

УДК 7.033.4(46), 7.033.5(46)

Прохорцова Мария Максимовна, аспирант. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9, 199034.moon_witch@mail.ru

Prokhortsova, Mariia Maximovna, PhD student. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation.moon_witch@mail.ru

ФОРМИРОВАНИЕ ИСПАНСКОГО РЕТАБЛО

THE DEVELOPMENT OF SPANISH RETABLE

Аннотация. Статья посвящена вопросу формирования испанского ретабло, рассматриваемому с композиционной и семантической точки зрения. Изучены типы декорации алтарного пространства романского периода, предшествовавшие появлению ретабло, такие, как фрески конхи абсиды и алтарной стены, антепендиумы (фронталы), надпрестольные кивории и балдахины, реликварии и кресты. Композиционное и иконографическое решение каждого типа памятников находит отражение в ретабло, создающемся в результате эволюции архитектурных форм и изменений, происходящих в богословии в начале XIII в. Перенесение главного изображения с передней стенки алтаря за престол происходит после Латеранского собора, постановления которого внесли ряд новшеств в литургию, в том числе в ритуал Евхаристии. Для Испании, находившейся в состоянии борьбы с маврами, религиозные обряды и изображения, культ реликвий и паломнические пути имели особое значение, что привело к распространению и быстрому расширению ретабло до монументальных размеров. Кроме того, развитию ретабло способствовали и масштабы соборов эпохи готики, в рамках которых постепенно исчезают составные элементы «прозрачного» алтаря, в первую очередь, фрески и фронталы. Интерес к обыденной жизни, наряду со стремлением раскрыть суть литургического действия, приводит к расширению повествовательных циклов, складывающихся в композиции ретабло в ряды, напоминающие о регистрах романских фресок. Выделение главного изображения в ретабло связывает его с фронталом (а через него с реликварием), имеющим трёхчастную композицию. Повышение центральной секции и завершение её фронтоном с изображением Распятия восходит к иконографическому и конструктивному решению кивориев. Включение дарохранительницы в структуру ретабло завершает его композицию и сообщает ему особое значение, чему также способствует неизменность его облика в любое время литургического года.

Ключевые слова: ретабло; испанское искусство; религиозная живопись; алтарное пространство; романское искусство; антепендиум (фронталь); фреска; киворий; Евхаристия.

Abstract. The main focus of the article was on the problem of Spanish retable concerning composition and semantics. The author examined decorations of Romanesque shrine, such as wall paintings (frescoes) of apses, antependia (frontals), ciboria and canopies, reliquaries and crosses. Emerged in the beginning of the 13th century, when architecture and theology changed, retable reflected compositional and iconographical specifics of each form. The main ecclesiastical image relocated behind the altar table from the front side after the Council in Lateran, which had modified liturgy and the liturgy of the Eucharist. Religious rituals and imagery, cult of the relics and pilgrimage were very important for Spain which fought against the Moors so retables spread throughout the country and expanded in size. Great spaces of the gothic cathedrals, where the elements of “transparent” apse (first of all, frescoes and frontals) gradually disappeared, let retables grow too. Curiosity to everyday life and tendency to explain the liturgy made the narrative scenes extend and form lines resembling friezes in composition of wall paintings. The highlighted main image of retables was similar to a three-parted structure of frontals and reliquaries. The raised central lane and its fronton-like top adopted the form of canopies. The incorporation of Eucharist-tabernacles in retables completed their composition and significance, which was also stressed by the uniform appearance of retables.

Keywords: retables; Spanish art; religious painting; chancel space; Romanesque art; antependium (frontal); wall painting; canopy; Eucharist.

Настоящая статья ставит своей целью схематично проследить процесс формирования испанского ретабло, для чего необходимо, в первую очередь, рассмотреть декорацию алтарной зоны испанских церквей предшествующего периода (IX–XII вв.) с композиционной и иконографической точек зрения. Кроме того, важным представляется раскрытие богословских и чисто художественных причин появления такой формы заалтарной декорации как ретабло. В зарубежной литературе вопрос формирования ретабло в Испании рассмотрен достаточно хорошо, однако отечественные специалисты комплексно данную проблему не исследовали.

Алтарная зона храма украшалась с первых веков существования христианства: хорошо была известна сила визуального языка в преимущественно безграмотном и лингвистически разделённом мире, в котором изображения использовались в качестве «визуального катехизиса» [12, p. 284].

