

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ» (СПбГУ)**

Выпускная квалификационная работа на тему:

***АУТО САКРАМЕНТАЛЬ ХОСЕ ДЕ ВАЛЬДИВЬЕЛЬСО В КОНТЕКСТЕ ИСПАНСКОЙ
ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ КОНЦА XVI – НАЧАЛА XVII ВЕКОВ***

по направлению подготовки *030600 – история*
образовательная программа бакалавриата *история*
профиль: *всеобщая история*

Выполнил:
студент IV курса
дневного отделения
Ковриженко Е.В.

Научный руководитель
к.и.н, доцент
Дмитриева М.И.

Санкт-Петербург
2017

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Праздник Тела Господня и ауто сакраменталь.....	11
§1. Фестивальные практики Корпус Кристи.....	11
§2. Действа о причастии как элемент праздника Корпус Кристи.....	18
Глава 2. Феномен ауто сакраменталь: истоки, специфика, оформление жанра	22
§1. Развитие жанра действ о причастии в XVI-XVII веках.....	22
§2. Структура ауто сакраменталь.....	28
Глава 3. Значение духовного компонента ауто сакраменталь для религиозной культуры конца XVI – начала XVII веков: пример сочинений Хосе де Вальдивьельсо.....	32
§1. Хосе де Вальдивьельсо и его творчество.....	32
§2. Изображение таинства и история спасения в ауто сакраменталь.....	37
§2.1. Изображение таинства евхаристии и Святых Даров в ауто сакраменталь.....	39
§2.2. Ауто сакраменталь как история спасения.....	54
Заключение.....	68
Список использованных источников и литературы.....	71

Введение

Данная работа посвящена изучению ауто сакраменталь Хосе де Вальдивьельсо и того культурного контекста, который способствовал их появлению, – праздничным практикам Корпус Кристи в Испании Золотого века. **Актуальность** исследования обусловлена, с одной стороны, общим ростом интереса к истории празднично-религиозных практик, не утративших свое значение и в современном обществе, с другой стороны, важностью затрагиваемых в работе проблем для изучения культуры Испании Золотого века в целом. Рассмотрение ауто сакраменталь как элемента праздника Корпус Кристи представляется значимым для исследования религиозности посттридентской эпохи, а как специфического драматического жанра – для истории испанского театра Золотого века.

Объектом исследования выступает группа действ о причастии Хосе де Вальдивьельсо, которая понимается как репрезентативная для драматургии ауто сакраменталь. **Предметом исследования** является духовный компонент в ауто сакраменталь (т.е. принципы отражения религиозной догматики и изображение «духовного» в действах о причастии). Нужно отметить, что в ауто сакраменталь и в самом празднике Корпус Кристи сочетаются два компонента: духовный (*lo divino*) и компонент народной культуры (*lo profano*). Ауто сакраменталь и Корпус Кристи рассматриваются в рамках своей духовной направленности. Народный компонент остается за рамками данного исследования, поскольку требует отдельного детального изучения.

Хронологические рамки исследования формально охватывают период окончательного оформления жанровых принципов и структуры ауто сакраменталь, который можно датировать концом XVI – началом XVII веков, когда складывается наиболее адекватная празднику форма выражения его религиозной сущности. Это приобретение жанром зрелых форм имело место именно в драматургической деятельности Хосе де Вальдивьельсо. Однако, по

сути, работа не ограничивается указанным периодом, поскольку рассматривает его в контексте XVI–XVII веков как исторической целостности.

Данной работы ориентирована на изучение конкретной группы источников, так что можно сказать, что **источниковую базу исследования** составляют четыре ауто sacramенталь Хосе де Вальдивьельсо (1565-1638), толедского клирика, религиозного поэта и драматурга: «Странник», «Блудный сын», «Дружба в беде» и «Древо жизни». Представляется возможным рассматривать эти действия о причастии как единую группу ввиду их концептуального сходства¹. По своей структуре они принадлежат к зрелому типу ауто sacramенталь, равно как и другие sacramентальные пьесы Вальдивьельсо, и потому могут считаться репрезентативными для всего творчества Вальдивьельсо. Впервые эти четыре ауто sacramенталь были опубликованы в сборнике «Двенадцать действий о причастии и две духовные комедии» в 1622 году в Толедо². Второе издание вышло в Браге в 1624 году³ и, в целом, ничем не отличалось от первого. При жизни автора его действия о причастии были весьма популярны, однако после его смерти наличие драматурга таких масштабов, как Кальдерон, повлияло на интерес к пьесам Вальдивьельсо пагубным образом: он стал резко падать. Далее последовал долгий период забвения, и лишь в 1865 год в свет вышло собрание ауто sacramенталь, подготовленное Э. Гонсалесом Педросо⁴, куда вошли три из рассматриваемых нами действия о причастии: «Дружба в беде», «Странник», «Блудный сын». Хотя это собрание имело свои недостатки, оно вызвало всплеск интереса к ауто sacramенталь и способствовало их изучению. В 1946 году в собрании Н. Гонсалеса Руиса⁵ было издано ауто «Блудный сын». Однако только к концу 70-х – началу 80-х годов XX века появилось издание

¹ Подробнее см. §2. Изображение таинства и история спасения в ауто sacramенталь.

² Doze actos sacramentales y dos comedias divinas por el maestro Joseph de Valdivielso. En Toledo, por Juan Ruyz, 1622.

³ Doze actos sacramentales y dos comedias divinas por el maestro Joseph de Valdivielso. En Braga, em casa de fructuoso Lourenço de Basto, por seu irmão Francisco Fernandez de Basto, 1624.

⁴ González Pedroso E. (Ed.). Autos sacramentales desde sus origenes hasta fines del siglo XVII. Madrid, 1865. (Biblioteca de Autores Españoles).

⁵ González Ruiz N. (Ed.). Piezas maestras del Teatro Teológico Español. 2 vols. Madrid, 1946.

всех действий о причастии Хосе де Вальдивьельсо, отвечающее современным критериям публикации источников. Это издание было подготовлено исследователями испанского религиозного театра Рикардо Ариасом и Робертом Пилузо⁶. Именно это издание было использовано в данной работе.

Историография драматических произведений Хосе де Вальдивьельсо позволяет проследить также изменения отношения к ауто сакраменталь как к жанру в целом⁷. Хосе де Вальдивьельсо скончался в 1638 году, будучи известным и популярным драматургом (прежде всего, автором действий о причастии, высоко оцененным своими современниками⁸) и поэтом своей эпохи. Однако впоследствии из-за уменьшения интереса к ауто сакраменталь и религиозной поэзии (и даже резкого отторжения у интеллектуалов эпохи Просвещения) его творчество мало привлекало внимание потомков. Подобный подход к ауто сакраменталь Вальдивьельсо продержался в научных кругах довольно долго, хотя, как было сказано выше, во второй половине XIX века произошел своеобразный перелом: его ауто были включены в издание собрания действий о причастии⁹. В целом, XVIII и XIX века демонстрируют нам довольно пренебрежительное отношение к ауто сакраменталь как к неким суеверным пережиткам¹⁰; подобными настроениями обусловлена и оценка драматических произведений Вальдивьельсо Дж. Тикнором, американским испанистом. Он весьма едко замечает, что, хотя, быть может, некоторые ауто Вальдивьельсо оправдывают свою популярность при жизни автора, в целом, они ничуть не лучше, чем ауто его современников, учитывая их (ауто) «затейливость, которая потакала

⁶ José de Valdivielso: Teatro completo. 2 vols. Edición y notas de Ricardo Arias y Robert V. Piluso. Madrid, 1975-1981. За основу были взяты издания 1622 и 1624 годов. В издании сохранены оригинальная орфография и постраничное деление оригинала (Толедо, 1622); каждая пьеса снабжена обширным текстологическим комментарием.

⁷ Отечественная историография практически ничего не знает о Хосе де Вальдивьельсо, если не считать краткого упоминания у В.Ю. Силюнаса в его книге об испанском театре Золотого века. См.: Силюнас В.Ю. Стиль жизни и стили искусства (Испанский театр маньеризма и барокко). СПб., 2000. С. 399–401.

⁸ Среди которых, например, можно назвать Висенте Эспинеля и Саласа Барбадилью.

⁹ Упомянутое собрание: González Pedroso E. (Ed.). Autos sacramentales desde sus orígenes hasta fines del siglo XVII.

¹⁰ Duarte J.E. Spanish Sacramental Plays: A Study of Their Evolution // A Companion to Early Modern Hispanic theater. Ed. H. Kallendorf. Leiden; Boston, 2014. P. 60.

дурному вкусу его века»¹¹. Что же до его религиозных комедий, то они представлялись Тикнору «грубыми и дикими сочинениями»¹².

Отношение к ауто сакраменталь начало изменяться в конце XIX – начале XX века: ауто признавались своеобразным жанром, со своими особенностями и специфическими средствами выразительности и т.д. Относительно Хосе де Вальдивьельсо здесь можно сказать, что в начале XX века у Хулио Милего, автора довольно наивной, написанной в дилетантской манере книги «Театр в Толедо в XVI-XVII веках», мы уже встречаем именование Вальдивьельсо «выдающимся писателем»¹³, «одним из лучших поэтов-мистиков» и утверждение, что его «его ауто сакраменталь соперничают с ауто Кальдерона»¹⁴. И хотя в подобных суждениях Милего можно усмотреть, скорее, проявление локального патриотизма, для нас важен тот факт, что ауто сакраменталь Вальдивьельсо впервые по своему значению приравниваются к ауто Кальдерона.

Однако серьезное научное переосмысление истории жанра действ о причастии и места в ней ауто сакраменталь Вальдивьельсо произошло уже ближе к середине XX века, когда американский испанист шотландского происхождения Брюс В. Вардроппер высказал мнение, что ауто Вальдивьельсо сопоставимы с ауто Кальдерона, как драмы, воплотившие в себе «совершенную формулу» жанра¹⁵. Вардроппер необычайно высоко оценивал произведения драматурга, говоря, что «Вальдивьельсо – это кульминация драматической традиции Корпус Кристи в Испании»¹⁶, отмечая успешное изображение им сценического «сакраментального мира». Вардроппер утверждал, что Вальдивьельсо достиг высот композиции евхаристической драмы наравне с Кальдероном, принимая во внимание разницу в подходах обоих драматургов. Также этот исследователь сетовал на

¹¹ Ticknor G. History of Spanish Literature in Three Volumes. Vol.2. Boston, 1864. P. 332.

¹² Ibid. P. 331.

¹³ Milego J. El teatro en Toledo durante los siglos XVI y XVII: estudio histórico-crítico. Valencia, 1909. P. 128.

¹⁴ Ibid. P. 136.

¹⁵ Wardropper B.W. Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: Evolución del auto sacramental antes de Calderón. 2.^a ed. Salamanca, 1967. P. 296. Первое издание вышло в 1953 году.

¹⁶ Wardropper B.W. The Search for a Dramatic Formula for the Auto Sacramental // PMLA. 1950. Vol. 65, № 6 (Dec.). P. 1209.

отсутствие какого-либо крупного монографического труда, посвященного религиозному театру Вальдивьельсо. Эту лакуну стремилась заполнить американская исследовательница Барбара Дж. Оберландер в своей диссертации, посвященной драматической формуле сакраментальных пьес Вальдивьельсо¹⁷. В целом, своим трудом она подтвердила тезис Вардропера о том, что действия о причастии Вальдивьельсо стали важным пунктом в развитии драматической формулы уже как «подлинные» ауто сакраменталь (так же, как и ауто Кальдерона). Рикардо Ариас, исследователь испанского религиозного театра, также остается в русле идей, высказанных Вардропером, соглашаясь с тем, что евхаристические драмы Вальдивьельсо заслуживают высокой оценки. Он отмечает у Вальдивьельсо совершенное чувство меры в сочетании драматических элементов и успешное использование аллегорий в ауто¹⁸.

В конце XX века вклад Хосе де Вальдивьельсо в поэтическую традицию и развитие ауто сакраменталь обрел всеобщее признание; самого маэстро Вальдивьельсо признают «одним из совершеннейших религиозных драматургов до Кальдерона»¹⁹. С 80-х годов XX по начало XXI века – время повсеместного утверждения значимости и ценности творчества Вальдивьельсо, хотя и некоторого охлаждения исследовательского пыла в связи с тем, что эта значимость уже стала восприниматься как данность. Этот период – время появления узкоспециальных исследований отдельных

¹⁷ Oberlander B.J. *The Autos Sacramentales of José de Valdivielso: Their Dramatic Theory*. Diss. (Ph.D.). Baton Rouge, Louisiana State University, 1969.

¹⁸ Arias R. *The Spanish Sacramental Plays*. Boston, 1980. P. 112.

Помимо этого общего труда, Р. Ариас является автором статей, посвященных проблемам конкретных ауто сакраменталь Вальдивьельсо: Arias R. *Alegoría bíblica e historia de la Salvación en El árbol de la vida de José de Valdivielso* // *BBMP*. 1990. LXVI. P. 79–101; Idem. *Conceptos básicos en el Fénix de Amor de José de Valdivielso* // *Revista de literatura*. 1998. № 60 (Jul.1). P. 369–382; Idem. *Función de los proverbios en el teatro de Valdivielso* // *ACAH VI*. Toronto, 1980. P. 67–70; Idem. *La amistad en el peligro de J. de Valdivielso* // *Neophilologus*. 1999. № 83. P. 223–239; Idem. *La serrana de Plasencia, versión a lo divino por Valdivielso (1560?-1638)* // *Alcántara: revista del Seminario de Estudios Cacerreños*. 1998. № 45. P. 61–82; Idem. *Reflexiones sobre El Peregrino de José de Valdivielso* // *Criticón*. 1992. № 56. P. 147–160. В целом, в своих статьях он таким же образом высоко оценивает творчество Вальдивьельсо; большинство статей посвящены литературоведческой и филологической проблематике (например, композиции отдельных ауто), однако необходимо особо отметить статью, рассматривающую историю спасения в ауто «Древо жизни». В этой статье, непосредственно касающейся темы данной работы, Ариас подробно анализирует изображение истории спасения, однако, не выводя значение этого изображения за рамки композиции ауто как литературного произведения.

¹⁹ Terry A. *Seventeenth-century Spanish Poetry. The Power of Artifice*. Cambridge (Eng.); New York, 1993. P. 149.

аспектов драматургии и поэзии Вальдивьельсо²⁰. Таким образом, можно заметить, что на данном этапе изучения драматического и поэтического наследия Вальдивьельсо не только нет попыток синтеза, но и наблюдается тенденция к ограничению рамок исследования (и, соответственно, его объема) каким-либо конкретным произведением, которое рассматривается как самостоятельное целое. Большинство известных нам исследований посвящено литературоведческой проблематике; в этой связи необходимо подчеркнуть важность изучения «драматической формулы» действ, заметив, однако, его некоторую замкнутость. Представляется возможным уделить больше внимания этой «драматической формуле» ауто как продукту духовного климата эпохи.

Поэтому **цель данной работы** состоит в том, чтобы определить на примере обозначенных пьес Хосе де Вальдивьельсо значение ауто сакраменталь (и их духовного компонента) для праздника Корпус Кристи как формы религиозной жизни и для духовного климата Испании эпохи Золотого века в целом.

В рамках достижения этой цели были поставлены следующие **задачи**:

- обозначить культурный контекст, способствовавший возникновению феномена ауто сакраменталь, т.е. рассмотреть культуру празднования дня Тела Господня в Испании Золотого века и место действ о причастии в порядке празднования;

²⁰ Это как источниковедческие, так и литературоведческие работы. Например, источниковедческая работа, посвященная выявлению первого издания поэмы Вальдивьельсо о святом Иосифе, помимо прочего, содержащая ценные биографические сведения, почерпнутые автором из архивных документов, впервые вводимых в научный оборот: Madroñal A. La primera edición de la «Vida de San José» del maestro Valdivielso // RFE. 2002. LXXXII (3º-4º). P. 273–294. Статья, выдвигающая гипотезу о времени постановки конкретного ауто сакраменталь: Marcos Alvarez F. Una aproximación plausible a «El villano en su rincón» // Campo abierto. 1983. Vol.2, № 1. P. 81–86. Среди литературоведческих работ, посвященных проблематике конкретных ауто, можно отметить статью о сочетании духовного и народного компонентов в ауто «Горянка из Пласенсии»: Cuéllar D. «La Serrana de Plasencia» de Joseph de Valdivieso: entre lo sagrado y lo profano // Estudios del teatro áureo: texto, espacio y representación. Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. México, 2003. P. 397–406. Также см. сравнение ауто по притче о Блудном сыне у Лопе и Вальдивьельсо: Izquierdo Domingo A. La evolución del auto sacramental de Lope a Valdivielso: El hijo pródigo // Festina lente. Actas del II Congreso internacional IISO 2012. Pamplona, 2013. P. 217–227. Литературоведческие работы о конкретных образах в литературном наследии Вальдивьельсо: Piluso R.V. El diablo en los autos de Valdivielso: ¿enigma literario? // ACAIH IV. Vol.2. Salamanca, 1982. P. 411–420 (об образе дьявола в ауто сакраменталь); Wilhelmsen E. La imagen de Toledo en el Romancero spiritual de José de Valdivielso // Anales Toledanos. 2005. Vol.XLI. P. 233–253 (образ Толедо в «Духовном романсеро»). Как мы можем видеть, драматическое и поэтическое творчество Вальдивьельсо исследуется крайне фрагментарно, и очевидна необходимость синтеза для осознания его значения с учетом новых материалов.

