жизни и смерти Христа, поддержанным словами проповеди и иллюстративным материалом ретабло. Иконография последнего представляла собой ключ к пониманию глубокого смысла евхаристии, а образы святых являли примеры праведной жизни. Порой в житийные циклы включались сцены причащения того или иного святого, подчёркивая исключительность таинства евхаристии, ограниченной для мирян. Вознесение гостии (*elevación*), происходившее на каждой мессе, изображалось в сценах чудес, например в «Чуде в Риме» в боковом компартименте ретабло св. Архангела Михаила кисти Жоана Матеса (1400-1420 гг., Национальный музей искусства Каталонии, Барселона).

Сюжеты, связанные с евхаристическим культом, многообразны и могут иметь как прямое отношение к рассматриваемому таинству (Тайная вечеря, Ужин в Эммаусе, Мессы святых епископов), так и косвенно-символическое (Страстной цикл с акцентом на изображение телесных страданий и крови, Бог-Отец над сценой Распятия, ветхозаветные персонажи, фигуры птиц или рыб на декоративных элементах). Пределла связана с алтарём и евхаристией непосредственно, физически располагаясь прямо над алтарным престолом. Распространённым сюжетом, помещаемым в центр пределлы, была Тайная вечеря как установление евхаристии (например, в ретабло Богородицы работы Жауме Серра (1367-1381 гг., Национальный музей искусства Каталонии, Барселона)), окружённая евхаристическими чудесами. Особенно распространены были Мессы святых епископов, в которых во время евхаристии явился Христос – зачастую изображаемый как Муж скорбей, окружённый орудиями Страстей («Месса св. Григория», ретабло св. Хоакина и Анны, первая треть XVI в., церковь Сан Эстебан (Музей ретабло), Бургос). Изображались также сюжеты Страстного цикла, такие как Оплакивание (работа Луиса Боррасы в ретабло Св. Духа Пере Серра, ок. 1394 г., церковь Санта Мария де ла Аурора, Манресе) или Муж скорбей (к примеру, ретабло св. Мартина, св. Урсулы и св. Антония кисти Гонсало Периса, 1443 г., Музей изящных искусств, Валенсия), подчёркивающие важность жертвенного значения Службы в позднесредневековой теологии. Изображение Крови, как бы стекающей в чашу на алтаре из ран Христа, изображение его фигуры, буквально Тела, были видимыми свидетельствами пресуществления Святых Даров. Фигура Бога-Отца, представляющего своего Сына человечеству, часто изображаемая в верхних регистрах, – прямая отсылка к жертвенному характеру евхаристии: в валенсийском музее изящных искусств хранится фрагмент ретабло кисти Гонсало Периса (первая половина XV в.), состоящий из изображений Распятия и, выше, Бога-Отца. Очевидно, это венчающая часть алтарной композиции, поскольку Распятие традиционно завершало повышенную центральную секцию ретабло [8, p. 93; 9, p. 129; 14, p. 16; 18, p. 8-9].

Необходимо отметить наличие в ретабло семантической и композиционной вертикальной оси, проходящей от центрального изображения пределлы к почти неизменно венчающему ретабло Распятию. Поскольку оба сюжета связаны со Страстным циклом, видеть в данной вертикали только продолжение повествовательной функции ретабло будет упрощением: сюжеты центра пределлы, кроме Тайной вечери, следуют за Распятием в евангельской хронологии, значит, центральная ось ретабло соответствует «чтению» программы ретабло сверху вниз. Такое расположение изображений соответствует и евхаристической идее: Распятие как кульминационный сюжет Страстного цикла и главный символ жертвенности в христианстве вступает во взаимодействие с происходящим на алтаре превращением хлеба и вина в Тело и Кровь Христовы, создаёт дополнительный акцент на центральном изображении ретабло, а также на литургических действиях (например, вознесении гостии).