Для Испании, на протяжении столетий погруженной в войну с маврами, религиозное искусство как часть литургического процесса, буквально отражения веры, приобретало особое значение. Одним из первых средств украшения алтаря на Пиренейском полуострове стали росписи. Иконографические программы романских абсид зачастую подчиняются иерархическому принципу: в конхе изображается Христос Пантократор или Богородица, окруженные ангелами, и ниже — святые. Знаменитые фрески из церкви Сан Клименте в Тауле (ок. 1123 г., 620×360×180 см, фреска, переведенная на холст, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона) можно назвать эталоном данной композиции: в конхе сцена Страшного Суда — Христос в мандорле, окруженный символами евангелистов, херувимами и архангелами, ниже ярус с фигурами святых под романской аркатурой, под ним — орнаментальный фриз. Все фигуры даны на фоне разноцветных полос, подчеркивающих



Роспись (1150–1200 гг., 540×390×200 см, фреска, переведенная на холст) и фронталь (ок. 1225 г., 109×161 см, дерево, гипс, темпера) церкви Св. Петра и Павла в Эстерри де Кардос, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона.

фризовость росписи. Тот же приём и похожую программу мы встречаем во фресках абсиды в Эстаоне (середина XII в., 450×400×200 см, фреска, переведенная на холст, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона): в полукуполе также изображён Пантократор с ангельскими силами. Основное отличие состоит в том, что средний ярус композиции занят изображением Богоматери и святых мучениц (фрески происходят из храма, посвященного св. Эулалии), а в нижнем фризе написана условная драпировка. В композиции фресок проявляется принцип фриза и стремление отделить сцены и фигуры друг от друга изображением архитектурных деталей или рамок.

В пространстве алтарной зоны росписи на стенах сочетались с оформлением самого престола, в первую очередь, его передней стенки, обращённой к наосу, получившей название антепендиума или фронталья. Сначала это были рельефы, не фигуративные, с растительным или геометрическим орнаментом или содержащие фигуры птиц, животных и растений, отражающих евхаристическую символику, как, например, в случае с фрагментами мраморных алтарных украшений вестготских церквей VI–VII вв., хранящихся в Национальном археологическом музее в Мадриде, или с алтарем церкви Санта Мария дель Наранко в Овьедо (ок. 800 г., Археологический музей, Овьедо). В эпоху романики антепендиумы могли повторять программу фресок абсиды, особенно в случае с теофаническими сюжетами, которые неоднократно встречались затем в других частях интерьера храма. Среди сохранившихся ансамблей абсид (Илл.1) следует отметить роспись церкви Св. Петра и Павла в Эстерри де Кардос — Христа Пантократора в окружении

ангелов в конхе и ряд святых во фризе, расположенном ниже (1150–1200 гг., 540×390×200 см, фреска, переведенная на холст, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона). Фронталь этой церкви, выполненный в невысоком рельефе (ок. 1225 г., 109×161 см, дерево, гипс, темпера, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона), изображает Пантократора в окружении апостолов. Фигура Христа заключена в мандорлу, а фигуры апостолов переданы в разнообразных поворотах и показаны в аркаде из полуциркулярных арок, разделенных колоннами. Большинство наиболее ранних образцов, например, находящиеся в Национальном музее искусства Каталонии деревянные расписные фронтальи Апостолов из Сео де Уржел (1125–1150 гг., 102,5×151 см) и из Эскиуса (1125–1150 гг., 88×163 см), имеют изображение Христа в центре и апостолов по сторонам. Другим вариантом взаимодействия изображений на стенах и на фронтале было «дополнение»: так, в храме Богоматери в Тауле конха абсиды украшена изображением «Поклонения волхвов» с Марией на троне в центре, ниже на алтарной стене расположен фриз с фигурами святых в аркатуре, затем идет орнаментальный фриз (до 1123 г., 600×280×140 см, фреска, переведенная на холст, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона), а на фронтале этой церкви, выполненном в технике рельефа, изображены Христос и апостолы (ок. 1200 г., 97×135,5 см, дерево, резьба, темпера, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона).