- проследить эволюцию жанра ауто сакраменталь, проанализировать его специфику и определить место драматургии Хосе де Вальдивьельсо в сакраментальной традиции;
- проанализировать духовный компонент действ о причастии Хосе де Вальдивьельсо: а) определить основные принципы изображения таинства евхаристии в действах о причастии Вальдивьельсо; б) рассмотреть ауто сакраменталь как драматизацию истории спасения, обозначив формы ее изображения у Вальдивьельсо.

В рамках данной работы для достижения поставленных задач используются различные исследовательские **методы**, причем как исторические (историко-генетический, историко-типологический, историко-системный и др.), так и некоторые филологические (композиционный и мотивный анализ) ввиду текстуальной ориентированности исследования.

Научная новизна работы. Впервые в отечественной историографии ауто сакраменталь Хосе де Вальдивьельсо являются самостоятельным объектом исследования. Кроме того, в работе последовательно анализируется духовный компонент ауто сакраменталь на материале данной группы источников, рассматриваемой как органическое единство.

Теоретическая значимость исследования. Содержание и выводы данной работы могут способствовать углублению и уточнению общетеоретического понимания жанра ауто сакраменталь в отечественной историографии²¹.

Практическая значимость. Выводы и материалы данной работы могут быть использованы для дальнейшего исследования ауто сакраменталь Хосе де Вальдивьельсо и их проблематики. Теоретические сведения, содержащиеся в работе, также могут использоваться для докладов и статей по тематике, связанной с испанским религиозным театром Золотого века.

²¹ В самом широком смысле – возможность определить и уточнить сущность жанра ауто сакраменталь, и таким образом способствовать разъяснению различия просто ауто (любых одноактных действ на различные сюжеты, например, марийные или же связанные с Рождеством, а также др.) и собственно ауто сакраменталь (действ о причастии).

Структура работы. Данное исследование состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованных источников и литературы. Во введении определяются формальные рамки и программа исследования. В первой главе рассматривается история празднования Корпус Кристи и место ауто сакраменталь в традиции праздничных практик. Вторая глава посвящена действиям о причастии как самостоятельному жанру. В третьей главе очерчивается творческая биография Хосе де Вальдивьельсо и анализируется духовная составляющая изучаемых пьес Вальдивьельсо. Заключение содержит основные выводы исследования, определяя зрелый тип действий о причастии как продукт духовного климата эпохи.

Глава 1. Праздник Тела Господня и ауто сакраменталь

В данной главе мы рассмотрим культурный контекст такого феномена, ауто сакраменталь. Главным образом, в поле нашего зрения окажутся праздник Тела Господня и традиции религиозно-народных торжеств, с ним связанные. В первой части главы мы проследим истоки и эволюцию праздника Корпус Кристи с XIII до XVII века; во второй части обозначим место представлений ауто сакраменталь в праздничных практиках дня Тела Господня.

§1. Фестивальные практики Корпус Кристи

Особая духовная культура и экспрессивная религиозность испанского общества XVI-XVII веков являются своеобразным топосом в литературе. В качестве одного из самых ярких элементов религиозной жизни испанского католика Золотого века можно отметить религиозные праздники и связанную с ними праздничную культуру. Религиозные праздники в Испании XVI-XVII веков, ставшие подлинно народными торжествами, соединяли в себе сакральное и профанное, сочетали элементы высокой и низовой народной культуры. Праздничные религиозные практики как элемент духовной культуры конституировали общину в русле проводившейся католической реформы и контрреформы, а также в некотором роде выполняли компенсаторную функцию в моральном плане в свете тяжелой экономической ситуации. На протяжении второй половины XVI – XVII веков была заметна тенденция к усложнению форм празднеств, росту их пышности (пиком развития сложных форм фестивальных практик стала барочная эпоха). Религиозные процессии необычайно разрастались, сопровождались пением и танцами, карнавальными действиями и сценками разного рода. Особенной торжественностью и одновременно многообразием проявлений благочестия отличались день Тела Господня (*Corpus Domini, Corpus Christi*) и Святая Неделя (*Semana Santa*). Однако кажется необходимым отметить

уникальность именно праздника Тела Господня (Корпус Кристи), не только из-за размаха процессии, но и из-за того, что Корпус Кристи в XVI веке дал жизнь отдельному жанру духовных пьес – ауто сакраменталь. К рубежу XVI-XVII веков ауто сакраменталь в рамках Корпус Кристи стали кульминацией выражения всех форм благочестия, связанных с евхаристией.

Итак, праздник Тела Господня непосредственно приходится на первый четверг после дня Святой Троицы (т.е. обычно он выпадал на конец мая – начало июня); в Испании обычно торжества в активной форме продолжались на протяжении всей октавы праздника.

Торжества дня Тела Господня восходят к XIII веку, когда праздник был введен в церковный календарь. Появление праздника, прежде всего, связано с именами святой Юлианы из Льежа и папы Урбана IV (1261-1264). В первой половине XIII века Юлиане Льежской, монахине-цистерцианке, неоднократно было видение диска луны, у которого недоставало части (вместо нее была темная полоса), что было истолковано как отсутствие в церковном календаре литургического праздника, который был бы посвящен таинству Евхаристии и прославлению Святых Даров. Нужно сказать, что в Льеже и его окрестностях и до этого существовал своеобразный евхаристический культ; особое внимание уделялось почитанию реального присутствия Христа в Святых Дарах, подчеркивалась истинность догмата о пресуществлении хлеба и вина в плоть и кровь Христа. Таким образом, в духе этой традиции Юлиана и ее сподвижницы настаивали на необходимости особенного почитания евхаристии и поклонении Святым Дарам, и уже в 1246 году епископ Льежа установил праздник Тела Господня для своей епархии²².

Немногим позднее, в 1264 году папа Урбан IV, знавший святую Юлиану еще в Льеже и сочувствовавший ее идеям, в булле «Transiturus» провозгласил праздник, имевший до того локальный характер, обязательным для всей католической церкви. Поводом послужило чудо, имевшее место в 1263 году, когда один священник якобы усомнился в действительности

²² Wardropper B.W. Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. 1967. P. 40.

присутствия тела и крови Христа в таинстве причастия, и тогда из освященной облатки потекла кровь; чудо, таким образом, содействовало укреплению веры.

Однако почитание гостии как тела Христова достаточно медленно распространялось по другим регионам Европы. После смерти папы Урбана IV празднование ограничивалось, главным образом, несколькими областями Франции, Германии, Венгрии и Северной Италии. В начале XIV века понадобилось папское вмешательство для поддержания и дальнейшего распространения традиции торжеств в этот день: сначала булла «Transiturus» была подтверждена при папе Клименте V на Вьеннском соборе (1311-1312), затем в 1317 году папа Иоанн XXII еще раз заявил об обязательном характере праздника для всей церкви, при этом включив в празднества важную деталь – традицию особых торжественных процессий со Святыми Дарами²³. Это окончательно обозначило день Тела Господня как один из центральных религиозных праздников, где к тому же тесно соприкасалось народное благочестие с атмосферой народного гуляния²⁴.

Таким образом, основным элементом праздника стали процессии со Святыми Дарами, чтобы все присутствующие могли созерцать их и поклоняться им²⁵. Во время шествия участники процессии пели гимны (служба и гимны, посвященные этому празднику, были составлены св. Фомой Аквинским); улицы, по которым проходила процессия, украшались цветами и тканями. Со временем в разных странах в традиции празднования дня Тела Господня появлялись новые элементы, вплоть до специальных театрализованных представлений в Испании.

Первые празднества Корпус Кристи на территории Пиренейского полуострова имели место в конце XIII века (известны процессии в Толедо в 1280 году и в Севилье в 1282 году)²⁶; также к ранним процессиям можно отнести торжества в королевстве Арагон (например, в Барселоне в 1319 году

²³ Arias R. The Spanish Sacramental Plays. P. 17.

²⁴ Ruiz T.F. A King Travels. Festive Traditions in Late Medieval and Early Modern Spain. Princeton, 2012. P. 269.

²⁵ Wardropper B.W. Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. P. 41.

²⁶ Силунас В.Ю. Стиль жизни и стили искусства. С. 383.

и в 1322 году)²⁷, причем не последнюю роль сыграло присутствие арагонского короля на Вьеннском соборе, чья деятельность привела к расширению ареала празднования²⁸; к середине XIV века они распространились и в другие города и земли. Торжественность шествий, их красочность и зрелищность привлекали простой народ, что позволило традиции празднования дня Тела Господня прочно закрепиться и стать «блистательным христианским карнавалом»²⁹. Своего апогея пышность процессий достигнет уже в эпоху барокко. Однако к концу XVII века жизненный дух процессий иссякает, им на смену приходят более простые ритуалы, отвечающие потребности в более внутренних переживаниях и внутреннем благочестии³⁰.

Триденский собор (1545-1563) способствовал возрастанию значения праздника Тела Господня и процессий: в 1551 году он утвердил необходимость почитания евхаристии в особый день и шествий с Гостией в дароносице как выражения триумфа истинной веры над ересью³¹. Таким образом, празднество питало религиозный пыл народа и в своем литургическом, имеющем подчеркнута внешние формы аспекте превозносило именно то, что атаковали протестанты. Смысл торжеств состоял не просто в том, чтобы почтить присутствие Христа в гостии, но в том, чтобы почтить гостию с помощью таких актов, которые бы стали наиболее ярким внешним выражением благочестия верующих³². Причем праздник и процессия, таким образом, неизбежно оказывались смешением ортодоксальной литургии и народной религиозности; празднество, процессия, ауто были призваны объяснить догму не слишком образованной публике.

²⁷ Ruiz T.F. A King Travels. P. 269.

²⁸ Arias R. The Spanish Sacramental Plays. P. 18.

²⁹ Силюнас В.Ю. Стиль жизни и стили искусства. С. 384.

³⁰ Rodriguez de Gracia H. El Corpus de Toledo. Una fiesta religiosa y profana en los siglos XVI y XVII // Zainak. 2004. № 26. P. 389.

³¹ Wardropper B.W. Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. P. 41.

³² Rodriguez de Gracia H. El Corpus de Toledo. Una fiesta religiosa y profana en los siglos XVI y XVII. P. 386.

Повторим, праздник являл собой сочетание торжественности церковных служб и карнавальности народного гуляния, в нем тесно переплетались церковные и профанные элементы. Подобное сочетание, вернее, формы, в которых воплощалось профанное начало, настораживали клириков; церковные власти старались не допустить излишней «карнавализации» (например, переодевания мужчин в женские платья, распевания песен непристойного содержания и т.д.)³³. Однако предпринимавшиеся меры зачастую не имели никакого действия и не прекращали «народных бесчинств».

Празднование дня Тела Господня несколько различалось в разных испанских городах, но в целом сохраняло комплекс обязательных элементов и всюду отличалось необычайной зрелищностью и пышностью. На улицах воздвигались триумфальные арки и алтари; выставлялись статуи святых, которые были усыпаны драгоценными камнями, алтари украшались блюдами с праздничными яствами. Здания на пути процессии были завешаны тканями, а улицы устланы цветочными коврами³⁴. В Мадриде, например, в предпраздничную ночь устраивалась иллюминация, а начало праздника ознаменовывали артиллерийский салют, звон колоколов и фейерверк.

В праздновании дня Тела Господня можно выделить три фазы: во-первых, это приготовления к празднику в городе и к праздничной литургии в храме; во-вторых, собственно праздничная процессия в храме и на улицах; и, в-третьих, театральные представления, исполнявшиеся вечером. Обычно организацией праздника (исключая непосредственно церковную часть, которая находилась в ведении соборного капитула) занимался городской совет, но, например, в Толедо соборный капитул ведал всей подготовкой празднества³⁵. Приготовления начинались за месяц до дня Тела Господня:

³³ Так, например, в 1473 году Толедский собор поднимал вопрос о том, что фривольные куплеты, распеваемые на празднике, мешают проповеди, а разыгрываемые актерами фарсы привлекают людей больше священнодействия в церквях. Указ архиепископского синода в Гранаде 1573 года запрещал исполнение плясок, фарсов, светских песен в храмах. Подобные запреты появлялись регулярно, например, синод в Гранаде в 1626 году снова воспрещал бесчинства в церкви.

³⁴ Силунас В.Ю. Стиль жизни и стили искусства. С. 382.

³⁵ Rodriguez de Gracia H. El Corpus de Toledo. P. 390.

продумывалось украшение улиц, изготавливались временные алтари, передвижные платформы для процессии и театральных представлений, реквизит и костюмы для актеров и участников процессии (все расходы несли городские власти).

Символом праздника Тела Господня и главным элементом процессии являлась Дароносица с евхаристическим хлебом – телом Христовым. Также в процессии непременно присутствовали различные фантастические существа: ангелы, черти, великаны, дракон и т.д. Борьба между ангелами и чертями (тоже обязательный элемент праздника³⁶) визуализировала борьбу добра со злом, и так Причастие в свою очередь боролось со смертными грехами – гигантами и драконом-гидрой.

Что касается неотъемлемых элементов праздника, то шествие открывали великаны, их число обычно колебалось между четырьмя и шестью. Внутри такого гиганта находился человек, который и управлял им. Кружившиеся в танце великаны могли представлять страны света; попарно могли выступать в роли испанца с испанкой, негра с негритянкой, турка с турчанкой. Другим фантастическим существом была тараска – гигантский дракон или гидра, она имела от одной до семи голов и длинный хвост; чтобы привести ее в движение, нужно было более десяти человек. Тараска могла восприниматься как зверь из Апокалипсиса с восседающей на нем вавилонской блудницей (на тараске могло сидеть сразу несколько женщин, олицетворявших похоть, ересь и прочие пороки), либо как дракон – инкарнация дьявола; так или иначе, она представляла собой воплощение зла³⁷.

Спутник тараски, одетый в гротескный костюм человек, начинал танец, а за ним следовала толпа демонов, музыкантов, ангелов и других фантастических существ. Танцы исполнялись под музыку лютен, арф, флейт, мандолин и сопровождалась песнями. Имело место множество различных

³⁶ Ruiz T.F. A King Travels. P. 267.

³⁷ Rodriguez de Gracia H. El Corpus de Toledo. P. 393.

видов танцев, многие из которых были весьма вольными, и потому их исполнение запрещалось (что было, в сущности, бесполезно).

Внутри самой процессии, либо на ее пути на специальных помостах игрались сценки-пантомимы, в сущности, танцы с определенным сюжетом и смыслом (сражение христиан с неверными, добродетелей с пороками, прославление причастия и т.д.). В.Ю. Силюнас, специалист по испанскому театру Золотого века, сравнивает подобные танцы с ауто сакраменталь, говоря, что им в равной степени было присуще «сочетание сложной религиозной символики и бьющей через край площадной стихийности»³⁸.

Кроме того, на пути процессии могли встречаться «живые картины», представлявшие различные библейские сюжеты, например, жертвоприношение Авраама, сражение Давида с Голиафом и т.д.

Итак, сам праздник Тела Господня начинался в четверг рано утром. Торжеству предшествовала вечерня, служившая накануне. Все начиналось в храме: рано утром там освящали гостии, помещали их в дароносицу, служили мессу в честь Святого Причастия (одновременно с мессой могли разыгрываться фарсы, в некоторых городах служили несколько месс, одну из которых перед алтарем с Дароносицей)³⁹. После этого от храма начиналось шествие.

Из храма выносили Дароносицу, вмещавшую евхаристический хлеб. Повторимся, она была смысловым ядром, символическим сердцем процессии; близость участников шествия к Дароносице определялась социальной иерархией (нужно отметить, что непосредственно в процессии порядок следования был достаточно строгим⁴⁰). Дароносицу несли на плечах клирики (но с начала XVII века существовали уже специальные платформы для ее перемещения).

Как уже говорилось, процессия начиналась с гигантов и тараски. За ними следовали религиозные братства и различные цехи со своими гербами и

³⁸ Силюнас В.Ю. *Стиль жизни и стили искусства*. С. 387.

³⁹ Rodríguez de Gracia H. *El Corpus de Toledo*. P. 397.

⁴⁰ Ruiz T.F. *A King Travels*. P. 266.