В тех случаях, когда центральная композиционная и семантическая вертикаль редуцирована по высоте, то есть в программе ретабло сокращён или отсутствует агиографический компонент, евхаристическая тематика оказывается отражена более отчётливо. Центральным изображением в евхаристических ретабло становятся сюжеты, обычно включаемые в центр пределлы, или Распятие. Интересным примером является ретабло Хуана Рейсаха (ок. 1454 г., Музей Собора, Сегорбе), имеющий два посвящения – Богородицы Ангелов и евхаристии – и, соответственно, два центральных изображения: ниже помещено большее изображение Тайной вечери, выше – Богородица; композиция не имеет пределлы, но завершается Распятием. Таким образом, несмотря на то, что в центральной секции находится три изображения, композиционно главным является не среднее, а нижнее, то есть Тайная вечеря. В ретабло церкви Вильяэрмоса-дель-Рио (1385-1390 гг.) Тайная вечеря также является главным сюжетом, но в традиционном обрамлении: выше расположено Распятие, а ниже – пределла с «Мужем скорбей» в центре. Распятие как центральный сюжет присутствует в двух работах того же периода, хранящихся в музее изящных искусств Валенсии: ретабло Таинств (Фра Бонифацио Феррера) кисти Герардо Старнины (1386-1398 гг.) и ретабло Св. Креста авторства Микеля Алканьиса (первая половина XV в.). В обоих случаях в венчающей части находится сцена Страшного Суда, а у Алканьиса – и полуфигура Бога-Отца. Следует отметить, что валенсийские мастера имели особенную склонность к исключительно евхаристическим программам в силу ряда причин, в том числе, как считается, нахождения в соборе города (с 1424 г., ранее находился на территории Арагона) Святого Грааля. Ретабло для чаши было создано в одной из капелл собора скульпторами Антони Далмау и Хулианом ло Флоренти в 1441-1446 гг. Позднее, в XVI в., данный артефакт неоднократно изображался Хуаном де Хуанесом в сцене Тайной вечери

(1555-1562 гг., Прадо) или в популярной композиции «Евхаристический Христос» (например, в 1540-х гг. в музее изящных искусств и музее Собора в Валенсии или 1545-50 гг. в Прадо).

В Кастилии чисто евхаристические программы ретабло менее распространены, нежели в Арагоне и Валенсии, и алтарный образ картезианского монастыря Мирафлорес под Бургосом – скорее исключение. Созданный в 1496-99 гг. скульптором Хилем де Силое, он сильно отличается по структуре и иконографии от современных ему кастильских ретабло. В центре расположено крупное Распятие в круге ангельских сил, что не соответствует традиционному разделению прямоугольного изобразительного поля по вертикали и горизонтали на секции и ряды. Четыре сюжетные сцены, заключённые в круглые рамы, помещены в сектора круга, образованные Крестом, по углам прямоугольной рамы ретабло – евангелисты, также в окружностях, между ними – разномасштабные фигуры святых, свободно размещённые на голубом фоне. Такая композиция, как отмечают исследователи [17, р. 8-9], скорее напоминает ковёр или книжную иллюстрацию. Венчающая часть и пределла имеют более привычные формы: ряд статуй святых завершает композицию сверху, в пределле помещены фигуры донаторов – Католических королей, а также четыре сцены из жизни Христа, в том числе Тайная вечеря (но не в центре пределлы, а слева). В центре пределлы находится дарохранительница в форме небольшого храма или балдахина на четырёх колоннах, напоминающая (как и отдельно стоящие надпрестольные балдахины) о Святой Святых Иерусалимского храма – Голгофе и Гробе Господнем [3; 7; 9, р. 129]. Дарохранительница, таким образом, выполняет ту же семантическую функцию, что и центральным сюжетом, как и в валенсийских ретабло, рассмотренных выше, – является основой евхаристической программы. Избранные сюжеты многофигурных сцен имеют прямое отношение к доктринам Воплощения (Благовещение и Поклонение волхвов в пределле) и Искушения (соответственно, Тайная вечеря и Поцелуй Иуды в пределле, Моление о чаше, Бичевание, Несение Креста и Плакание по сторонам от Распятия), большинство святых – так называемые «защитники евхаристии», а ангелы изображены в одеждах священнослужителей. Традиционно рядом с Распятием (но не выше, как обычно, а слева) помещена фигура Бога-Отца, однако необычно изображение Святого Духа (справа от центральной фигуры) антропоморфно, в виде молодого священника. Над головой распятого Христа находится пеликан – символ жертвенности. Круг ангелов вокруг сцены Распятия дополняет образ Троицы и тему Страшного Суда, но также относится к причастию. Особенно ярко эта идея выразилась в словах монаха XV в. Бернардо Тарина, говорившего о центральной части ретабло Мирафлорес как о гостии [16, р. 304]. Интересно, что формы для гостий и, соответственно, сам хлеб для причастия действительно часто имели рисунки с изображением Голгофы [22, р. 88-89].