В украшении алтаря (не только фронталья, но и боковых стенок) фигуры Христа и апостолов могли дополняться евангельскими сюжетами. Например, алтарь из церкви св. Романа в Виле (1200–1230 гг., 112×123,5×104,5 см, дерево, темпера, гипс, металл, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона) имеет традиционную роспись с изображением Пантократора в мандорле, с ангелами и апостолами по сторонам, однако на передней стенке изображены только восемь учеников в вертикальных прямоугольных рамках; три фигуры помещены на боковой стенке, при этом каждой фигуре отводится своя вертикальная полоса разноцветного фона; на другой боковой стенке изображено «Вознесение Богоматери». Если романские антепендиумы развивали почти исключительно теофаническую иконографию, с начала XIII в. центральным во фронтальных часто становится изображение Девы Марии, а по сторонам от неё располагаются сцены её жизни и детства Христа. Замечательным примером искусства «около 1200 г.» является фронталь из церкви Санта Мария де Авиа (107×177 см, дерево, темпера, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона), включающий центральное изображение Марии с Младенцем на троне и несколько богородичных сцен: группу волхвов, непосредственно связанную с главными фигурами фронталья, в левом нижнем компартименте, над ними — «Благовещение» и «Встреча Марии и Елизаветы»; «Рождество» и «Принесение во храм» расположены в правой части фронталья. Богородичный культ, поддерживаемый орденами цистерцианцев, нищенствующих францисканцев и доминиканцев с их особой религиозностью, способствовал изменению фронталей: с развитием интереса к моментам обывденной жизни количество сюжетных сцен в композиции росло, они складывались в горизонтальные ряды, напоминающие о повествовательных иллюстрациях современных им манускриптов или фризовости романских фресок.

Генетическая связь христианского алтаря с саркофагами святых, на месте мученичества которых основывались первые храмы, привела не только к продолжению традиции украшения стенок престола рельефами — как в случае с саркофагом Юния Басса (359 г., мрамор, Музей собора св. Петра, Рим), в композиции которого можно найти истоки тематики фронталей эпохи романики, — а затем и живописью. В условиях широкого храмового строительства эпохи готики, когда расширялась сеть паломнических путей и прославился, в том числе, Путь

Сантьяго в Испании, не все церкви, посвященные тому или иному святому, в действительности располагали частицами мощей. В таком случае изображения святого и сцен его жития в алтарной зоне — в первую очередь, на фронтале — могли послужить их символической, визуальной заменой. Крупный реликвариий, такой, как «Святой ковчег» (*Arca Santa*), хранящийся в сокровищнице собора Овьедо (ок.1075 г., 72×119×93 см, дерево, серебро), по оформлению напоминает алтарный престол: он имеет изображение Пантократора с ангелами и апостолами на передней стенке, а на боковых сторонах — святых и сцены детства Христа, сгруппированные в регистры. Композиция фронтала св. Христофора (начало XIV в., 102,2×158,3 см, дерево, темпера, металл, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона) включает фигуру святого с Младенцем Христом на плече в центре доски так, что группа занимает всю высоту изобразительного поля. В боковых частях изображены сцены мученичества св. Христофора, причём художник заключает все изображения в арочки, перекликающиеся с аркой в центре и создающие визуальное единство ансамбля. Создание подобной «сетки», позволяющей выделять главный компартимент и с лёгкостью читать изображения в их строгой последовательности — будь то архитектурные детали или рамки, отделяющие фигуры и сцены друг от друга — помогло художникам первых ретабло в поиске новых композиционных приёмов.