статуями своих святых покровителей, приходские священники с крестами своих приходов, религиозные ордена. Клириков, несущих Дароносицу, сопровождали музыканты, одетые ангелами. Один из клириков, идущих рядом с Дароносицей звонил в колокольчик, таким образом сообщая народу о ее приближении, чтобы люди склонились перед Святыми Дарами⁴¹. Здесь заканчивался церковный сегмент шествия; праздник был не просто религиозным, но и народным, городским: За Дароносицей шли представители городских властей, воспитанники коллегиумов и т.д.

Процессия проходила по улицам города и обычно возвращалась обратно к собору, от которого утром и начиналось шествие. Завершалась эта часть праздника молитвой перед передвижным алтарем, об окончании шествия сообщал колокольный звон.

§2. Действа о причастии как элемент праздника Корпус Кристи

Праздник Тела Господня завершался в четверг вечером представлением ауто сакраменталь⁴². Кроме того, в сельской местности действа о причастии могли ставиться на протяжении всей октавы Корпус Кристи, т.е. не обязательно в сам день праздника⁴³. Обычно действа о причастии разыгрывались на площадях под открытым небом, однако имели место постановки и в церквях. В последнем случае клирики настойчиво призывали убрать из храма фарсы и танцы, заявляя, что подобные вещи суть неуважение к литургии. Помимо этого, актеры также сопровождали процессию и играли сценки во время остановок.

Нужно заметить, что могли ставиться как собственно ауто сакраменталь (действа о причастии), так и просто ауто (т.е. действа) на различные библейские сюжеты, а с конца XVI века популярными темами

⁴¹ Rodriguez de Gracia H. El Corpus de Toledo. P. 400.

⁴² Хотя так было не во всех городах. Например, в Мадриде в четверг давалось несколько представлений ауто сакраменталь: спектакль смотрел король и придворные, к тому же ауто разыгрывались перед Советом Кастилии и Советом Арагона. На следующий день, т.е. в пятницу, давались представления перед Советом Инквизиции, Городским Советом и Советом Индий. И только в субботу представления ауто смотрели горожане. Также могло варьироваться и количество площадок, где шли представления, но преимущественно ауто разыгрывались на паперти перед кафедральным собором и на главной площади города.

⁴³ Wardropper B.W. Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. P. 33.

также стали жития святых (в том числе недавно канонизированных). Однако, в целом, после Тридентского собора возрастает значение именно действий, в которых возносилась хвала евхаристическому хлебу.

Представления не только должны были транслировать догму народу, но и демонстрировать богатство и влияние тех, кто организовывал праздник – городского совета или соборного капитула (как в случае Толедо)⁴⁴. Вообще, постановки ауто изначально оплачивали ремесленные цехи, но уже с середины XVI века этим занимались именно городские советы. Они готовили сценические помосты, декорации, реквизит, нанимали актеров, иначе говоря, заботились о каждой детали будущего представления, имея целью наставить в догме и доставить удовольствие публике, удовлетворив свое «местное» городское тщеславие⁴⁵.

Если ауто разыгрывались на площади, то сценическое пространство, где происходило действие, состояло из помоста – основной сцены, по обеим сторонам которой располагались две повозки (передвижные помосты), каждая из которых представляла собой «башню», обтянутую холстами с изображениями, служащими декорациями к представлению. Действие происходило как на центральной сцене, так и на боковых передвижных помостах, которые могли иметь «второй этаж», изображавший башни замка, рай и т.п., и дополнительное пространство ниже уровня сцены, «подвал», который в свою очередь мог служить адом, преисподней или подземельем. Повозки-сцены двигались специальными людьми (обычно около 30 человек), нанятыми городским советом.

Ауто сакраменталь в плане театральной традиции сочетали в себе черты, характерные для двух направлений испанского театра XVI-XVII веков – театра для народа (комедии в коррале) и театра придворного, где использовалась сложная машинерия, что стало характерно и для постановок действий о причастии⁴⁶.

⁴⁴ Rodriguez de Gracia H. El Corpus de Toledo. P. 402.

⁴⁵ De los Reyes Peña M. El teatro religioso del siglo XVI y sus distintas manifestaciones. Estado de la cuestión // Críticón. 2005. № 94–95. P. 17.

⁴⁶ Duarte J.E. Spanish Sacramental Plays: A Study of Their Evolution. P. 59.

Поначалу, на момент своего появления, ауто были скорее игрой жеста, чем слова⁴⁷, визуальная сторона преобладала над содержательной, выраженной в репликах актеров. Из-за гула многолюдной толпы не всегда можно было услышать речи действующих лиц; так, в XVI веке рядом с подмостками находился человек, который громким голосом разъяснял народу на площади происходящее на сцене. Но жанр ауто развивался, действия оформлялись как полноценные спектакли, и слово набирало вес.

К представлению ауто сакраменталь публику готовили небольшие потешные пьесы с музыкой и танцами. Если быть точнее, в целом театральное представление делилось на четыре части. Первая часть – вступление или пролог, лоа (loa). Это были короткие незатейливые сценки с участием одного-двух актеров. Они могли предвещать проблематику исполняемых после них действий о причастии; иногда они могли восприниматься как завязка, по сути, первый акт ауто. Они могли также напоминать обо всем произошедшем во время праздника, призывая публику к благочестивому веселью.

Следом за таким прологом игралась интермедия (entremés) – вторая смысловая часть представления. Темы интермедий не были связаны с проблематикой ауто сакраменталь. Они имели некие близкие к фарсу сюжеты, и зачастую их героями были представители низших слоев общества. Завершалась интермедия музыкой и танцами. Как пишет В.Ю. Силюнас, интермедия являла собой то «профанное», которое лишь подчеркивает «сакральное»⁴⁸. Сакральное несли в себе действия о причастии, венец праздника Корпус Кристи. Ауто сакраменталь игралось сразу после интермедии. Обычно число действующих лиц в ауто колебалось между шестью и двенадцатью⁴⁹, что было значительно больше количества персонажей в лоа или интермедиях.

⁴⁷ Rodriguez de Gracia H. El Corpus de Toledo. P. 405.

⁴⁸ Силюнас В.Ю. Стиль жизни и стили искусства. С. 390.

⁴⁹ Rodriguez de Gracia H. El Corpus de Toledo. P. 403.

Четвертой, завершающей частью сначала были особые танцы и песни, но позже ею стала мохиганга – в сущности, такая же интермедия с песнями и плясками, как и интермедия, предшествующая ауто.

Итак, с XIII по XVII век праздничные практики Корпус Кристи претерпели серьезные изменения, причем наблюдалась тенденция к их усложнению. Сначала в качестве основного элемента праздника была введена процессия со Святыми Дарами; в Испании в XVI веке в качестве неотъемлемой части праздника к процессии добавились представления ауто сакраменталь (не сакраментальные игровые сценки и действия имели место и раньше). Таким образом, ауто сакраменталь, по сути, были частью праздничного богослужения дня Тела Господня⁵⁰. Однако, всей серьезности темы, которой они были посвящены, а именно прославлению таинства евхаристии, ауто несколько не выбивались из картины всеобщего веселья, они были «сродни стихии праздника»⁵¹. В ауто заходила речь о пребывании во грехе, раскаянии и искуплении посредством таинства причастия, но также там содержались танцы, шутки, народные песни. Многие черты ауто сакраменталь происходят из литургической службы, в частности, самый дух ликования и радости, характерный и для действий причастия, и для праздника Корпус Кристи в целом⁵². Евхаристия и Святые Дары мыслились милостью, данной для людского счастья и радости, и ауто сакраменталь, как и праздник Тела Господня, были призваны воспеть эту милость.

⁵⁰ Arias R. The Spanish Sacramental Plays. P. 20.

⁵¹ Силунас В.Ю. Стиль жизни и стили искусства. С. 393.

⁵² Arias R. The Spanish Sacramental Plays. P. 29.

Глава 2. Феномен ауто сакраменталь: истоки, специфика, оформление жанра

В данной главе, во-первых, будет рассмотрена проблема возникновения ауто сакраменталь как специфического самостоятельного жанра, а также будут кратко охарактеризованы основные подходы к пониманию значения ауто сакраменталь; во-вторых, будут проанализированы главные особенности этого жанра.

§1. Развитие жанра действ о причастии в XVI-XVII веках

Сама сущность праздника Тела Господня способствовала рождению ауто сакраменталь как особого жанра, но его формирование было бы невозможно вне существовавшей поэтической и драматической традиции. Уже с XII-XIII веков в поэзии распространенной темой становится спор между персонифицированными фигурами Тела и Души, Вина и Воды, Разума и чувственности и т. д.⁵³ В частности, поэзия уделяла немалое внимание и объяснению превращения хлеба и вина в плоть и кровь Христа⁵⁴.

Что касается драматической традиции, то, по мнению Б. Вардропера, специалиста по испанскому религиозному театру и ауто сакраменталь до Кальдерона, весь XVI век был временем поиска новой драматической формулы, которая могла бы подойти пьесе о евхаристии, ибо только такие пьесы могли выразить сущность праздника Тела Господня⁵⁵. Для формирования ауто сакраменталь имели большое значение религиозные драмы Хуана дель Энсины (1468–1529), который хотя и не писал пьес для Корпус Кристи, но, вложив в уста ангела из рождественских пасторалей толкование образов из Ветхого Завета как предвестий пришествия Мессии, показал важность подобного драматического приема для религиозной пьесы.

⁵³ Силюнас В.Ю. Стиль жизни и стили искусства. С. 393.

⁵⁴ Например, такое объяснение давалось в поэме Иньиго де Мендосы (1398-1458) «О том, что совершил Господь наш на Тайной вечери со своими учениками, когда установил священное таинство своей божественной плоти».

⁵⁵ Wardropper B.W. The Search for a Dramatic Formula for the Auto Sacramental. P. 1196.

Кроме того, его пьесы завершались вильянсико — финальным фрагментом в стихах, который исполнялся под музыку: в будущем исполнение ауто сакраменталь будет завершаться музыкальным синтезом того, что только что увидели зрители⁵⁶. На смену ангелу, разъясняющему пастухам догму, приходит отшельник в пьесах Лукаса Фернандеса (1474–1542), ему же принадлежит первая известная драматическая отсылка к евхаристии — в его пасхальной драме «Страстное действие» (1514)⁵⁷. Нечто среднее между моралите и собственно ауто сакраменталь представляли собой произведения Жила Висенте (1465–1536)⁵⁸. Его «Действо о святом Мартине» (1504), хотя принадлежало мистериальному типу драмы и довольно далеко отстояло от последующей сакраментальной традиции, все же стало первым известным текстом пьесы на кастильском языке для постановки на празднике Корпус Кристи. В пьесах вышеназванных драматургов постепенно складывался прототип для действ о причастии: в пьесе один из персонажей истолковывает другим догмат воплощения Христа как сбывающееся ветхозаветное пророчество. В 20-е годы XVI века эта схема переносится уже непосредственно на пьесы для Корпус Кристи: в «Сакраментальном фарсе» Эрнана Лопеса де Янгуаса (ок. 1487–ок. 1545) пастухи с именами отцов церкви, удивившиеся необычайному спокойствию домашних и диких животных, получают от ангела объяснение причины повсеместного умиротворения — это празднование дня Тела Господня, когда Христос дается в пищу, после чего пастухи поют гимны в честь праздника⁵⁹. В анонимном «Сакраментальном фарсе» 1521 года, сходным с «Сакраментальным фарсом» де Янгуаса, впервые в пьесе для Корпус Кристи появляется аллегорическая фигура Веры, которая разъясняет пастухам значение праздника⁶⁰. Постепенно драматурги отходят от пьес

⁵⁶ Wardropper B.W. Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. P. 166.

⁵⁷ Ibid. P. 170.

⁵⁸ Силюнас В.Ю. Стиль жизни и стили искусства. С. 394.

⁵⁹ Arias R. The Spanish Sacramental Plays. P. 60.

⁶⁰ Wardropper B.W. Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. P. 181.

мистериального типа, хотя действия о Рождестве Христа все еще продолжают ставиться на празднике Тела Господня.

Во второй четверти XVI века в пьесах Диего Санчеса де Бадахоса (1479?–1549) теме евхаристии уделяется все больше внимания: используются символы хлеба и меда, проводятся параллели между жизнью Христа и превращением зерна в хлеб, вернее, в евхаристический хлеб, события Ветхого Завета трактуются как провозвестия евхаристии. Его пьесы, скорее, представляют интерес в свете приемов и возможностей, которыми смогли воспользоваться более поздние авторы⁶¹. Так, Санчес де Бадахос искусно использовал аллегорию, но не в драмах для Корпус Кристи, и шаг навстречу полной аллегоризации сюжета все еще должен был быть предпринят. С середины XVI века героями действий все чаще становятся Время, Справедливость, Надежда и т. п., таким образом, религиозная пасторальная драма сливается с аллегорической. На сцене широта «сакраментального мира» приходит на смену узости исторического мира; аллегорическая фигура сменяет историческую: «Человек заменяет Адама»⁶²; сценический мир ауто сакраменталь становится всеобщим, универсальным.

В анонимных действиях третьей четверти XVI века, вошедших в так называемый «Кодекс старинных действий» (1550–1570)⁶³, усиливается аллегорическая составляющая. Например, в анонимном «Действе об оковах Адама» среди персонажей десять персонифицированных идей, а сам Адам является символом всего грешащего человеческого рода. Переход от Адама к Человеку совершился в «Действе об обвинении Человеческого Рода»: вместо Адама и Евы на сцене предстали Человеческий Род и его жена Слабость⁶⁴. Когда Адам стал Человеком, догма в драме заменила историческое событие, и основа «драматической формулы» ауто сакраменталь была найдена⁶⁵.

⁶¹ Arias R. The Spanish Sacramental Plays. P. 66.

⁶² Wardropper B.W. The Search for a Dramatic Formula for the Auto Sacramental. P. 1205.

⁶³ Собрание из 95 религиозных пьес и одной светской, часть из которых рассматривается как драматический материал непосредственно для праздника Корпус Кристи. См.: De los Reyes Peña M. El drama sacramental en el «Códice de Autos Viejos» // Cuadernos de Historia Moderna. 1999. Monográfico V, № 23. P. 17–46.

⁶⁴ Wardropper B.W. Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. P. 234.

⁶⁵ Wardropper B.W. The Search for a Dramatic Formula for the Auto Sacramental. P. 1206.

В дальнейшем форма действий причастия шлифовалась и совершенствовалась: например, Хуан де Тимонеда (1518?–1583) часто перерабатывал уже существовавшие драмы (в т.ч. и самое известное его ауто, «Действо о заблудшей овце», возможно, было переработкой более раннего образца⁶⁶), совершенствуя стихотворную форму и язык, убирая фарсовые сцены и низкий юмор. Творчество Тимонеды – пример нового «профессионального подхода» к сочинению ауто, хотя в конце XVI века написанием пьес для праздника Тела Господня зачастую по-прежнему занимались любители. Только в XVII веке городские советы будут заказывать ауто сакраменталь почти исключительно у известных профессиональных драматургов.

Ауто сакраменталь Лопе де Веги принято считать началом расцвета жанра⁶⁷. Однако, по мнению Б.-В. Вардроппера, он не привнес в сакраментальную драму как таковую ничего специфически «сакраментального», используя в большей степени техники, характерные для светских комедий. Вардроппер склоняется к тому, что подлинной кристаллизацией жанра, обретенной формулой ауто сакраменталь стали произведения Хосе де Вальдивьельсо⁶⁸. В данном случае важным было осознанное разделение в пределах сцены светского мира и «сакраментального мира», различие техники комедии и техники ауто сакраменталь. Как считает Вардроппер, Тирсо де Молина и Мира де Амескуа не достигли необходимой степени «достоверности» в изображении мира таинства. Только Кальдерон впоследствии успешно справился как с сочинением комедий, так и с созданием ауто сакраменталь⁶⁹. В творчестве

⁶⁶ См. Mérique C. L'évolution de la théâtralité dans les drames eucharistiques espagnols du XVIe siècle. Diss. (Ph.D.). Toulouse, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2011. P. 209–224.

⁶⁷ Силунас В.Ю. Стиль жизни и стили искусства. С. 397. Ауто сакраменталь Лопе довольно хорошо изучены, см.: Izquierdo Domingo A. Los autos sacramentales de Lope de Vega: estado de la cuestión y propuesta de estudio // Revista sobre teatro aureo. 2013. № 7. P. 497–515. О влиянии на его действия о причастии театра иезуитов см.: Eadem. La influencia de la cultura jesuítica en los autos sacramentales de Lope de Vega // Sapere aude. Actas del III Congreso internacional JISO 2013. Pamplona, 2014. P. 173–180.

⁶⁸ Wardropper B.W. The Search for a Dramatic Formula for the Auto Sacramental. P. 1208.

⁶⁹ Ibid. P. 1209.

Кальдерона жанр ауто сакраменталь достиг своего апогея, действие о причастии «окончательно определилось как драма идей»⁷⁰.