Слияние идеи евхаристии с образами ретабло постепенно привело к трансформации последнего и включению в его композицию дарохранительницы той или иной формы с освященными гостиями. Такое дополнение означало, что ретабло не просто имеет отношение к ритуалу мессы, а физически в него включён. Ранее освященная гостия находилась в нише в стене, но теперь она хранилась в алтаре, создавая дополнительный семантический фокус в композиции ретабло. Одним из первых вариантов соединения ретабло с дарохранительницей, точнее своеобразного протосоединения, можно назвать ретабло Тела Христова (1335-1345 гг., Национальный музей искусства Каталонии, Барселона). На небольшой доске помещены сцены евхаристических чудес, а центральным изображением служит Троица, напоминающая североевропейские образцы: Бог-Отец поддерживает фигуру распятого Христа, между ними Святой Дух в виде голубя. Ниже находится изображение (позолоченный стукový рельеф) готической дарохранительницы с гостией в центре.

Гостия как Тело Христово (то есть свидетельство присутствия Бога в мире) могла быть выставлена для всеобщего поклонения, так что верующий, зашедший в храм во внелитургическое время, имел возможность увидеть её и получить визуальный аналог причастия (не только благодаря иллюстративному материалу ретабло, как было указано выше). Сначала на алтарях устанавливали отдельные табернакли-башенки с гостией в застеклённом вместилище (более известные под французским термином «мостранц»), они были небольшими, что позволяло также выносить их во время процессий, особенно во время получившего огромное распространение в Испании праздника Тела Христова (*Corpus Christi*) [13, р. XXXVIII; 16, р. 333-335]. Первое окошко-экспозитор (*expositor*) появилось в Сео-де-Сарагоса (Пере Жоан, Ханс де Суабия, 1434-1480 гг.) – оно заменило изображение Бога-Отца, находившееся над сценой Рождества. Окошко окружено ангелами и символами евангелистов – такое же обрамление имеет центральная часть ретабло монастыря Мирафлорес. Подобный пример мы находим в ретабло Непорочного Зачатия работы Николаса Фалько и Дамиана Формента (конец XV – начало XVI в.), хранящемся в музее изящных искусств в Валенсии. Другим вариантом помещения гостии в ансамбле ретабло для созерцания и поклонения является полупрозрачная структура – транспаренте (*transparente*), как в ретабло собора Санта Мария в Толедо (1497-1504 гг.), создающая почти театральный эффект игры света в центре композиции, где помещена дарохранительница. Такие прозрачные структуры не предназначались для использования в ходе мессы, а служили для демонстрации Тела Христова и поклонения гостии в литургическое и внелитургическое время [19, р. 25-27].

Закрытые табернакли, внутри которых находились гостии, использовавшиеся во время богослужений, вероятно, возникли в Каталонии и сильно распространились в Арагоне. Такие дарохранительницы помещались в центре пределлы ретабло [15, р. 8-14], так что традиционная ось не нарушалась, к тому же художественное оформление мало отличалось от прежних живописных, необъёмных программ – на дверце и боковых стенках

чаще всего изображались Страстные сюжеты. Гостия как Тело Христово, сохраняемая в табернакле, означала физическое страдание и погребение Спасителя. Также часто изображалось Воскресение с апостолами Петром и Павлом по сторонам, например в ретабло св. Эулалии (первая треть XVII в.) или ретабло св. Мартина (конец XVI – начало XVII в.), хранящихся в церкви Сан Эстебан (музей ретабло) в Бургосе. Использование ретабло не только как иллюстрации, а в качестве физически задействованного элемента мессы (чему доказательство – открывание дверцы дарохранительницы в ходе центрального ритуала) окончательно превратило алтарную композицию в главный объект внимания и поклонения во всём храмовом пространстве.