Разделение изобразительного поля фронталей на три части, а также имитация архитектурных деталей, особенно колонн и арок, подчёркивающих это деление, соответствует другой семантической линии — ассоциации христианского алтаря со Святой Святы Иерусалимского храма, описанной трёхчастной [4]. Малые архитектурные сооружения, дополняющее «прозрачную» композицию абсид — кивории и балдахины, устанавливаемые на четырёх колоннах над престолом, дополняют данную семантическую линию. Первые кивории, как и антепендуумы — резные и орнаментальные (к примеру, хранящийся в Национальном археологическом музее в Мадриде мраморный римский киворий VIII–IX вв.), с одной стороны, служили дополнительным акцентом на алтарную зону в храмовом пространстве. С другой стороны, в силу своего ярко выраженного вертикализма и четырёхскатного завершения, они могли дополнять значение алтарной зоны, напоминая о Голгофе (престол в этом случае мыслился как место погребения Христа). Украшенные росписью плоские деревянные балдахины, части которых хранятся в Национальном музее искусства Каталонии и Епископском музее г. Вик (например, балдахин из Тоста, ок.1220 г., 176,5×161 см), повторяют теофаническую смысловую линию фресок и фронталей, изображая Пантократора в окружении символов евангелистов. Программы таких балдахинов Х. Камон-Аснар связывал с необходимостью «ощущать небо над головой священника» [10, p.129]. Киворий из церкви Сан Кристофол де Тосес (первая треть XIII в., 488×238×216 см, дерево, темпера, металл, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона) несёт изображение пророков Даниила и Иеремии. В сочетании с описанным выше фронталем, посвященным житию святого, а также частично сохранившейся росписью абсиды церкви Сан Кристофол с традиционными сценами Страшного Суда и святых (XIII в., 4,47×3,375×1,8 м, фреска, переведенная на холст, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона), киворий завершает композицию алтарного пространства (Илл. 2). Изображения в алтаре подчинялись иерархическому принципу: выше всего находился Христос Пантократор с ангелами — в конхе и, возможно, на балдахине (который иногда имел изображение Распятого с ангелами [9; 10, p.129]), далее шли святые, расположенные во фризах фресок и во фронтале, если он был посвящен житийным сценам. Следует отметить выделенную центральную вертикаль, подчёркнутую масштабом главных фигур всех составляющих алтарного пространства, а также четырёхскатное завершение кивория, которое могло заканчиваться крестом.



Киворий из церкви Сан Кристофол в Тосес (первая треть XIII в., 488×238×216 см, дерево, темпера, металл), крест из Багерже (ок.1200, 126×100 см, дерево, темпера, гипс, металл), фронталь из церкви св. Романа в Виле (1200–1230 гг., 112×123,5×104,5 см, дерево, темпера, гипс, металл), Национальный музей искусства Каталонии, Барселона.

Крест (а впоследствии и Распятие с фигурой Христа) был обязательным элементом алтарной декорации, располагаясь, как правило, на престоле рядом с Евангелием. Одни из самых ранних образцов крестов в Испании хранятся в сокровищнице собора в Овьедо (крест «де лос анхелес», начало IX в. (до 808 г.), 46,5×45 см и крест «де ла виктория», начало X в. (до 908 г.), 92×72 см, оба — дерево, золото, камни) и представляют собой реликварии с орнаментальным рисунком без фигуры распятого Христа. Такие образцы, а затем и романские распятия, в которых Христос изображается в короне и царских одеждах (например, «*Majestad Batlló*», середина XII в., 156×119,5 см, дерево, роспись, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона), символизировали победу над смертью и ожидание вечной жизни. С приходом готики и с появлением стремления отразить человеческие переживания «Распятие» становится одним из основных сюжетов искусства. С начала XIII в. активно распространяется богословское учение, проповедуемое нищенствующими орденами доминиканцев и францисканцев и предполагающее освобождение алтаря от каких бы то ни было украшений, помимо напрестольных креста и Евангелия (к примеру, от



Пере Серра. Ретабло Святого Духа, 1394 г., 583×565 см, дерево, темпера, собор Санта Мария, Манресе.

реликвариев или складней с изображениями святых). В тот же период постепенно расширяющиеся иконографические программы фронталей рискуют привести к его физическому расширению и закрытию алтаря от взгляда верующих, как это произошло с иконостасом, что в корне противоречило бы семантике церковных образов в западной христианской традиции. Согласно решениям Франкфуртского (794 г.) и Парижского (825 г.) соборов, а также «Карловым книгам» (790 г.), поклонение церковным образам запрещено, как и приравнение их роли к роли Креста и Евангелия, в западном мире религиозная картина должна была служить лишь напоминанием о событиях священной истории, а также выполнять декоративную функцию. Решает проблему местонахождения главных религиозных образов в ансамбле собора их помещение за алтарем, то есть создание ретабло (*retro-tablum* или *retro-tabula*— буквально «доска за (пре)столом»), которое не закрывает собой алтарь, так что напрестольные Крест и Евангелие выполняют свои литургические функции и служат объектами поклонения.