Точка зрения Вардропера об «особой успешности» формулы ауто Вальдивьельсо представляется нам обоснованной, поскольку Вальдивьельсо, посвятивший себя исключительно духовной литературе, не испытывал воздействия столкновения светского и религиозного подходов к театру, и потому мог разработать драматическую систему, которая бы эффективно функционировала именно в «сакраментальном» сценическом мире.

По-разному воплотившие найденную драматическую формулу ауто сакраменталь Хосе де Вальдивьельсо и Педро Кальдерон де ла Барка в то же время довели ее до предела и во многом исчерпали себя в том русле, в котором они развивались. После Кальдерона начался закат жанра ауто сакраменталь; эпоха Просвещения характеризовалась обострением споров о допустимости таких видов театральных представлений, как ауто сакраменталь, и в 1765 году вышел указ Карла III, который запретил постановки ауто сакраменталь как пережиток низовой религиозности и суеверные практики нецивилизованной толпы⁷¹. Как считает Э. Дуарте, исследователь испанского театра Золотого века, занимавшийся, в частности, ауто сакраменталь, в XVIII веке образованные слои являлись монокультурной общностью, враждебно настроенной по отношению к народной культуре; в XVII веке же представители высших слоев общества были бикультурными, сочетая свою особую «ученую культуру» с низовой народной культурой⁷². Ауто сакраменталь понималось зрителями в разной степени, однако на эмоциональном уровне действие о причастии, сходное с литургическим актом, трансформировало толпу зрителей в единую общину.

Ауто сакраменталь, как и процессии на празднике Тела Господня, являясь смешением элементов народной культуры и церковной догматики, были выражением нового типа католической религиозности, который

⁷⁰ Силюнас В.Ю. Стиль жизни и стили искусства. С. 402.

⁷¹ Arellano I., Duarte J.E. El auto sacramental. Madrid, 2003. P. 161.

⁷² Duarte J.E. Spanish Sacramental Plays: A Study of Their Evolution. P. 73.

формировался после и под влиянием Тридентского собора⁷³. Вследствие своей ориентированности на догматическую дидактику ауто сакраменталь некоторыми исследователями воспринимались как оружие против возникших протестантских учений. Они напрямую связывали развитие ауто сакраменталь с Тридентским собором и Контрреформацией⁷⁴. Б. Вардроппер был близок к этой точке зрения⁷⁵, подчеркивая значение праздника Корпус Кристи в целом для новой католической линии. Можно сказать, что уже существовавший праздник Тела Господня в какой-то мере действительно был использован Тридентским собором, чтобы бороться с влиянием протестантов⁷⁶. В отечественной историографии подход к ауто как к оружию Контрреформации также имел сторонников: ауто сакраменталь было объявлено «основным жанром театра периода Контрреформации», и утверждалось, что действия о причастии использовались «с целью демонстрации «негодования» народа против «заблуждений» протестантов»⁷⁷.

Противники этих взглядов считают подобный подход к рассмотрению ауто сакраменталь излишне прямолинейным. Они утверждают, что действия о причастии как жанр зарождаются до того, как оформляется реформационное движение, и свой расцвет переживают позже непосредственных мероприятий католической реформы и контрреформы⁷⁸. К тому же, среди ранних ауто сакраменталь (середина – третья четверть XVI века) лишь сравнительно небольшое число направлено против ереси; фигура Ереси станет часто встречающимся персонажем уже позднее. Поэтому об ауто сакраменталь говорится не как об «оружии», а как о способе трансляции определенных ценностей⁷⁹; даже если ауто сакраменталь называются «инструментом

⁷³ Ruiz T.F. *A King Travels*. P. 270.

⁷⁴ Например, А. Вальбуэна Прат, а также Э. Гонсалес Педросо, Н. Гонсалес Руис. Прежде всего: Valbuena Prat A. *Los autos sacramentales de Calderón: clasificación y análisis* // *Revue hispanique*. 1924. № 61. P. 58–109.

⁷⁵ По крайней мере, касательно «борьбы» на определенном этапе развития жанра ауто сакраменталь в период непосредственно после Тридентского собора. В этом смысле Вардроппер указывает на «Кодекс старинных действ», см.: Wardropper B.W. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*. P. 28.

⁷⁶ Duarte J.E. *Spanish Sacramental Plays: A Study of Their Evolution*. P. 63. См. также: Andrachuck G. *The Auto Sacramental and the Reformation* // *Journal of Hispanic Philology*. 1985. № 10. P. 7–38.

⁷⁷ Узин В.С. *Испанский театр* // *История западноевропейского театра в 8 тт.* Т.1. М., 1956. С. 381.

⁷⁸ Силюнас В.Ю. *Стиль жизни и стили искусства*. С. 416.

⁷⁹ Duarte J.E. *Spanish Sacramental Plays: A Study of Their Evolution*. P. 62.

контрреформы», они, скорее, понимаются как носитель дидактического сообщения, имеющего доктринальную ценность, способствующего становлению конфессионального сознания⁸⁰.

Нам представляется справедливым говорить об ауто сакраменталь как о продукте духовного климата эпохи; как нам кажется, зрелый тип действ о причастии, сложившийся к рубежу XVI–XVII веков, определенно был формой выражения ценностей посттридентской эпохи.

§2. Структура ауто сакраменталь

Значимость ауто сакраменталь как драматического произведения, посвященного таинству евхаристии, возросла после Тридентского собора. Католическая религиозность в противовес протестантским течениям кальвинистского толка, которые придавали таинству чисто символическое значение, понимая его лишь как воспоминание крестной жертвы Христа, утверждала не только значимость таинства, но и полагала его вновь и вновь свершающимся чудом благодати, что, скорее, было уже не какой-либо полемикой с оформившимися протестантскими церквями, а закономерным продолжением духовной линии, намеченной Тридентским собором, что нашло свое отражение как в определении, так и в структуре ауто сакраменталь.

У самих авторов действ о причастии встречаются определения этого жанра как драмы, возносящей хвалу таинству и борющейся с ересью (Лопе де Вега), как проповеди со сцены, которая поучает народ (Кальдерон)⁸¹. Таким образом, мыслилось, что ауто сакраменталь выполняет дидактическую функцию – наставляет народ в том, что касается догмы и благочестия.

В ауто сакраменталь как в драматическом произведении выделяются два элемента: тема (*asunto*) и сюжет (*argumento*); причем тема у действ о причастии (как и следует из названия этого жанра) всегда одна и та же – тема

⁸⁰ Nogués Bruno M. L'auto sacramental come strumento di contro-riforma cattolica nella Spagna del Siglo de oro: studio di caso su Lope de Vega e i suoi autos storici. Roma, 2012. P. 138.

⁸¹ Arellano I., Duarte J.E. El auto sacramental. P. 4–5.

евхаристии или, если быть точнее, проблема искупления человека и роли причастия в этом искуплении. Сюжет, наоборот, мог быть любым – от библейских историй до современных событий, он мог следовать устоявшимся топосам или являться оригинальным повествованием. Причем, вследствие относительной свободы в выборе сюжета ауто сакраменталь отражали многие аспекты жизни общества: его социальные структуры, религиозные или культурные конфликты, политические и гражданские практики⁸².

Таким образом, в ауто сакраменталь мы видим два уровня действия: сюжетный уровень (т.е. событийный, исторический) и уровень, связанный с раскрытием темы пьесы (т.е. теологический). Эти два уровня связывались посредством аллегории, без которой и не могло быть ауто сакраменталь: в пьесах персонификации идей выступали в амплу крестьянина, пастуха и т.д.

Соединить исторический и теологический уровни было непростым делом, и сам жанр пьес о причастии оформился в обозначенном виде далеко не сразу. Иными словами, необходимо было адаптировать литургические драмы мистериального типа к конкретному празднику, из чего и вырос новый род религиозной драмы. То есть, изначально торжества Корпус Кристи сопровождалась мистериальными пьесами, чаще всего со связанными с Рождеством сюжетами. Такие действия, не содержащие в себе аллегоризма, иногда относят к моралите или «коротким мистериям»⁸³. Однако было очевидно, что подобные драмы не подходят для праздника Тела Господня: они переносили на сцену события библейской истории и служили напоминанием значимости праздника в связи с историческим событием. Тогда как, в отличие от праздников, например, Рождества или Пасхи, для которых имело первостепенное значение это воспоминание об определенном событии христианской истории, в основании идеи праздника Тела Господня лежал конкретный догмат и конкретное таинство. То есть, само событие Тайной вечери как момент установления таинства евхаристии отходило на

⁸² Duarte J.E. Spanish Sacramental Plays: A Study of Their Evolution. P. 67.

⁸³ Силлюнас В.Ю. Стиль жизни и стили искусства. С. 394.

второй план, уступая место собственно таинству, которое являлось чудом, всегда имевшим место в настоящем времени. Таким образом, религиозные представления на празднике Корпус Кристи не должны были напоминать; их воздействие было другим. Поэтому ауто сакраменталь впоследствии станут понимать как некий аналог литургии, действие, сходное с мессой⁸⁴.

Так, в сценическом пространстве действия о причастии созидался особый «сакраментальный» мир со своей концепцией реальности и времени, ценностями и отношением к истории. Он был отличен от мира светского театра и, скорее, был ближе пространству храма; этот сценический мир ауто сакраменталь нес в себе «смещение театра и таинства», «мессы и комедии»⁸⁵.

Представление Тайной вечери на сцене не смогло бы показать значение причастия; для демонстрации этого значения нужен язык знаков и аллегорий: потому как таков язык самой теологии таинств, таким будет и язык литературного произведения, посвященного таинству, которое и есть знак. Природе «сакраментального мира таинства» свойственен аллегоризм, и ей созвучна аллегорическая структура ауто сакраменталь. Так, сама доктрина искупления, распадающаяся на несколько идей, дает жизнь группе драматических персонажей (т.е. конкретной идее соответствует конкретный персонаж). «Поиск драматической формулы» действия о причастии — это движение к аллегоризации, и структура ауто сакраменталь заменит «пастухов рождественских пьес на персонификации идей»⁸⁶.

«Сакраментальный мир» действия о причастии вследствие своей аллегоричности обладает особым свойством: он изъят из времени и потому вечен. Пьесы на новозаветные сюжеты, поначалу игравшиеся на празднике Корпус Кристи, создавали сценический мир, где происходило конкретное событие земной жизни Христа, занимавшее определенное место на исторической прямой. Ауто сакраменталь, напротив, представляли на сцене события, которые не были привязаны к конкретному моменту истории и

⁸⁴ Duarte J.E. Spanish Sacramental Plays: A Study of Their Evolution. P. 61.

⁸⁵ Wardropper B.W. The Search for a Dramatic Formula for the Auto Sacramental. P. 1197.

⁸⁶ Ibid. P. 1198.

потому для зрителя всегда случались в настоящем, в котором сливались прошлое и будущее. Часто встречавшиеся анахронизмы служили схождению различных исторических актов в точке настоящего, «происходящего сейчас». Этим событием в настоящем было таинство, искупление человека и обретение им благодати — то, что должен был пережить зритель во время представления.

Таким образом, с оформлением структуры ауто сакраменталь к концу XVI – началу XVII века акцент переместился с воспоминания на переживание настоящего момента таинства как момента нисхождения благодати, что, как нам кажется, характерно для складывавшегося типа духовной культуры постреформационного католического мира.

Итак, формула оформившегося ауто сакраменталь базировалась на двух основных принципах: аллегории и универсальности, вечности «сакраментального мира». И эта наиболее подходящая для представлений на празднике Корпус Кристи формула, по мнению Б. Вардропера, была найдена в начале XVII века именно Хосе де Вальдивьельсо⁸⁷.

⁸⁷ Wardropper B.W. The Search for a Dramatic Formula for the Auto Sacramental. P. 1198.

Глава 3. Значение духовного компонента ауто сакраменталь для религиозной культуры конца XVI – начала XVII веков: пример сочинений Хосе де Вальдивьельсо

В данной главе мы сначала обрисуем основные вехи творческой жизни маэстро Вальдивьельсо, а затем перейдем к анализу его действий о причастии.

§1. Хосе де Вальдивьельсо и его творчество

О жизни Хосе де Вальдивьельсо, хотя он был одним из самых известных религиозных поэтов своего времени, точных сведений имеется не так много. Он родился около 1565 года⁸⁸ в Толедо. Уже в молодости он считался человеком ученым и добродетельным; современники высоко оценивали как его произведения, так и моральные качества. Большинство исследователей полагает, что Вальдивьельсо учился в Толедском университете, бывшем в тот период центром напряженной интеллектуальной жизни. Затем он избрал для себя карьеру духовного лица, однако когда точно им был принят священнический сан, достоверно не известно, однако с 1593 года он фигурирует как капеллан мосарабского обряда в одной из церквей Толедо⁸⁹. С 1603 года⁹⁰ он был капелланом мосарабского обряда уже в кафедральном соборе Толедо и состоял на службе у кардинала Бернардо де Сандовалья-и-Рохаса, который, в частности, был покровителем Сервантеса. Вальдивьельсо связывала дружба с Сервантесом и Лопе де Вегой (кроме хвалебных композиций и посвящений, известно, что Вальдивьельсо крестил дочь Лопе, а также присутствовал при его смерти), которые ценили его не только за поэтический талант, но и за мягкий характер и отзывчивость.

По просьбе приора монастыря Святой Марии Гваделупской Габриэля де Талаверы до 1602 года он написал поэму о жизни святого Иосифа «Жизнь, добродетели и смерть святого Иосифа» («*Vida, excelencias y muerte de San*

⁸⁸ Madroñal A. La primera edición de la Vida de San José del maestro Valdivielso. P. 279.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ 1603 год фигурирует во вступительной статье к изданию драматических произведений Вальдивьельсо: José de Valdivielso: Teatro completo. Vol.1. Edición y notas de R. Arias y R.V. Piluso. Madrid, 1975.

José»), но напечатана она была только в 1604 году в Толедо⁹¹ (хотя ранее считалось, первое издание датируется 1607 годом⁹²). Поэма пользовалась необычайным успехом, что позволило Вальдивьельсо не только войти в литературное сообщество Толедо, но и обрести вес в церковных кругах. Возможно также, что он тогда он познакомился с Эль Греко. Вальдивьельсо в эти годы принимал участие в организации поэтических состязаний в Толедо, был членом литературных кружков и академий.

Около 1609 года Вальдивьельсо последовал за кардиналом Сандовалем-и-Рохасом в Мадрид, хотя к жизни в столице питал непреодолимое отвращение. В Мадриде он был принят в Братство рабов Святого Причастия (*Hermanidad de Esclavos del Santísimo Sacramento*), к которому также принадлежали Кеведо, Сервантес, Лопе (с 1610 года).

Драматические произведения Вальдивьельсо сочинял и до принесшей ему известность «Жизни святого Иосифа», однако у нас нет точных сведений о них. С 1608 по 1618 год свет увидело одиннадцать переизданий «Жизни святого Иосифа»; известность Вальдивьельсо росла. Среди других поэтических сочинений, принадлежащих его перу, большой популярностью пользовался «Духовный романсеро о Святом Причастии» («*Romancero espiritual del Santísimo Sacramento*») – сборник коротких стихов, проникнутых мистической любовью к святым евхаристическим таинствам, который увидел свет в 1612 году (в 1612–1618 годах вышло шесть его изданий). Сборник составили стихи на манер народных песен, баллад, кансоньеро и т.д. Для сборника характерна дидактическая направленность, многократно повторяется мотив слёз кающегося грешника. «Духовный романсеро» считается наибольшим вкладом Вальдивьельсо в поэтическую традицию⁹³, где народный язык и дух народной религиозности сочетался с утонченностью новых поэтических приемов. Стихи этого сборника были связаны с теми или иными праздниками литургического года, по сути,

⁹¹ Madroñal A. La primera edición de la Vida de San José del maestro Valdivielso. P. 275.

⁹² Milego J. El teatro en Toledo durante los siglos XVI y XVII. P. 130.

⁹³ Terry A. Seventeenth-century Spanish Poetry. The Power of Artifice. P. 149.

образуя поэтический календарь, который имел практическое приложение – стихи предназначались для пения в церкви⁹⁴.

В 1616 году Хосе де Вальдивьельсо опубликовал поэму «Толедская дарохранительница» («Sagrario de Toledo»), которая была написана по заказу архиепископа Толедо кардинала Сандовалья-и-Рохаса и ему же посвящена. Духовная поэзия Вальдивьельсо была литературным выражением культуры благочестия этого периода и средством прославления местных святых, праздников в их честь, событий, связанных с перенесением святынь и т.д., кроме того, способствуя росту влияния автора не только как поэта, но и как духовного лица. В поэзии Вальдивьельсо использует простой, но красивый язык, богатый библейскими образами, как инструмент дидактики, чтобы объяснить читателям догму⁹⁵.