Необходимость защищать свои догматы – в новом столетии от протестантов – привела Католическую церковь к Тридентскому собору, после которого роль табернакля-мостранца в течение XVII-XVIII вв. лишь увеличивалась. Дарохранительницы принимают вид небольших храмов (в соборе Санта Мария в Асторге (работа Гаспара Бесерры, 1558-1584 гг.) и в базилике Сан Лоренцо де эль Эскориал (1579-1588 гг.)), занимающая высоту всего первого яруса изображений – настолько крупных, что их невозможно назвать пределлой. Тем не менее композиционная и символическая ось ретабло сохранялась, поскольку главное изображение и сцена Распятия продолжали занимать свои места в центре и в венчающей части. Новая ступень в теологическом осмыслении причастия – подчеркивание роли евхаристии и поклонения Телу Христову – вела к сокращению картин и статуй в барочных ретабло до нескольких и замене главного изображения на дарохранительницу-табернакль [10, р. 17; 12, р. 109]. Впечатляющей иллюстрацией данного процесса может служить гигантский табернакль в алтаре монастыря Сан Бернардо в Алькала-де-Энарес (1618-1620 гг.), окруженный семью картинами А. Нарди: над табернаклем расположен Страшный Суд, по сторонам – сцены из жизни Богородицы и два изображения святых. С одной стороны, евхаристическая тематика поднимается на новый уровень, отражаясь в крупнейшем архитектурном элементе композиции, заменившем собой многословную живописную программу, но оставшиеся в программе сцены и фигуры всё ещё отражают догматы о Воплощении и Искуплении. Позднее богатые архитектурные мотивы почти вытесняют живопись и скульптуру из ансамблей ретабло и превращают заалтарные композиции в монумент евхаристии. Безусловно, ярчайшими образцами этого этапа служат творения братьев Чурригера, например ретабло церкви Сан Эстебан в Саламанке (1692 г.) Хосе Чурригера – монументальный табернакль, окружённый витыми (соломоновыми) колоннами и пышной резьбой, в позолоту которых вписаны статуи лишь двух святых и двух ангелов, а также картина Клаудио Коэльо с изображением св. Стефана, заметно уступающая своими масштабами дарохранительнице.

В результате проведенного анализа развития евхаристической тематики в испанских ретабло можно сделать несколько выводов. Появление ретабло и его эволюция тесно связаны с историей церковных соборов, подтверждавших евхаристические идеи: после Латеранского собора в начале XIII в. главное изображение в церкви было перенесено за алтарь, а сокращение количества причастий для мирян привело к тому, что сюжеты и фигуры ретабло служили визуальной компенсацией евхаристии; с Тридентским собором связана трансформация композиции ретабло в XVI-XVII вв. от повествовательной к символической с усилением роли дарохранительницы. Для Испании на протяжении столетий евхаристическая тематика была важна в ходе противостояния группам, отрицавшим причастие, – еретикам, захватчикам-маврам, нехристианскому населению страны, а затем протестантам. Повествовательные сцены и фигуры Христа, Богородицы и святых, включенные в ретабло, отражали догматы о Воплощении и Искуплении, создавая визуальный контекст богослужения, центром которого являлось таинство причастия. Сюжеты, непосредственно относящиеся к евхаристическому культу (Тайная вечеря и Ужин в Эммаусе, Оплакивание, «Муж скорбей» и другие Страстные сюжеты, Воскресение и чудеса евхаристии, в том числе Мессы святых епископов), в ансамблях ретабло обычно помещены в пределле, расположенной ближе всего к алтарному престолу. Центральная сцена пределлы образует ось с главным изображением ретабло и Распятием, традиционно завершающим композицию. В ретабло, полностью посвященных теме евхаристии (чаще встречающихся в Арагоне, Валенсии и Каталонии), главным изображением становится или Распятие, или один из сюжетов, обычно занимающих центр пределлы. Включение в ретабло дарохранительницы, используемой во время мессы (помещается в центре пределлы) или позволяющей видеть освященную гостию независимо от литургического времени (в основной части), изменило композицию ретабло: на смену изображениям Тела и Крови Христа средствами живописи и скульптуры, призванных показать и доказать пресуществление, пришло реальное присутствие Святых Даров, и это придало ретабло ещё большую значимость.