Кроме логического развития идеи религиозного изображения, были и другие причины появления ретабло в начале XIII в. Во-первых, это изменение архитектурных форм: в эпоху готики, с увеличением размеров церквей, фронталь, в силу своего небольшого размера, теряет свое былое значение. Небольшие окна романских базилик сменяются витражами, интерьеры заполняются светом, позволяющим рассматривать большие живописные изображения. Хотя настенные росписи с приходом готики и не исчезают вовсе, поверхность стен и потолка, пригодная для фигуративной живописи, сокращается, и изображения переходят со стены на доски ретабло. Во-вторых, перенос основного храмового «образа» и его расширение, мотивировался нововведениями в богослужебной практике. Постановления IV Латеранского собора 1215 г. гласили, что священник должен во время мессы стоять спиной к прихожанам и лицом к алтарю, так что фронталь становился недоступен для обозрения

прихожан, и иллюстративная функция изображений на нём оказывалась не выполнимой в ходе литургии — а как отмечал М. Дёрбергер, «литургия, а не индивидуальный заказ, делала церковь домом Божиим, а ретабло — вратами на Небо» [11, р.192]. Переосмысление роли престола (например, догматическое установление факта присутствия святой плоти Христа в Святых дарах на том же Латеранском соборе) превращало изображение за алтарём в основной объект внимания для прихожан во время литургии, и особенно в момент таинства Евхаристии.

М. Мелеро-Монео отмечала, что на раннем этапе существования ретабло невозможно определить, использовалась ли та или иная доска как заалтарный образ или как фронталь [14, р. 56]. Одним из подобных произведений является доска с изображением св. Доминика де Гусмана и сцен из его жизни (1300–1325 гг., 134×193 см, дерево, темпера, металл, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона), по композиции напоминающая фронталь с житием св. Христофора, описанный выше: фигура святого в центре занимает всю высоту изобразительного поля, сюжетные сцены складываются в ряды по обеим сторонам. Известны примеры перестановки фронтала за престол и его превращения в ретабло (конец XII в., золото, эмаль, камни, церковь Сан Мигель де Аралар, Урте-Аракиль), так что существует версия своеобразного «механического» возникновения ретабло, путём простого переноса изображения за алтарь [1; 2; 8]. Одно из первых произведений, считающихся заалтарным образом, — рельеф с изображением Христа и апостолов из монастыря св. Стефана в Рибас-де-Сил, датированный началом XIII в. Фигуры расположены фронтально, заключены в аркаду, выделена центральная группа, весь рельеф целиком представляет собой треугольный фронтон. Теофаническая тематика является продолжением традиции бесконечного копирования образа Страшного Суда в интерьере храма, однако треугольная форма рельефа отражает определенный шаг в эволюции ретабло.

Представляется важным тот факт, что первые ретабло являются горизонтально ориентированными, и, по-видимому, на первом этапе развития они сосуществуют с фронтальными и другими элементами алтарного пространства предшествующей эпохи. Комплекс ретабло и фронтала из погребальной капеллы Педро Лопеса де Айала (1396 г., дерево, темпера, позолота, Институт искусств, Чикаго) интересен соотношением размеров двух вытянутых по горизонтали произведений — 232,1×649 см и 86×266,9 см соответственно: большая доска слишком велика, чтобы служить фронталем, следовательно, является ретабло. Следует отметить, что изобразительное поле ретабло в данном случае разделено на два фриза, и центральным изображением верхнего является сцена Распятия Христа. Одним из первых примеров специально созданных живописных заалтарных образов является ретабло св. Христофора (конец XIII в., 275,3×189,1 см, дерево, темпера, Прадо, Мадрид). Святой, несущий Божественного Младенца, изображен в центре доски, его фигура занимает почти всю её высоту; по сторонам расположены шесть сцен его жития и мученичества, прочитывающиеся последовательно от верхнего левого изображения. Три вертикальных секции ретабло почти равны по ширине, но центральное изображение имеет большую высоту: сеть из голубых и красных линий разделяет вертикальные и горизонтальные части ретабло, имеющего пятиугольную форму. Над повышенной центральной частью расположено «Распятие» с двумя ангелами — первый известный пример включения данного сюжета в венчающую ретабло треугольную секцию. Ретабло св. Петра Мученика (ок. 1300 г., 196,5×121,5 см, дерево, темпера, металл, Национальный музей искусства Каталонии,



Ретабло Тела Христова, 1335–1345 гг., 108,8×222 см, дерево, темпера, металл, гипс, позолота, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона.