Когда в 1618 году кардинал Сандоваль-и-Рохас скончался в Мадриде, его преемником был назначен сын Филиппа III инфант Фердинанд; фактически архиепископскую кафедру Толедо он занял в 1620 году. Вальдивьельсо вошел в окружение нового архиепископа, при котором также был капелланом.

В Мадриде Вальдивьельсо исполнял обязанности цензора книг. Филипп III оказывал ему покровительство; по его заказу Хосе де Вальдивьельсо подготовил переложение Псалтири. Этот труд был опубликован в 1623 году в Мадриде под названием «Переложение Псалтири и кантиков из Бревиария» («Exposición parafrástica del Psalterio y cánticos del Breviario») и содержал посвящение кардиналу-инфанту Фердинанду.

Позже Вальдивьельсо неоднократно участвовал в литературных состязаниях. В 1630 году он опубликовал новую книгу «Похвала Святому Причастию, Святому Кресту и Пречистой Деве Марии» («Elogios al Santísimo Sacramento, á la Cruz Santísima y á la Purísima Virgen María»).

⁹⁴ Wilhelmsen E. La imagen de Toledo en el Romancero spiritual de José de Valdivielso. P. 235.

⁹⁵ Gonzalez M.R. A Critical Edition of Jose de Valdivielso's «El ángel de la guarda». Diss. (Ph.D.). New Orleans, Tulane University, 1982. P. 3.

Хосе де Вальдивьельсо умер в Мадриде 12 июня 1638 года, будучи известным и популярным поэтом и драматургом для своей эпохи. Однако, прежде всего, его знали как автора действ о причастии, высоко оцененного своими современниками⁹⁶.

Итак, отдельно необходимо сказать о драматических произведениях Вальдивьельсо. Прежде всего, нужно отметить, что драматургия Вальдивьельсо, как и его поэзия, полностью религиозна. Большую часть его драматических сочинений составляют ауто сакраменталь, однако Вальдивьельсо не ограничивался этим жанром. Его перу также принадлежат религиозные драмы, наиболее известными из которых являются «Рождество Девы Марии» («El nacimiento de la Mejor», где раскрывается догмат о Непорочном зачатии Девы Марии), «Ангел-хранитель» («El Ángel de la guarda», где разворачивается борьба между ангелом-хранителем и дьяволом за душу человека⁹⁷), «Разумный безумец» («El loco cuerdo»), «Французская лилия» («La Flor de Lis de Francia», о короле Людовике Святом).

Тем не менее, наибольшую известность и признание среди драматических сочинений Хосе де Вальдивьельсо получили именно ауто сакраменталь. Основной корпус его действ о причастии был опубликован в 1622 году в Толедо в собрании под названием «Двенадцать действ о причастии и две духовные комедии» («Doze actos sacramentales y dos comedias divinas»), а в 1624 году этот сборник был переиздан в Браге⁹⁸. Известно, что ауто сакраменталь, вошедшие в сборник, ставились в Толедо, Севилье и других городах, однако точных сведений о том, когда и где ставилось конкретное ауто, практически нет⁹⁹.

В собрание вошли следующие действа о причастии:

⁹⁶ Среди которых, например, можно назвать Висенте Эспинеля и Саласа Барбадильо.

⁹⁷ Gonzalez M.R. A Critical Edition of Jose de Valdivielso's «El ángel de la guarda». P. 30.

⁹⁸ Две духовные комедии, включенные в состав собрания, – упомянутые выше «Рождение Девы Марии» и «Ангел-хранитель».

⁹⁹ Нам известны лишь отдельные попытки датировать какое-либо конкретное ауто: например, существует гипотеза, что действо «Простолюдин в свой глуши» было поставлено на празднике Корпус Кристи в Бадахосе в 1615 году. См.: Marcos Alvarez F. Una aproximación plausible a «El villano en su rincón». P. 81–86. Также считается вероятным, что «Горянка из Пласенсии» была поставлена в Севилье в 1619 году. См.: Cuéllar D. La Serrana de Plasencia" de Joseph de Valdivieso: entre lo sagrado y lo profano. P. 397–406.

«Простолюдин в свой глуши» («El villano en su rincón»¹⁰⁰);
«Приют для безумных» («El hospital de locos»);
«Свободные пленники» («Los cautiuos libres»);
«Феникс любви» («El Fénix de amor»);
«Дружба в опасности» («La amistad en el peligro»);
«Амур и Психея» («Psíqués y Cupido»);
«Зачарованный человек» («El hombre encantado»);
«Празднество Души» («Las ferias del alma»);
«Странник» («El peregrino»);
«Горянка из Пласенсии» («La serrana de Plasencia»);
«Блудный сын» («El hijo pródigo»);
«Древо жизни» («El árbol de la vida»).

Действа о причастии Хосе де Вальдивьельсо можно назвать зрелым типом ауто сакраменталь. В общих чертах ауто возможно условно свести к одной схеме, которая строится на использовании идей об изначально дружественных отношениях человека и Бога, о грехопадении человека, о попечении Бога о человеке, о раскаянии человека и обращении к Богу, о победе благодати над грехом. Присутствие всех элементов в одном ауто в явном виде не является обязательным, поскольку они, так или иначе, подразумеваются. Умелое использование аллегорий и отсылок к Библии не только обогащают понятийный язык ауто, но и создают на сцене сакраментальный мир, особым образом вызывающий у зрителя сходные с литургическими переживания, окончательно утверждая представления ауто сакраменталь как форму обновленной католической религиозности.

Таким образом, все творчество Вальдивьельсо носило исключительно религиозный характер, а использование народной поэзии обогащало религиозные формы. Поэзия и драматургия Вальдивьельсо, направленные на прославление и пояснение догмы, а также трансляцию религиозного

¹⁰⁰ Выражение «el villano en su rincón» означает нелюдимого человека, затворника.

переживания, были выражением духовной культуры второй половины XVI – начала XVII веков.

§2. Изображение таинства и история спасения в ауто сакраменталь

Характерные черты зрелого типа ауто сакраменталь, сложившегося к концу XVI – началу XVII веков, как религиозной практики, воздававшей хвалу евхаристии в рамках праздника Корпус Кристи, мы рассмотрим на примере ауто сакраменталь Хосе де Вальдивьельсо. Как уже было сказано, действия о причастии этого автора являются кульминацией развития жанра на протяжении XVI века и воплощением его «идеальной формулы», поэтому представляются репрезентативными как образцы «настоящей» евхаристической драмы.

Нами анализируется группа из четырех ауто сакраменталь из сборника «Двенадцать действий о причастии и две духовные комедии» 1622 года: в нее входят ауто «Странник», «Блудный сын», «Древо жизни» и «Дружба в беде». Они представляют интерес именно как единый блок с общим идейным стержнем. Сюжеты всех четырех ауто строятся на концепции жизни и бытия человека как странствия, путешествия, нахождения в пути¹⁰¹.

Все эти действия основаны на перекликающихся библейских притчах и образах. Ауто «Странник» строится на притче о милосердном самарянине (Лк. 10:25-37). Главный герой пьесы, Странник, отправляется на поиски Небесного Иерусалима, но на пути поддается искушениям и попадает в руки к разбойникам, которые избивают его до полусмерти. Его спасает добрый Самарянин, который относит его в церковь, где Странника ждет причастие.

Пьеса «Блудный сын», в свою очередь, полностью следует новозаветной притче (Лк. 15:11-32), хотя Вальдивьельсо несколько

¹⁰¹ Можно назвать другую группу ауто из «Двенадцати действий о причастии», в основе сюжета которых лежит идея о священном браке между Христом и Душой человека (о браке Христа с Церковью, Народом или Общиной верующих на универсальном уровне). Эту группу составляют ауто «Феникс любви», «Горянка из Пласенсии» и «Амур и Психея», и, по нашему мнению, вследствие своей самостоятельности они заслуживают специального рассмотрения. Об ауто и браке Христа и Души см.: Arias R. Conceptos básicos en el Fénix de Amor de José de Valdivielso; Idem. La serrana de Plasencia, versión a lo divino por Valdivielso (1560?-1638).

Остальные ауто сборника носят более разрозненный характер и требуют отдельного исследования.

расширяет сюжет¹⁰². Блудный сын покидает изобильный дом своего Отца, отправившись на поиски удовольствий. В пути он растрчивает свои богатства, и когда принимавшие его у себя обирают его до нитки, ему приходится наняться свинопасом. Раскаившись, он возвращается в дом своего Отца, где его ждет праздничная трапеза.

В действе «Дружба в беде»¹⁰³ особое внимание уделяется воплощению Христа. Монарх (Христос) спускается на землю, чтобы спасти Человека из трясины греха (установление дружбы). Эта пьеса содержит длинный пассаж, основанный на притче о потерянной овце (Лк. 15:3-7; Мф. 18:12-14), а Монарх выходит на сцену как пастырь, несущий израненного Человека. Человек очищается посредством крещения, но на своем пути он встречает искушения и поддается им. Вскоре он раскаивается, а помощь церкви и Святого Петра позволяет ему спастись из бурного моря жизни. Монарх прощает Человека, и тот присоединяется к его двору.

Ауто «Древо жизни» построено вокруг образов древа жизни и древа познания добра и зла (Быт. 2-3). Человеческий Род, изгнанный из рая, раскаивается в своих грехах; благодаря искупительной жертве Монарха-Христа он будет прощен и очищен от греха, и в конце ауто он придет к новому раю, где его будет ждать новое древо жизни.

Таким образом, рассматриваемые ауто фактически представляют собой историю спасения, в которой евхаристия занимает важное место, поэтому, прежде всего, представляется необходимым проследить то, как изображалось таинство евхаристии в названных действиях о причастии.

¹⁰² Сравнение с более кратким ауто Лопе де Веги: Izquierdo Domingo A. La evolución del auto sacramental de Lope a Valdivielso: El hijo pródigo.

¹⁰³ Испанское название этого ауто – «La amistad en el peligro» (т.е. «Дружба в опасности»). Эта фраза является частью пословицы «En el peligro se conoce la amistad», что аналогично русской «Друг познается в беде». В разных формах она будет повторяться на протяжении всего действия, что служил раскрытию идеи о любви Бога к человеку, несмотря на всю греховность человека. О пословицах и поговорках в драматических произведениях Вальдивьельсо см.: Arias R. Función de los proverbios en el teatro de Valdivielso. P. 67–70.

§2.1. Изображение таинства евхаристии и Святых Даров в ауто сакраменталь

Изображение таинства евхаристии и Святых Даров с целью их прославления в ауто сакраменталь закономерно основывается на использовании образов хлеба и вина (образ вина несколько реже употребляется отдельно, в отличие от хлеба), а также трапезы (т.е. Трапезы Господней). Все отсылки к евхаристическому хлебу строятся на двух ключевых идеях: приобщение Христу через причащение и насыщение «хлебом жизни». Таким образом, с одной стороны, это отсылки к Тайной вечере, с другой же стороны, к насыщению множества людей хлебами и рыбами (собственно, ее предвозвестию), и в этой связи к словам Христа о «хлебе с небес», который есть плоть Христа; этот хлеб дает насыщение, которое и есть вечная жизнь (Ин. 6:26-58).

Мы рассмотрим различные аспекты изображения таинства евхаристии на примере ауто сакраменталь Хосе де Вальдивьельсо «Странник», «Блудный сын», «Древо жизни» и «Дружба в беде». В рассматриваемых нами действиях о причастии таинство евхаристии изображается с помощью аллюзий, которые носят указанный выше характер (т.е. сочетают идеи причащения Богу, насыщения и вечной жизни). Вальдивьельсо в своих действиях также часто использует противопоставления (голод – насыщение, смерть – вечная жизнь, гибель – спасение); такая форма отсылок к евхаристии, строящаяся на оппозициях, позволяет использовать самостоятельно не только, например, образ евхаристического хлеба, но и обратные ему, что делает понятийный язык пьесы более выразительным.

Прежде всего, сконцентрируемся на идее приобщения человека Богу через вкушение евхаристического хлеба. В ауто «Странник» Истина говорит Страннику, что Христос дается человеку в пище. Когда же Странник вопрошает, как такое может быть, ему отвечает Христос-Самарянин, что Христос себя самого отдает человеку, доверяя ему свое сердце, и через это

входит в душу человека¹⁰⁴. Бог и божественная благодать даются людям в евхаристическом хлебе, и Христос в таинстве причастия отверзает человеку свое сердце, чтобы поселиться в человеческом сердце. Христос и евхаристия – это любовь Бога к человеку и человека к Богу «любовь в двоих» («el amor en los dos»)¹⁰⁵. Монарх (Христос) в ауто «Древо жизни» сообщает Человеческому Роду, что евхаристический хлеб – это блюдо, которое действительно «обожествляет»¹⁰⁶ (т.е. причащает человека Богу). В действе «Дружба в беде» Христос снова предстает в образе Монарха, и после повествования о его страданиях и смерти, которые он претерпел за человека, он добавляет, что человек соединяется с ним в хлебе¹⁰⁷. В этом хлебе и пребывает Христос¹⁰⁸. Таким образом, в изображении таинства евхаристии в ауто подчеркивается причащение человека Богу, действительность пресуществления и реальность присутствия Христа в Святых Дарах.

Другим важным качеством Святых Даров в действах о причастии является способность насыщать человека, поскольку они являются истинным благом. Земная пища человека после грехопадения скудна и горька и требует много труда, чтобы ее получить. В действе «Древо жизни» аллегория Вины упоминает в качестве таковой «хлеб горя, смешанный со слезами» и «вино, разбавленное каплями пота»¹⁰⁹. В ауто «Странник» Земля, мать Странника,

¹⁰⁴ Valdivielso José de. El peregrino // José de Valdivielso: Teatro completo. Vol.1. P. 417.

¹⁰⁵ Ibid. P. 417.

¹⁰⁶ В отличие от плода с древа познания добра и зла, вкушая от которого человек якобы мог бы стать равным богам:

Si pretendiste ser Dios
comiendo entonces, aora
comiendo lo podrás ser,
porque este manjar endiosa.

Valdivielso José de. El árbol de la vida // José de Valdivielso: Teatro completo. Vol.1. P. 544.

¹⁰⁷

Tras esto todo mi amor
le hizo no mi mitad,
sino otro yo vn Dios le hizo
vnido a mí en aquel pan.

Valdivielso José de. La amistad en el peligro // Ibid. P. 237.

¹⁰⁸ Ibid. P. 237.

¹⁰⁹

Comerás pan de dolor
con lagrimas amasado;
vino veuerás aguado
con gotas de tu sudor.

Valdivielso José de. El árbol de la vida. P. 520.

перечисляет различные блага, которые она ему дала, на что он возражает, что все «земные блага» были получены тяжелым трудом, и хлеб, данный Землей, – это «хлеб горестный» («pan de dolor»)¹¹⁰, приобретенный высокой ценой. Подразумевается противопоставление хлеба, данного Землей, хлебу евхаристическому, данному Божьей милостью: дары Земли не могут утолить духовный голод человека, в отличие от Бога, о чем сам Странник говорит: «... ничто меня не насытит до того, как будет явлено Его величие» («... nada me harta/hasta aparecer su gloria»)¹¹¹.

Многообразные плоды грехов – ложные блага, с которыми сталкиваются герои ауто, и вовсе вызывают или обостряют голод и чреватые смертью. В пьесе «Блудный сын» аллегорические фигуры Удовольствия, Забвения и их поющая свита призывают Блудного сына тратить свои богатства на наслаждения, которые сравниваются с «прекрасным и обманчивым яблоком» Адама¹¹²; соответственно, несмотря на кажущуюся их привлекательность, они не только не смогут насытить Блудного сына, но грозят ему гибелью.

Другой аллегорический персонаж этого действия – Похоть – появляется на сцене в образе вавилонской блудницы, в руках у нее чаша, «в которой свои удовольствия она несет» («adonde sus gustos lleua»)¹¹³. В Откровении эта чаша полна мерзостей и нечистот; здесь она является противоположностью потира. Вдохновение, спутник Блудного сына, открывает ему, что осадок от питья из этой чаши – раскаяние и горечь («Mas son las hezes del cáliz/arrepentimiento y pena»)¹¹⁴, т.е. обещанные удовольствия греховны и потому иллюзорны, и все, что у него останется после того, как он осушит чашу, – это муки совести. Похоть подает свою чашу Блудному сыну, который готов выпить «реку этого несравненного вина» («vn río/desse vino soberano»)¹¹⁵, что является, по сути, профанацией причастия, и, таким

¹¹⁰ Valdivielso José de. El peregrino. P. 388.

¹¹¹ Ibid. P. 389.

¹¹² Valdivielso José de. El hijo pródigo // José de Valdivielso: Teatro completo. Vol.1. P. 476.

¹¹³ Ibid. P. 478.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Valdivielso José de. El hijo pródigo. P. 479.