Список источников

1. **Лидов А. М.** Византийский антепендиум. О символическом прототипе высокого иконостаса // Иконостас: происхождение – развитие – символика: сб. ст. / ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 161-206.
2. **Лидов А. М.** Икона. Мир святых образов в Византии и Древней Руси. Ульяновск: Феория, 2014. 405 с.
3. **Шалина И. А.** Вход «Святая святых» и византийская алтарная преграда // Иконостас: происхождение – развитие – символика: сб. ст. / ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 52-84.
4. **Юрьева Т. Ю.** Алтарное пространство католического храма как западноевропейский аналог русского православного иконостаса // Верхневолжский филологический вестник. 2016. № 3. С. 98-103.
5. **Юрьева Т. Ю.** Православный иконостас как культурный синтез. Ярославль: Изд-во ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2005. 249 с.

6. **Berg-Sobré J.** Behind the altar table: the development of the painted retable in Spain, 1350-1500. Columbia: University of Missouri Press, 1989. 384 p.
7. **Bogdanović J.** The Moveable Canopy. The Performative Space of the Major Sakkos of Metropolitan Photios // *Byzantino-Slavica*. 2014. Vol. 1-2. P. 256-258.
8. **Brown J., Mann R. G.** Spanish paintings of the fifteenth through nineteenth centuries. Washington – Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 165 p.
9. **Camon Aznar J.** Summa artis. Pintura medieval española. Madrid: Espasa-Calpe, 1988. 716 p.
10. **Ceballos A. R. G. de.** Image and Counter-Reformation in Spain and Spanish America // *Sacred Spain: art and belief in the Spanish world*. Indianapolis – New Haven: Indianapolis Museum of Art; Yale University Press, 2009. P. 15-36.
11. **Deurbergue M.** The visual liturgy: altarpiece painting and Valencian culture (1442-1519). Brepols, 2012. 291 p.
12. **Fernández Gracia R.** El retablo barroco en Navarra. Pamplona: Universidad de Navarra; Departamento de Historia del Arte, 2002. 754 p.
13. **Font L.** La Eucaristía: el tema eucarístico en el arte de España. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1952. 145+XLVII p.
14. **Fourteenth century painting in the kingdom of Aragon beyond the sea.** N. Y.: Hispanic society of America, 1929. 25 p.
15. **Hernández Nieves R.** Los retablos de Extremadura. Badajoz: Editora Regional de Extremadura, 2008. 104 p.
16. **Kroesen J. E. A.** Staging the Liturgy: The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula. Lueven – P. – Walpole: Peeters, 2009. 467 p.
17. **La Cartuja de Miraflores.** Madrid: Fundación Iberdrola, 2007. Vol. 2. 77 p.
18. **Lacarra Ducay M. C. del.** Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza. Zaragoza: Institución “Fernando el Catolico”, 1970. 189 p.
19. **Martín González J. J.** Sagrario y manifestador en el retablo barroco español // *IMAFRONTES*. 1998. № 12. P. 25-50.
20. **Robinson C.** Preaching to the Converted: Valladolid's “Cristianos nuevos” and the “Retablo de don Sancho de Rojas” (1415) // *Speculum*. 2008. Vol. 83. № 1. P. 112-163.
21. **Ruiz i Quesada F.** Retablo de la Institución de la Eucaristía // *La Luz de las Imágenes*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001. P. 218-223.
22. **Trens M.** La Eucaristía en el arte Español. Barcelona: Ayma S.L., 1952. 333 p.

EUCHARIST THEME IN THE SPANISH REREDOS

Prokhortsova Mariya Maksimovna
Saint Petersburg University
moon_witch@mail.ru

The article examines the problem of representing Eucharist themes in the pictorial and sculptural Spanish reredos of the XIV-XVII centuries, which haven't previously been in the focus of researchers' attention. As the author shows, Eucharist stories are usually placed in the aisle and its central scene forms symbolic and compositional axis with the crucifix, the top of the composition. When oblations for laymen became less frequent reredos served as a visual substitution of Eucharist. The inclusion of tabernacles in reredos structure changes their composition towards a smaller number of images.

Key words and phrases: reredos; Eucharist cult; visual compensation of Eucharist; tabernacle; transubstantiation; Council of the Lateran; Council of Trent.