Барселона) имеет трёхлопастное завершение, своим мягким контуром связывающее части образа в единое целое. Фигура святого в центре здесь ещё крупнее, чем в ретабло св. Христофора: она занимает всю высоту доски, и ширина центрального компартиментов превышает ширину боковых, так что повествовательные сцены получают характер клейм.

Возникновение традиции помещения сцены Распятия в верхней части ретабло и появление вертикально вытянутых досок связано с надпрестольным киворием, четырёхскатное завершение которого как бы переходит на плоскость в виде фронтона, венчающего центральную секцию композиции. Такое решение сохраняется, когда заалтарные композиции начинают быстро расширяться, например, в работах каталонской мастерской братьев Серра, которых некоторые исследователи считали создателями «классического» типа живописного ретабло [3, с.1; 10, p.194; 13, p.8] (ретабло Пресвятой Девы (1367–1381 гг., 346,3×321 см, дерево, темпера, позолота, Национальный Музей Каталонского искусства, Барселона) и ретабло Святого Духа (Илл.3). Даже при сохранении пропорций ретабло, тяготеющих к горизонтали, акцентирование центральной секции создаёт основу для последующего роста ретабло в высоту (в работе Никола Франсеса, посвященной Пресвятой Деве и св. Франциску (1445–1460 гг., 557×558 см, дерево, темпера, масло, Прадо, Мадрид).

Когда главное изображение церкви переносится за алтарь, на место, занимаемое ранее фреской, разрастаясь по вертикали и горизонтали, оно постепенно захватывает всю алтарную стену, заменяя роспись [7]. Интересными примерами «переходного» периода являются ретабло, написанное темперой на алтарной стене церкви Сан Мигель де Дарока (середина XIV в., *in situ*) и масштабный комплекс в соборе Санта Мария в Саламанке, созданный братьями Делли в 1430–1450 гг.: в первом случае настенная роспись имитирует ретабло, а в другом огромный полиптих (53 сцены из жизни Богоматери) примыкает к алтарной стене, принимая её полукруглую форму, и взаимодействует с фреской, изображающей Страшный Суд, в конхе абсиды. Нам кажется, что именно фресковая живопись повлияла на сложение испанского ретабло с конструктивной точки зрения, превращая его в стационарный полиптих, малую архитектурную форму,

иконографическая программа которой неизменна и доступна для обозрения в равной степени как во время литургии, так и в другое время (в отличие от складных алтарей Нидерландов и Германии).

Обширные иконографические программы испанских ретабло, складывающиеся во внушительные повествовательные циклы и всегда доступные для верующих, отсылают нас к последней составляющей этих комплексов, ранее представлявшей собой отдельно стоящий элемент — дарохранильнице. На упомянутом выше Латеранском соборе 1215 г. был вновь провозглашён догмат о реальности преосуществления Святых Даров во время евхаристического таинства, но в то же время произошло сокращение количества причастий для мирян до 1–2 раз в год, так что возникла проблема компенсации Евхаристии. Изображение, и ранее использовавшееся как замена текста («библия для безграмотных», описывая его словами св. Григория Великого), отныне становилось визуальной заменой причастия, и повествовательные циклы должны были раскрывать суть Евхаристии. Кроме того, в заалтарные композиции Испании постепенно начинают включаться дарохранильницы-табернакли (сначала небольшие ниши в упомянутом выше ретабло Айала и в ретабло Тела Христова (Илл.4), содержащие гостии, а затем и прозрачные конструкции (мостранцы, затем «транспаренте», как в ретабло собора Санта Мария в Толедо), позволявшие верующим видеть Тело Христово.

Ретабло возникли после нововведений Латеранского собора в начале XIII в. и объединили в одном произведении специфические особенности разных компонентов оформления абсид романской эпохи — фризовость и монументальность фресок, трёхчастность фронтона с подчеркнутым главным изображением и его семантическую связь с реликварием, вертикализм и пирамидальное завершение кивория (а также включение сцены Распятия в венчающую часть). С течением времени они стали комплексами внушительной величины, сложности и значимости, поскольку в них включались и Святые Дары. В ретабло сосредоточилась иллюстративная и семантическая нагрузка алтарной зоны.