образом, Блудный сын приобщается к греху вместо божественной благодати. В сосуде с вином, что дала Блудному сыну Похоть, – его погибель («su perdición/le di en mi vaso a beuer»)¹¹⁶. Вдохновение предупреждает его, что это вино, хоть и имеет сладкий вкус, никогда его не насытит, и чем больше он будет отпивать из чаши греха, тем больше его будет мучить жажда¹¹⁷, поскольку, чем дальше, тем больше он будет погрязать в грехе. Подразумевается, что насытить человека может только евхаристическое вино, которое есть истинная кровь Христова. Содержимое же «чаши удовольствий» – прах, и в прах обращается («Todo es polvo y en él para»)¹¹⁸, как говорит Вдохновение о бренности обещаемых Блудному сыну наслаждений.

Об истинном насыщении и изобилии говорит брат Блудного сына, сетуя, что последний оставляет отеческий изобильный стол, молоко и мед, хлеб и вино¹¹⁹; покидая своего Небесного Отца, Блудный сын оставляет все, что его насыщает и дает ему жизнь, вместо этого бросаясь в погоню за наслаждениями. Насыщению противопоставляется голодная смерть; Вдохновение говорит о Блудном сыне: «Кто оставляет насыщение от Бога, верно, что от голода умрет»¹²⁰. Толстяк, состоящий в услужении у Дьявола, жалуется на «тягостный голод» («hambre importuna»)¹²¹ и на то, что его хозяин «ни исполняет того, что обещает, ни насыщает тем, что дает» («Ni cumple lo que promete,/ni harta con lo que da»)¹²². Тема голода и ложности благ в доме Дьявола развивается далее, когда Блудный сын выказывает желание

¹¹⁶ Valdivielso José de. El hijo pródigo. P. 486.

¹¹⁷

No te podrá hartar jamás,
pues mientras beuieres más,
matarás menos tu sed.

Ibid. P. 479.

¹¹⁸ Ibid. P. 480.

¹¹⁹

Dexas el abundancia
de la segura quanto limpia mesa,
vn pan todo substancia,
miel dulce, leche gruesa
y vino alegre de quietud trauesa.

Ibid. P. 485.

¹²⁰ Ibid. P. 488.

¹²¹ Ibid. P. 492.

¹²² Ibid. P. 493.

наняться к Дьяволу свинопасом вместо Толстяка. Толстяк объясняет новоиспеченному свинопасу, что голод – «болезнь, которая здесь не лечится» («es mal que aquí no se cura»)¹²³, а когда тот спрашивает о куске хлеба, положенном за работу, он отвечает, что этот хлеб – «хлеб лжи» («pan de mentira»), а вино – «с осадком гнева, от которого испил Адам» («Con hezes de ira/de la que trasegó Adán»)¹²⁴. Таким образом, блага, которые даются в доме Дьявола, являются не просто ложными, но и крайне пагубными, поскольку приводят человека к гибели.

Примечателен монолог Вдохновения «к Святому Причастию»¹²⁵, когда оно сравнивает Блудного сына с заблудившейся овцой и призывает его вернуться к доброму пастырю (который есть Христос), к «пастбищу Его тела» («pasto de su cuerpo»)¹²⁶, которому уподобляется евхаристический хлеб (хлеб «из росы небесной» и «муки цветочной» («de rozío del cielo», «de arina de flor»)¹²⁷). Об этом хлебе прямо говорится, что он есть «насыщение с небес» («que es hartura de los cielos»)¹²⁸, поскольку он исходит от Бога, он истинен, в отличие от хлеба и вина, которые обещаны Блудному сыну в доме Дьявола (Вдохновение предупреждает Блудного сына: «вместо хлеба тебе он даст камни, вместо вина – желчь дракона»¹²⁹; место действительной трапезы занимает профанация). Предсказания о том, что Блудный сын будет голодать в услужении у такого господина, сбываются, и он вынужден делить отруби со свиньями, которых он пасет, когда у работников его Отца всегда вдоволь хлеба¹³⁰. Лишь Бог дает насыщение, а пребывание в пороке ведет к гибели.

¹²³ Valdivielso José de. El hijo pródigo. P. 494.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid. P. 496. Этот монолог интересен также тем, что в нем используется большое число ветхозаветных образов в качестве предвозвестий таинства евхаристии.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Блудный сын заблудился и следует не за тем господином:

Mira que perdido vas
siguiendo ajeno señor,
que por pan te dará piedras,
por vino, hiel de Dragón.

Ibid.

¹³⁰ Ibid. P. 497.

Если обратиться к действию «Странник», то здесь присутствует одно из самых наглядных противопоставлений истинных, насыщающих Святых Даров и их профанации – это видение лестниц добра и зла. Со стороны каждой лестницы звучит пение и обещания: лестница зла сулит Страннику земные наслаждения, а лестница добра в своей сути является обещанием евхаристии. Истина расставляет все по своим местам: лестница зла – это «хлеб, что не насыщает» и «вино драконово», а лестница добра – «хлеб, что насыщает небеса» и «вино самого Бога»¹³¹. Это противопоставление профанации евхаристии и истинного таинства получит развитие в дальнейшем действии.

Евхаристическая трапеза – ключевой момент и кульминация ауто сакраменталь. Однако героев пьес могут поджидать приглашения к столу и угощения совсем другого рода – ловушки, подготовленные злыми силами, подстерегающими человека на его пути. Трапеза, которую Похоть, Удовольствие и Забвение готовят Блудному сыну, будет сопровождаться игрой в карты, и с помощью вина, развязывающего язык¹³², Забвение заставит Блудного сына оступиться и стать на путь греха. Эта трапеза – отрицание евхаристии и начало дороги к вечной гибели (что мы можем видеть на примере лестницы зла из «Странника»).

Греховная трапеза в ауто сакраменталь – начало нисхождения человека, его грехопадение. Если вернуться к пьесе «Странник», то можно лучше понять место и значение такой «антитрапезы» для жизненного пути героев действ о причастии (т.е. искушений для духовного пути человека). В начале ауто Странник устремлен в Иерусалим, поэтому разбойники (злые силы), в первую очередь, должны заставить его свернуть в Иерихон, так как на пути туда он уже полностью окажется в их власти. Люцифер, которым

¹³¹ Противопоставление двух лестниц:

Aquí ay vn pan que no harta;
aquí pan que harta los cielos;
aquí vino de dragones,
aquí vino de Dios mesmo.

Valdivielso José de. El peregrino. P. 391.

¹³² Valdivielso José de. El hijo pródigo. P. 484.

движет зависть к человеку, вместе со своими приспешниками желает завлечь Странника в Город удовольствий, где тот «сможет есть и пить, не зная покаяния» («puede comer y veuer/sin saber si ay penitencia»)¹³³. Трапеза у Люцифера – отражение церковной трапезы в зеркале греха, как называет ее Р. Ариас, «антиевхаристия»¹³⁴, не нуждается в том, чтобы ей предшествовало покаяние, поскольку она и не утоляет голод человека, неся в себе не спасение, а погибель. Эта профанация священной трапезы ожидает Странника в доме Наслаждения. В нем, как в обители греха, естественный порядок вещей нарушен и перевернут: там повар зовется Чревоугодием, управляющий – Неправдой. Долг же Истины – предупредить Странника, что Наслаждение предлагает ему выпить полную чашу обмана, к чему Странник остается глух.

Наслаждение усаживает Странника за стол, на котором стоят четыре накрытых блюда – нечестивая пародия на сокрытое таинство. Истина, в самой своей сущности будучи «несокрытым», по очереди открывает блюда: из первого, «чести», вылетает птица, второе блюдо, «богатство», оказывается горсткой угля, третье, «красота» – черепом, а четвертое, «наслаждение», и вовсе пусто¹³⁵. Таким образом, в ауто раскрывается сущность всех блюд – земных благ, искушающих человека, – их бренность, тщетность, суетность и пустота.

Пока Странник пребывает в доме Наслаждения, он сетует на то, что ему на самом деле не дали настоящей пищи (так сбываются слова Истины о дурном пути из толкования видения двух лестниц о «хлебе, который не насыщает»¹³⁶): трапеза в доме Наслаждения – антиевхаристия, поэтому она не утоляет голод Странника. Она несет в себе опасность и смерть для Странника, ступившего на путь греха, ведь теперь он оказывается во власти злых сил: в это время на сцене появляются вооруженные разбойники – Люцифер, Обман и Ложь. Истина спрашивает Странника, такого ли он ждал

¹³³ Valdivielso José de. El peregrino. P. 396.

¹³⁴ Arias R. Reflexiones sobre El Peregrino de José de Valdivielso. P. 153.

¹³⁵ Valdivielso José de. El peregrino. P. 406–408.

¹³⁶ Ibid. P. 391.

десерта, и скрывается. Мгновение промедления – и Странник уже окружен разбойниками, которые избивают его до полусмерти. Смерть является последствием греха, и профанация евхаристической трапезы в ауто есть не что иное, как обещание смерти.

Напротив, истинная евхаристическая трапеза является обещанием вечной жизни и Царства Божия. Пространство этой трапезы определяется, соответственно, либо как церковь, либо как Небесный Иерусалим: евхаристическая трапеза в церкви понимается как прообраз вечного торжества на небесах. В ауто «Древо жизни» Монарх-Христос зовет главного героя в церковь, где тот покается в своих грехах и затем вкусит «небеса и райское блаженство»¹³⁷. Пьеса завершается тем, что Человеческий род и Невежество спешат на божественную трапезу к «радостным таинствам»¹³⁸, где они будут молча есть и размышлять. В конце действия «Блудный сын» по возвращении в отчий дом заглавного героя зовут к праздничной трапезе «есть теленка, что все небо кормит» («Llega a comer del becerro/que a todo el cielo mantiene») ¹³⁹. Отец Блудного сына (Христос) говорит ему, что посадил его за стол и дал ему лучший кусок, а сам «остался в плотном облаке освященного хлеба» («Quedé en la nuue espesa/del pan sacramentado») ¹⁴⁰.

Праздничная трапеза ждет Человека и в конце пьесы «Дружба в беде». Монарх-Христос радуется возвращению Человека (здесь проводится аналогия с притчей о блудном сыне) и велит Удовольствию, одному из своих приближенных, готовить трапезу. Удовольствие радуется, что Монарх окажет честь Человеку «своим блюдом и своим кубком», т.е. «своим вином и своим хлебом»¹⁴¹. Двор божественного Монарха представляет собой

137

Ven, que en la Yglesia te espero
donde me dirás a solas
tus culpas y, perdonadas,
comerás cielos y glorias.

Valdivielso José de. El árbol de la vida. P. 544–545.

¹³⁸ Ibid. P. 545.

¹³⁹ Valdivielso José de. El hijo pródigo. P. 499.

¹⁴⁰ Ibid. P. 500. Т.е. говорится о том, что Христос пребывает в Святых Дарах.

¹⁴¹ Удовольствие выражает свое ликование прыжками и танцем:

Salto y bailo de que el rey
al Hombre pretende honrar
con su plato y con su cora;

Небесный Иерусалим, к которому присоединяется Человек через таинство евхаристии, причащаясь Христу. После исповеди Человека и его прощения Монарх велит Человеку обнять Невинность, таким образом примиряя его с ней и возвращая его в прежнее состояние чистоты. Затем Удовольствие зовет всех к трапезе, где будут хлеб и вино, и просит Монарха вместо них дать свою плоть и кровь¹⁴². Евхаристический хлеб Удовольствие преподносит как настоящее воплощение его ветхозаветного прообраза – небесной манны¹⁴³.

В финальной сцене «Странника» в церкви также готовится евхаристическая трапеза (реальное благо в противоположность той, что была в доме Наслаждения). Пространство сцены заполняют собой аллегорическая фигура Церкви, святой Петр, святой Иоанн Евангелист, святой Иаков, которые готовятся к торжественному празднику в честь возвращения человека к жизни (здесь также нужно отметить аллюзию на притчу о блудном сыне). Таким образом, в финальной трапезе в ауто сакраменталь праздничное ликование дня Тела Господня достигает своего апогея.

Евхаристическая трапеза и Святые Дары в действиях о причастии не просто насыщают человека, но и исцеляют его. В ауто «Блудный сын» Вдохновение восхваляет евхаристический хлеб, говоря главному герою, что он есть «благословенный хлеб, что тысячу больных исцелил» («*aquel pan saludado,/que a mil enfermos sanó*»)¹⁴⁴. Монарх в пьесе «Древо жизни» призывает Человеческий Род вернуться в рай и сообщает ему, что тот «не найдет в нем змей», зато обретет в нем «целительные лекарства», которые излечат его от ран, полученных от «хитрой и ядовитой» змеи¹⁴⁵. Святые Дары

con su vino y con su pan.

Valdivielso José de. La amistad en el peligro. P. 235.

¹⁴² Необходимым условием для доступа к евхаристии является «мир» между Богом и человеком, т.е. покаяние:

Pues auéis hecho las pazes,
el pan y vino gastad,
y en lugar del pan y el vino,
vuestro cuerpo y sangre dad.

Ibid. P. 239.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Valdivielso José de. El hijo pródigo. P. 496.

¹⁴⁵

No hallarás en él serpientes
sino saludables drogas,
que te curen las heridas

исцеляют человека от последствий греха, чтобы он мог вернуться к своему изначальному состоянию; они суть исцеление и утешение. В действе «Дружба в беде», после того как Святой Петр выловил Человека из бурного моря земной жизни, и Человек раскаялся (о чем говорит обилие пролитых им слез), о нем говорится, что «его грудь, плачем омытая, просит лекарства» («El pecho en llanto bañado,/su remedio solicita»)¹⁴⁶. Это «лекарство-утешение» и есть евхаристия. В «Страннике» Христос-Самарянин несет Странника в Церковь, чтобы там исцелить его. Он говорит: «Отнести Я его должен, дабы он не истек кровью, в Мою Церковь; и исцелить его должен, ибо оставил Я лекарства, сделанные из Моих тела и крови»¹⁴⁷. Таким образом, таинство евхаристии, которое есть лекарство, должно стать для Странника вторым после покаяния шагом к возобновлению пути к небу; Церковь же, как место, где оно осуществляется, изображается как аптека, где отпускают это лекарство. Самарянин относит человека в Церковь, потому что вне церкви нет спасения; здесь подчеркивается, что спасение дает церковь посредством таинств, установленных Христом.

Итак, Святые Тайны в ауто сакраменталь исцеляют, очищают человека от греха, возвращают его к жизни, они не только обещание вечной жизни, но и дверь в нее. Нагляднее всего эта тема раскрыта в ауто «Древо жизни». Все действие строится на противопоставлении древа жизни, чьи плоды, соответственно, дают жизнь, и запретного древа, чьи плоды несут в себе смерть. Человеческий Род до своего грехопадения мог есть плоды с древа жизни, но после грехопадения он лишен их. После плода запретного древа он стал смертен, но мечтает вкусить от древа жизни, которое бы вернуло ему ту жизнь, что он потерял¹⁴⁸. И хотя Правосудие (в образе ангела с мечом,

de la astuta y venenosa.

Valdivielso José de. El árbol de la vida. P. 544.

¹⁴⁶ Valdivielso José de. La amistad en el peligro. P. 233.

¹⁴⁷

Lleuarle he, no se desangre,
a mi Iglesia; y curarle he,
que medizinas dexé
echas de mi cuerpo [y] sangre.

Valdivielso José de. El peregrino. P. 415.

¹⁴⁸

стоящего у закрытых врат рая) советует ему оставить надежду еще раз отвесть плода древа жизни, Милосердие утешает Человеческий Род обещанием другого рая («mas por el que te quitó/te daré otro paraíso») ¹⁴⁹. То будет «лучший рай и лучшее древо жизни» ¹⁵⁰; это древо, чьими плодами будут Святые Тайны, появится в конце ауто. В диалоге Смертью плоды древа жизни осознаются главным героем как действительная милость, ибо вкушающий их не умирает ¹⁵¹.

Необходимым условием прощения Человеческого Рода, а значит, и обретения им древа жизни, как говорит Милосердие, являются воплощение, смерть и воскрешение божественного Монарха ¹⁵², т.е. искупление Христом человеческих грехов. Христос и есть древо жизни; Человеческий Род молит о воплощении Христа: «Пусть прорастет девственная земля, омытая чистыми дождями, древом жизни, древом, которое все есть спасение и жизнь» ¹⁵³. Страдания и крестная жертва Монарха-Христа позволят Человеческому Роду, хотя он и вкусил смерть вместе с плодом от одного дерева, в плодах другого дерева обрести жизнь. Древо жизни есть таинство евхаристии, с плодами этого дерева человек вкусит вечной жизни, поскольку жертва

No desisto
del desseo en que me vi
tras la fruta desabrida,
de comer la de la vida
que me dé la que perdí.

Valdivielso José de. El árbol de la vida. P. 514.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰

A otras te lleuaré,
que halles por tu bien abiertas,
de paraíso mejor
y mejor árbol de la vida.

Ibid. P. 514–515.

¹⁵¹

¿Mayor clemencia no fuera,
de mí más agradecida,
que del árbol de la vida
me dexara que comiera,
pues no muriera comiendo?

Ibid. P. 519.

¹⁵² Ibid. P. 525.

¹⁵³ Девственная земля, соответственно, – Дева Мария:

Germine la tierra virgen,
bañada de lluiias limpias,
el árbol de vida, el árbol
todo saludes y vidas.

Ibid. P. 530.

Христа является победой над смертью. Монарх-Христос завершает речь о своей жертве словами о намерении победить Вину, плод грехопадения, и умертвить Смерть¹⁵⁴. Сам Монарх говорит о себе: «Я буду деревом жизни, чтобы дать ее грешнику» («Voy a ser árbol de vida,/por dársela al pecador»)¹⁵⁵; и хотя кора этого дерева разломлена на пять тысяч частей¹⁵⁶ (что является отсылкой к насыщению хлебами пяти тысяч человек), само дерево от этого не умаляется. Таким образом, в совершающемся вновь и вновь таинстве евхаристии Христос не умаляется, но благодать распространяется на вкушающих тело Христово – пищу жизни вечной.

На празднестве, которым завершается пьеса «Дружба в беде», Удовольствие руководит музыкантами и хором, который поет о хлебе и вине на патене и в золотом потире, что отворяют «врата рая»¹⁵⁷. В ауто «Странник» Истина сообщает главному герою, что «Бог воду и хлеб послал, так что без этого тот, кто согрешил, не вошел в вечные дни»¹⁵⁸; здесь подразумеваются таинства крещения и евхаристии, а также подчеркивается их важность для духовного пути Странника. В таинстве евхаристии Странник обретает искупление и благодать, возможность продолжать свой путь к вечной жизни. В конце пьесы он говорит о себе: «И уже по закону праведников я, Странник, иду к небу» («Y ya que por justa ley/voyo al cielo

¹⁵⁴ Он говорит, что, хотя человек вкусил плод смерти, Бог вернет ему жизнь в плоде другого дерева:

Si el hombre comió en un árbol
la muerte, en otro árbol piensa,
(que soy yo, y árbol de vida),
tiene de hallarla y comerla.
En un árbol le venció
la Culpa ayudada de Eua,
y en otro le he de vencer
y dexar la muerte muerta.

Valdivielso José de. El árbol de la vida. P. 534.

¹⁵⁵ Ibid. P. 536.

¹⁵⁶ Ibid. P. 540.

¹⁵⁷

El pan y vino que adoro,
en patena y cáliz de oro
abren con gusto y con lloro
las puertas del paraíso...

Valdivielso José de. La amistad en el peligro. P. 240.

¹⁵⁸

Dios pan y agua embió,
que sin esto el que pecó
no entró a los eternos días...

Valdivielso José de. El peregrino. P. 398.

peregrino»)¹⁵⁹. Таким образом, церковные таинства, в данном случае, покаяние и евхаристия как явление Христа человеку и источник благодати возвращают человека на дорогу, ведущую к Небесному Иерусалиму.

Предметные изображения Святых Даров появляются на сцене в ключевые для действия моменты. В «Страннике» Потир и Гостия располагаются на столе посреди сцены как обозначение готовящейся праздничной трапезы¹⁶⁰, когда Христос-Самарянин приносит израненного Странника в свою Церковь, чтобы исцелить его. В авто «Блудный сын» на Святые Тайны указывает Вдохновение во время своего монолога, прославляющего евхаристический хлеб и его ветхозаветные прообразы¹⁶¹. В этом монологе оно призывает Блудного сына, как заблудшую овцу, вернуться к своему пастырю; этот момент является поворотным, поскольку за ним последуют разрушение чар греха и раскаяние Блудного сына. Однако, пожалуй, самым впечатляющим образом в рассмотренных нами действиях о причастии появляются на сцене Святые Дары в пьесе «Древо жизни». После того как Монарх принял смерть на кресте, раздаются голоса: «Победа, небеса, победа!» («¡Victoria, cielos, victoria!»)¹⁶²; древо жизни, появившееся на сцене, начинает цвести. Человеческий Род описывает его следующими словами: «Расцвело, как пальма, среди чьей светлой листвы виднеются висящие потиры и висящие гостии»¹⁶³. Рядом с этим деревом на верхнем ярусе стоит воскресший Монарх, держащий потир с гостией¹⁶⁴, подле него располагаются Правосудие с огненным мечом и Милосердие с ветвью оливы, а побежденные им Вина и Смерть лежат в оковах у его ног. Сцена

¹⁵⁹ Valdivielso José de. El peregrino. P. 418.

¹⁶⁰ Ibid. P. 416.

¹⁶¹ Valdivielso José de. El hijo pródigo. P. 496.

¹⁶² Valdivielso José de. El árbol de la vida. P. 543.

¹⁶³

Floreció como la palma,
entre cuyas rubias ojas
se ven cálizes pendientes
y se ven pendientes hostias.

Valdivielso José de. El árbol de la vida. P. 543.

¹⁶⁴ Ibid. P. 544.

представляет собой триумф Христа, прославляет Христа как Искупителя и искупление как кульминационную точку мировой истории.

Таким образом, в рассмотренных ауто сакраменталь таинство евхаристии постулируется как божественная трапеза, которая утоляет духовный голод человека и через которую человек приобщается Богу. Святые Дары понимаются как противоядие от греха и как пища вечной жизни. В ауто сакраменталь доминируют подчеркнута радостные краски в изображении таинства причастия и искупительной жертвы Христа, что характерно для праздника Корпус Кристи в целом.

Праздник Тела Господня, чье учреждение было именно плодом роста популярности практики почитания таинства евхаристии, изначально выражением своей сущности имел процессию со Святыми Дарами. Процессия с дароносицей была кульминацией практики поклонения Христу, реально присутствующему в освященных хлебе и вине. В ауто сакраменталь, которые стали в испанской традиции еще одним обязательным элементом праздника, смысловой акцент оказался смещен на само таинство евхаристии и момент причащения. Нельзя сказать, что в какой-либо мере в этом случае значение акта поклонения Христу, пребывающему в Святых Дарах, умалялось, скорее, действия о причастии можно рассматривать как своеобразную форму компенсации в качестве внимания к самому таинству в рамках праздника Корпус Кристи. Ауто сакраменталь, выделяя темы трапезы, насыщения и потребления Святых Даров, подчеркивали важность акта причащения, никоим образом, однако, не вступая в противоречие с культом поклонения Христу в Святых Дарах, нашедшим свое выражение в процессиях с дароносицей. В испанской традиции празднования дня Тела Господня удачно соединились, дополняя друг друга, обе формы прославления Христа и евхаристии, что соответствовало состоянию духовного климата всего католического мира во второй половине XVI – XVII веках. Он определялся, прежде всего, положениями Тридентского собора (а

также последующими документами, регламентирующими исповедание веры¹⁶⁵). В частности, на Тридентском соборе был подтвержден как культ поклонения Христу в Святых Дарах, так и необходимость регулярного акта причащения (хотя бы раз в год на Пасху)¹⁶⁶. Празднование Корпус Кристи, в свою очередь, прославляя евхаристию и связанные с ней религиозные практики, поощряло как одну, так и другую формы благочестия.

Действа о причастии отразили и другие положения тридентского учения о евхаристии¹⁶⁷: в пьесах отображаются реальное пребывание Христа в гостии и вине после освящения (с акцентом на том, что Христос «остается в хлебе», т.е. таинство не ограничивается моментом времени, когда верующий принимает Дары). Также декларируется действительность пресуществления (полное превращение субстанции хлеба в тело Христово, когда субстанция хлеба не остается вместе с телом Христа, в ауто изображается как замена хлеба телом Христа, т.е. «вместо хлеба и вина» даются Христовы «тело и кровь»). Таким же образом действа показывают необязательность причащения под двумя видами, поскольку и под одним видом принимаются вся полнота и целостность Христа и благодать, необходимая для спасения (образы хлеба и вина употребляются в ауто равнозначно вместе и по отдельности, при этом указывается, что любого вида достаточно для «насыщения», «искупления грехов» или «обретения жизни вечной»). Так же в ауто нашел отражение и жертвенный характер мессы.

Итак, ауто сакраменталь с помощью поэтических образов, понятных представителям всех слоев общества, с одной стороны, поясняли зрителю

¹⁶⁵ Т.е. Тридентское исповедание веры (1564), Римский катехизис (1566). См.: Schaff P. *Creeds of Christendom, with a History and Critical notes*. Vol.1. Harper, 1919 // Bible Hub: Search, Read, Study the Bible in Many Languages. 2004–2016.

URL: http://biblehub.com/library/various/creeds_of_christendom_with_a_history_and_critical_notes/index.html (дата обращения: 01.05.2017).

¹⁶⁶ Эти положения были закреплены в декрете о Святой Евхаристии от 11 октября 1551 года, принятом на XIII сессии Собора. См.: *The Council of Trent. The Canons and Decrees of the Sacred and Oecumenical Council of Trent*. Ed. and trans. J. Waterworth. London: Dolman, 1848 // Hanover Historical Texts Project. 1995. URL: <http://history.hanover.edu/texts/trent.html> (дата обращения: 01.05.2017).

¹⁶⁷ Решения, касавшиеся непосредственно евхаристической доктрины были приняты на трех сессиях Собора: XIII (11 октября 1551 года), XXI (16 июля 1562 года) и XXII (17 сентября 1562 года). Первая из них определила действительность присутствия Христа в Святых Дарах и пресуществления, а также почитание евхаристии вне мессы; вторая подтвердила необязательность причащения под двумя видами; третья постулировала жертвенный характер мессы. См.: Martínez Rojas F.J. *Trento: encrucijada de reformas* // *Studia Philologica Valentina*, Vol. 10, 2007. P. 201–239.

значение таинства и подчеркивали его важность в свете настоящего времени; с другой стороны, стимулировали проявление благочестивых чувств в нужном направлении, являясь средством и формой выражения обновленной католической религиозности.

§2.2. Ауто сакраменталь как история спасения

Большинство ауто сакраменталь имеют в своей основе историю спасения¹⁶⁸. Они разрабатывают основные вехи этой истории: грехопадение, обещание Испытателя, воплощение Христа, его страдания и смерть на кресте, воскресение, обновление человека и воссоединение человека с Богом в конце времен. Кульминационным моментом истории спасения является искупление, соответственно, проблема искупления занимает центральное место в действиях о причастии. Особенности изображения евхаристии, ключевой темы ауто сакраменталь, непосредственно связанной с искуплением, мы проанализировали в предыдущем параграфе. Теперь нам предстоит рассмотреть формы изображения искупления и спасения человека в пьесах Вальдивьельсо «Странник», «Блудный сын», «Древо жизни» и «Дружба в беде» и определить значение ауто сакраменталь как истории спасения в целом.

Мир ауто – это мир, населенный аллегориями. Главные герои – Странник, Блудный сын, Человеческий Род, Человек – соединяют в себе измерение человечества как единицы мировой истории и измерение человека как конкретного индивида, придавая происходящему в ауто универсальный характер. Тому же служат и притчи, активно используемые в ауто как в качестве основы сюжетной линии, так и в качестве элементов, создающих дополнительные связи между событиями и образами героев. В рассматриваемых ауто широко используются притчи, значимые в контексте истории спасения. Это притчи о милосердном самарянине, о блудном сыне, о заблудившейся овце, о потерянной драхме. В ауто, построенном на одной из

¹⁶⁸ Arias R. La amistad en el peligro de J. de Valdivielso. P. 223.

притч, аллюзии на другие притчи этой группы встречаются часто и вполне закономерно¹⁶⁹. Притчи усиливают компонент универсальности истории, разворачивающейся в ауто. Ее универсальный характер подчеркивает принцип трактовки событий ветхозаветной истории как предвестий событий Нового Завета¹⁷⁰, также использующийся в ауто. Таким образом, в ауто мы видим и универсальную историю человечества, и жизнь конкретного человека.

Уже говорилось, что ауто «Странник», «Блудный сын», «Древо жизни» и «Дружба в беде» в качестве смыслового стержня имеют идею странствия. История спасения понимается как путь человечества от греха к искуплению и в этих действиях обладает, прежде всего, пространственным измерением. Христианское странствие в своей сущности всегда есть возвращение, путь, замкнутый на утраченный человеком рай. Идея возвращения нагляднее всего раскрывается в «Блудном сыне» и «Древе жизни»: Блудный сын возвращается в дом к своему Отцу, а Человеческий Род снова обретает рай (хотя уже в обновленном виде). После грехопадения местом пребывания человека становится земля; с этого момента его странствие обретает цель – небеса, т.е. Царство Божие. В ауто «Странник» главный герой пускается в путь в Святую Землю (Небесный Иерусалим), причем здесь это тоже возвращение, поскольку для этой земли Странник и был взращен («*pues que fui para él criado*»¹⁷¹). В пьесе «Дружба в беде» местом жительства Человека и вовсе является болото, откуда его спасает Монарх-Христос. Жизнь в болоте есть жизнь во власти греха, но оттуда Человек устремляется ко двору Монарха, который и есть Небесный Иерусалим (Вальдивьельсо воспроизводит в стихах его описание из Откровения¹⁷²). Однако путь человека (помимо географического, имеющий также и духовное измерение, –

¹⁶⁹ Dietz D.T. *The Auto Sacramental and the Parable in Spanish Golden Age Literature*. Chapel Hill, 1973. P. 63.

¹⁷⁰ История мира как замысел Бога несет в себе дидактическую и пояснительную функцию: здесь подразумевается объяснение последующих событий с помощью более ранних, логическое движение от простого к сложному. См.: Arias R. *Alegoría bíblica e historia de la Salvación en El árbol de la vida de José de Valdivielso*. P. 81.

¹⁷¹ Valdivielso José de. *El peregrino*. P. 387.

¹⁷² Valdivielso José de. *La amistad en el peligro*. P. 210–211.

т.е. это путь внутренней духовной трансформации человека) таит в себе множество опасностей. Это дорога, полная опасных развилок и ответвлений, и потому «возможность ошибиться существует, пока длится путь»¹⁷³. Героев ауто на этом пути подстерегают злые силы, с помощью искушений стремящиеся подчинить себе человека. Но человек в ауто вследствие любви Бога к человеку и по Божьей милости имеет божественных помощников: Истина в «Страннике» и Вдохновение в «Блудном сыне» как божественное откровение, Невинность в «Дружбе в беде» как изначальное состояние человека и Милосердие в «Древе жизни» как всепобеждающая любовь Бога к человеку.

Прежде всего, путь героев ауто – это непрерывное состояние выбора между грехом и добродетелью. Прекрасная визуализация этого выбора – сцена с лестницами добра и зла в ауто «Странник»¹⁷⁴. Возможность и необходимость этого выбора обусловлены свободой воли, которой обладают герои ауто. Истина в «Страннике» говорит Страннику, что он свободен в своем суждении и должен сам выбрать добро или зло. Причем, раскрыв ему глаза на сущность обоих путей, не склоняет его в какую-либо сторону, потому что Бог, наделивший человека свободой выбора, оставляет его в руках его собственного суждения, поскольку не хочет принуждать человека.¹⁷⁵ То же говорит и Отец Блудному сыну («Сын, твоей собственной воле тебя предоставляю, / поскольку я не должен принуждать тебя» [«Hijo, a tu aludrió te dexo, / que no he de hazerte violencia»]¹⁷⁶). Выбор человека не предопределен, но в силу своей слабости (вызванной его первородным грехом) чаще выбирает путь зла, «путь многих». Поскольку воля свободна, сама ответственность за выбор лежит на человеке: в «Древе жизни» Вина утверждает, что она есть дитя воли человека и его желания («Hijo de tu

¹⁷³ Arias R. Reflexiones sobre El Peregrino de José de Valdivielso. P. 149.

¹⁷⁴ Valdivielso José de. El peregrino. P. 390–393.

¹⁷⁵

... te dexa
en manos de tu consejo,
que no quiere hazerte fuerça.

Ibid. P. 390.

¹⁷⁶ Valdivielso José de. El hijo pródigo. P. 472.

voluntad / soy, hombre, y de tu desseo»¹⁷⁷), а в пьесе «Дружба в беде» Невинность говорит Человеку, что он по своей вине «утратил благодать» («por culpa tuya / perdiste la gracia»¹⁷⁸), т.е. поступая согласно своей воле. Последствия неверного выбора обычно бывают трагическими и представляют опасность для души человека.

Злые силы (обычно это дьявол и дурные наклонности человека) в ауто делают все, чтобы заставить человека сделать неправильный выбор и свернуть с пути спасения на путь греха. Главное их оружие – это искушения – чары, которыми они околдовывают человека (обычно это какие-нибудь греховные наслаждения, прельщающие человека). Их ловушки – испытания для свободной воли героев ауто, испытания, которые они чаще всего не выдерживают из-за слабости человеческой природы. Единожды поддавшись искушению и согрешив, человек в ауто попадает под власть злых сил, которые претендуют на контроль над его жизнью, которая становится жизнью во грехе. Совершение греховного поступка – это *зablуждение* человека, поскольку так он утрачивает (предает забвению) конечную цель своего пути (Небесный Иерусалим).