Список литературы:

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. Каптерева Т. П. Искусство Испании. Средние века. Эпоха Возрождения: Очерки. М.: Изобразительное искусство, 1989. 385 с.
4. 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.
5. Ainaud de Lasarte J. Peintures romanes espagnoles. Paris: Flammarion, 1962. 24 p.
6. Ainaud de Lasarte J. Arte romanico catalano: Pitture su tavola. Milano: Mondadori, 1965. 15 p.
7. Azcárate Ristori J. M. de. El protogótico hispánico. Madrid: Real Academia de Bellas artes de San Fernando, 1974. 117 p.
8. 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.
9. Bogdanović J. The Moveable Canopy. The Performative Space of the Major Sakkos of Metropolitan Photios // Byzantino-Slavica. Vol.1–2. Prague: Slovanský ústav Euroslavica, 2014. P.256–258.
10. Camon Aznar J. Summa Artis. Pintura medieval española. Madrid: Espasa-Calpe, 1988. 716 p.
11. Deurbergue M. The Visual Liturgy: Altarpiece Painting and Valencian Culture (1442–1519). [s.l.]: Brepols, 2012. 291 p.
12. Kroesen J. E. A. Staging the Liturgy: The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula. Lueven, Paris, Walpole: Peeters, 2009. 467 p.
13. Lacarra Ducay M. del C. Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza. Zaragoza: Institución “Fernando el Catolico”, 1970. 189 p.
14. Melero-Moneo M. La pintura sobre tabla del gótico lineal. Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2005. 223 p.

References:

- Ainaud de Lasarte J. *Peintures romanes espagnoles*. Paris, Flammarion Publ., 1962. 24 p. (in French)
- Ainaud de Lasarte J. *Arte romanico catalano: Pitture su tavola*. Milano, Mondadori Publ., 1965. 15 p. (in Italian)
- Azcárate Ristori J. M. de. *El protogótico hispánico*. Madrid, Real Academia de Bellas artes de San Fernando Publ., 1974. 117 p. (in Spanish)
- Berg-Sobré J. *Behind the Altar Table: the Development of the Painted Retable in Spain, 1350–1500*. Columbia, University of Missouri Press Publ., 1989. 384 p.
- Bogdanović J. The Moveable Canopy. The Performative Space of the Major Sakkos of Metropolitan Photios. *Byzantino-Slavica*, vol.1–2, Prague, Slovanský ústav Euroslavica Publ., 2014. pp.256–258.
- Camon Aznar J. *Summa artis. Pintura medieval española*. Madrid, Espasa-Calpe Publ., 1988. 716 p. (in Spanish)
- Deurbergue M. *The Visual Liturgy: Altarpiece Painting and Valencian Culture (1442–1519)*. [s.l.], Brepols, 2012. 291 p.
- Kaptereva T. P. *Iskusstvo Ispanii. Srednieveka. Epokha Vozrozhdeniia: Oчерki (Spanish Art. Middle Ages. Renaissance: Essays)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1989. 385 p. (in Russian)
- Kroesen J. E. A. *Staging the Liturgy: The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*. Lueven, Paris, Walpole, Peeters Publ., 2009. 467 p.
- Lacarra Ducay M. del C. *Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza*. Zaragoza, Institución “Fernando el Catolico” Publ., 1970. 189 p. (in Spanish)
- Lidov A. M. *Ikona. Mir sviatykh obrazov v Vizantii i Drevnei Rusi (Icon. The World of Holy Images in Byzantyne Empire and Antient Rus)*. Ul'ianovsk, Feoriia Publ., 2014. 405 p. (in Russian)
- Lidov A. M. Vizantiiskii antependium. O simvolicheskom prototype vysokogo ikonostasa (Byzantine Antependium. On Symbolic Prototype of High Iconostasis). *Ikonostas: Proiskhozhdenie–razvitie–simvolika. Sbornik statey (Iconostasis: Origins–Development–Symbolism. Conference materials)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2000, pp.161–206. (in Russian)
- Melero-Moneo M. *La pintura sobre tabla del gótico lineal*. Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions Publ., 2005. 223 p. (in Spanish)
- Shalina I. A. Vkhod “Sviataia sviatykh” i vizantiiskaia altarnaia pregrada (Entrance to “Sanctum sanctorum” and Byzantine Chancel Screen). *Ikonostas: Proiskhozhdenie–razvitie–simvolika. Sbornik statey (Iconostasis: Origins–Development–Symbolism. Conference materials)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2000, pp.52–84. (in Russian)