В «Страннике» силки заглавному герою готовят Люцифер¹⁷⁹, которым движет зависть к человеку, и его сообщники – Наслаждение, Обман, Ложь, Удовольствие и Честь¹⁸⁰. Страннику предстоит плутать между тремя искушениями: городом Удовольствия, постоялым двором Чести и домом Наслаждения. У Странника получается противостоять первым двум искушениям, но Наслаждение ловит его в свои сети. На нечестивой трапезе в доме Наслаждения он причащается греху, что чревато погибелью для души человека, соответственно, начинается его нисхождение в ад (Иерихон в

¹⁷⁷ Valdivielso José de. El árbol de la vida. P. 517.

¹⁷⁸ Valdivielso José de. La amistad en el peligro. P. 221.

¹⁷⁹ Об образе дьявола в ауто Вальдивьельсо см.: Piluso R.V. El diablo en los autos de Valdivielso: ¿enigma literario? // АИИ, Actas IV, 1971. P. 411–420.

¹⁸⁰ Для Вальдивьельсо характерно изображение чести как суетного тщеславия, закона жестокого, но иллюзорного. О понятии «чести» в ауто Вальдивьельсо см.: Wardropper B.W. Honor in the Sacramental Plays of Valdivielso and Lope de Vega // Modern Language Notes. 1951. Vol. 66, № 2 (Feb.). P. 81–88.

пространственном измерении ауто)¹⁸¹. Пагубные последствия греха не заставляют себя ждать: Странник оказывается во власти злых сил. Подстерегающие его разбойники во главе с Люцифером грабят и избивают Странника до полусмерти. Урок, преподанный Страннику, о том, насколько преходящи удовольствия и обманчивы чувства, оказался чрезвычайно жесток, однако столь же необходим, поскольку привел к разочарованию в ложных благах. Странник в этот момент находится на пороге духовной смерти, но он еще может быть спасен – его спасение только в милости Бога.

В пьесе «Блудный сын» главный герой, сопровождаемый неразумной Юностью, отправляется на поиски наслаждений, хотя Вдохновение, его «ангел-хранитель», предупреждает его об опасности выбранного пути. Разумеется, силы зла (Удовольствие и Забвение, агенты Дьявола) уже готовят наивному Блудному сыну западню. Их цель – заставить человека забыть о Боге. Блудного сына увлекают на ложную трапезу в дом, где, не считая Удовольствия и Забвения, собираются Честолюбие, Похоть, Игра, Красота и Чревоугодие. Поддавшись чарам Похоти, Блудный сын в карточной игре проигрывает свои богатства (духовные силы; пребывание во власти греха истощает человека и грозит ему духовной смертью). Злые силы обирают ослабленного, поскольку отдалившегося от Отца (т.е. от Бога), Блудного сына до нитки и насмеваются над ним, после чего бросают его одного. Блудный сын впадает в отчаяние и, вместо того чтобы идти к Отцу, упорствует в грехе, предпочитая из-за своего тщеславия пойти на службу к Дьяволу, где его не узнают¹⁸². Блудный сын описывается как живой мертвец, его душа мертва из-за его греховной жизни. Двумя смертями пугает Блудного сына Вдохновение, и эти две смерти возникают перед зрителем в виде двух колесниц: первая – смерть физическая, вторая же, гораздо

¹⁸¹ Истина сетует: «Ты поднимался в Иерусалим / и спускаешься в Иерихон. / В руки разбойников / ты отдался. Ждет тебя верная смерть».

Subías a Jerusalén,
y baxas a Xericó.
En manos de vandoleros
has dado. Tu muerte es cierta.

Valdivielso José de. El peregrino. P. 404.

¹⁸² Valdivielso José de. El hijo pródigo. P. 489.

страшнее, – вечная погибель души в аду. Яркий эпизод с двумя колесницами призван показать, что ожидает Блудного сына, если он не раскается и не вернется на истинный путь. Однако он упорствует и занимается свинопасом к Дьяволу вместо Толстяка, который всячески отговаривает его. Блудный сын вынужден пасти свиней и делить с ними скудную пищу – отруби. Голод, что мучает главного героя ауто – духовный, и с ним приходит осознание того, что мирские удовольствия не насыщают человека. Чары греха разрушаются.

Ауто «Дружба в беде» – интересный пример, вмещающий сразу несколько последовательных моментов, которые можно охарактеризовать как грехопадение и прощение человека. Сначала, после того как Монарх-Христос спас Человека из болота первородного греха, Человек был очищен крещением. Он еще только готовится к пути ко двору Монарха (т.е. в Небесный Иерусалим), а Зависть (которая ассоциируется с дьяволом) и Лень уже строят план, как сбить его с этого пути. В этом им помогает Вина в образе прекрасной цыганки, которая околдовывает Человека. Тот отдаляет от себя Невинность, данную Богом ему в спутники, и поддается искушению. Объятия Вины уподобляются оковам¹⁸³, и Человек теперь крепко связан с грехом. Вина-цыганка гадает Человеку по руке и предсказывает опасность от огня – это угроза ада и вечной гибели, которая постигнет Человека, если он продолжит идти дорогой греха. Вина оставляет Человека без гроша, а разбойники Лень и Зависть избивают его. Снова следование дурным наклонностям приводит героя ауто на грань гибели, и спастись он может только благодаря милости Божией, о чем будет сказано ниже. Спасенный Человек второй раз подвергается испытанию искушениями, теперь в бурном море жизни. Зрителю предстоит увидеть поразительную по красоте картину: противостояние галеры Благодати (церковь как община верующих) и галеры Наслаждения (она же галера Венеры как воплощения греха). Человек падает с галеры Благодати, очарованный пением сирен с галеры Наслаждения (т.е.

¹⁸³ Valdivielso José de. La amistad en el peligro. P. 219.

он снова поддается искушению), и чуть не тонет, но все же спасается из моря, держась за крест – т.е. с помощью церкви¹⁸⁴. Как можно заметить, всякий раз, как человек в ауто, согрешив, оступается, он рискует низвергнуться в бездну ада, обрекая себя на вечную погибель. Совершив греховный поступок, человек в ауто оказывается на пороге духовной смерти, и лишь искреннее раскаяние и милость Бога могут его спасти.

В «Древе жизни» история спасения, пожалуй, показана в наиболее явном виде. Человеческий Род изгнан из рая, поскольку ослушался Бога и съел плод древа познания добра и зла. Его грех ввел в мир Вину, Смерть и Невежество (духовная слепота), и теперь Человеческий Род находится в их власти. Человеческий Род называется рабом Вины¹⁸⁵ (черты этого персонажа позволяют идентифицировать его с дьяволом). Невежество становится его постоянным спутником; Смерть грозит ему наказанием, но наказанием справедливым, поскольку «жизнь без смерти была бы смертью на всю жизнь» («la vida sin la muerte / fuera muerte de por vida»¹⁸⁶), ведь жизнь, которую ведет Человеческий Род, – это жизнь в мире грехов. Вина и Смерть, заключив союз, желают погубить Человеческий Род, поскольку боятся, что тот осознает свои грехи и так выйдет из-под их власти. Человеческий Род в отчаянии просит помощи у четырех стихий, но они отказывают ему (он ищет средство спасения в мире, но не находит, потому что спасти его может только Бог). Он уже близок к осознанию своего греха.

Греховная жизнь в мире ауто сакраменталь может обернуться для человека вечной погибелью, если за совершением греховного поступка не последует искреннего раскаяния и покаяния. Однако необходимо понимать, что человек сам никоим образом не может искупить свои грехи и самостоятельно не может спастись. Искупление и спасение человека возможны только в жертве Христа и лишь благодаря любви Бога к человеку и божественной милости. И в ауто, чтобы освободить человека из-под власти

¹⁸⁴ Valdivielso José de. La amistad en el peligro. P. 232.

¹⁸⁵ Вина обращается к нему, называя «подлым рабом» («vil esclau»). Valdivielso José de. El árbol de la vida. P. 517.

¹⁸⁶ Ibid. P. 519.

греха, нужно непосредственное вмешательство Христа, но условием этого вмешательства должны быть свободная воля человека и его желание. Иными словами, в ауто Христос всегда готов прийти на помощь человеку либо ответив на его мольбы, либо по молитвенной просьбе персонажей-помощников, опекающих человека. Соответственно, вышесказанное со стороны человека предполагает разочарование в преходящих благах, осознание греха и полное раскаяние.

В «Страннике» Истина призывает израненного грехами героя, разочаровавшегося в обольщениях греха и раскаивающегося, обратиться с мольбой к Самарянину (Христу), ведь если Странник подобен заблудившейся овце, то Христос – «страж своих овец» («es guarda de sus ovejás»¹⁸⁷). Странник просит Бога склонить слух к его молитве и освободить его из силков, в которые он угодил. Мимо Странника проходят Священник и Левит, и они не в силах ему помочь, потому что представляют собой Моисеев Закон и ветхозаветных пророков. Страннику остается лишь уповать на Бога и Божье милосердие, которое является Страннику в милосердном Самарянине, т.е. во Христе, и его приход предрекает Страннику святой Иоанн Креститель. Когда на сцену выходит Христос-Самарянин, Странник говорит, что только Бог защищает человека, хотя тот и плохо блюдет божественный закон. Христос есть милость Бога, Его милосердие и сострадание к грешникам, возможность искупления человека и само спасение. Странник, раскаиваясь в своих грехах и обидах, причиненных Богу, плачет и обретает прощение. Исцеление ран, нанесенных грехом, посредством лекарства исповеди – первый шаг к возвращению человека на праведный путь. Слезы Странника, насыщающие доброго Самарянина, – красноречивое внешнее выражение внутреннего чувства. Самарянин берет Странника на руки, на что Истина замечает, что человек – тяжелая ноша, Самарянин же отвечает, что человек легок, потому что его любит Бог, ибо он «пастырь этой овцы» («desta ovejá pastor»¹⁸⁸). Христос – добрый пастырь,

¹⁸⁷ Valdivielso José de. El peregrino. P. 411.

¹⁸⁸ Ibid. P. 415.

спасающий заблудшую овцу, возвращая ее в Церковь, так как она есть посредница в деле спасения. В Церкви Странник, причастившись, получает полное отпущение грехов, и теперь он «поднимается в Иерусалим»¹⁸⁹.

В ауто «Блудный сын» еще до раскаяния главного героя Вдохновение пытается его увещевать. Оно убеждает, что в силу большой любви к нему Отец (Христос) примет его и простит. Само Вдохновение для Блудного сына будет заступницей перед Богом: оно обещает Блудному сыну Божье милосердие, если тот покается в своих грехах («Yo te le daré clemencia / como hagas penitencia»¹⁹⁰). Пока Блудный сын пасет свиней Дьявола, Вдохновение призывает его вернуться в отеческие объятия к доброму пастырю (т.е. к Христу), ведь у Бога «нет вины без наказания, как и слез без прощения» («no ay culpa sin castigo / no lágrimas sin perdón»¹⁹¹). Блудный сын осознает греховность своей жизни, но он страшится гнева Отца. Вдохновение его ободряет, потому что истинное раскаяние, внешним выражением которого является обилие пролитых кающимся грешником слез, тронет сердце Отца. Блудный сын кается в своих грехах («Я согрешил, Господи!» [«¡Requé, Señor!»]¹⁹²). Вдохновение велит Блудному сыну идти к своей матери – Церкви, ибо она одна смягчит сердце Отца. Теленок, заколотый к праздничной трапезе, символизирует искупительную жертву Христа (Вдохновение о нем говорит: «... было твое прощение его смертью, и его смерть – твоей жизнью» [«fue tu perdón su muerte / y su muerte fue tu vida»]¹⁹³). Раскаявшийся и исповедавшийся Блудный сын предстает перед своим Отцом, который радуется его возвращению. Отец-Христос говорит о своей жертве ради спасения человека, о воплощении и о своей любви к человеку,

¹⁸⁹ Странник просит о прощении, ведь он его заслужил своим раскаянием:

Y a este Peregrino den
perdón, pues le mereció;
pues si baxó a Xericó,
oy sube a Ierusalén.

Valdivielso José de. El peregrino. P. 418.

¹⁹⁰ Valdivielso José de. El hijo prodigo. P. 491–492.

¹⁹¹ Ibid. P. 497.

¹⁹² Ibid. P. 498.

¹⁹³ Ibid. P. 499.

которому он дал жизнь вечную¹⁹⁴. Бог испытывает радость от вида кающегося грешника, прощает его и дает ему причаститься в праздничной трапезе.

Пьеса «Дружба в беде» является манифестацией любви Бога к человеку и милосердия к кающемуся грешнику. Всякий раз, когда Человек грешит, Монарх-Христос готов прийти ему на помощь, если тот проявит готовность к покаянию. Дружба в ауто – синоним любви Божией; пословица «Друг познается в беде»¹⁹⁵ неоднократно повторяется на протяжении действия пьесы. Чтобы спасти Человека из болота первородного греха, Монарху приходится «выпачкаться в грязи»¹⁹⁶, т.е. воплотиться, стать человеком, не оставляя, разумеется, своей божественной природы. В своей дружбе и любви Монарх готов стать подобным Человеку. Вода крещения смывает с Человека «грязь» грехов; крещение – милость Бога, данная Человеку для очищения от грехов, его «второе рождение». Обновленный Человек вступает на новый путь, но из-за своей слабости снова впадает в греховное состояние – на него нападают Вина-цыганка и ее сообщники Зависть и Лень. И снова Монарх-Христос готов его простить и спасти. Невинность, спутник Человека, уподобляет его заблудившейся овце, призывая его блеять и с плачем звать пастыря, который, несомненно, покинет свою хижину и придет за потерянной овцой¹⁹⁷. Монарх выходит на сцену в образе Доброго пастыря с Человеком на плечах. Человек оплакивает свои грехи, и Монарх их ему отпускает (Человек теперь «освобожден от вины и наказания» [«absuelto a culpa y a pena»]¹⁹⁸). Монарх препоручает заботу о Человеке Церкви и ее галере Благодати, на которой Человеку предстоит плыть по морю жизни. Когда Человек снова поддается искушению и падает с галеры в море, он, уже

¹⁹⁴ Valdivielso José de. El hijo pródigo. P. 500.

¹⁹⁵ «En el peligro mayor / se conoce la amistad». Valdivielso José de. La amistad en el peligro. P. 227, 240.

¹⁹⁶ О нем говорится «enlodado». Ibid. P. 209.

¹⁹⁷

Bala al buen Pastor;
llorosa le llama,
verás que por ti
dexa su cabaña.

Valdivielso José de. La amistad en el peligro. P. 224.

¹⁹⁸ Ibid. P. 226.

будучи воцерковленным, спасается с помощью креста – символа искупления. На берегу Святой Петр ободряет Человека, снова раскаивающегося, и, как пастырь овец Божьих, относит его в свою хижину (Церковь), где исповедует Человека, исторгая из него потоки слез¹⁹⁹. Когда кающийся Человек прибывает ко двору Монарха, где должен состояться суд над ним, ангел, ходатай по его делу, подает Монарху прошение о помиловании от Королевы-матери (т.е. от Девы Марии, заступницы Человека) и выносит на сцену сосуд со слезами, которые пролил Человек, сокрушаясь о своих грехах. Монарх радуется возвращению грешника, но хочет, чтобы все его просили о прощении Человека; он вспоминает свою крестную жертву, которой он искупил человека и заплатил человеческий долг Правосудию. Но разве плачущему откажет Бог («¿Como podré contenerme, / Hombre, si te veo llorar»²⁰⁰)? И когда настает время суда, а Строгость (т.е. правосудие) и Смерть приходят за Человеком, они не знают, что Человек уже прощен («Perdón del rey tiene ya»²⁰¹). Таким образом, заключительная сцена ауто показывает, что в любви Бога к человеку милосердие торжествует над правосудием.

В ауто «Древо жизни» Человеческий Род, осознав невозможность самостоятельного искупления греха и не найдя средств к спасению нигде в мире, взывает к небесам и просит о милости Небесного Отца. Он обращается к Милосердию и просит его о помощи. Он верит в возможность обретения нового рая, обещанного Милосердием. Сила воздействия раскаяния на небеса пропорциональна количеству пролитых слез кающегося грешника²⁰². В этом ауто большое значение придается конфликту между Правосудием и Милосердием. Правосудие и Милосердие, равно являющиеся атрибутами Бога, спорят о том, подобает ли Монарху-Христу спуститься на землю и

¹⁹⁹ Valdivielso José de. La amistad en el peligro. P. 233.

²⁰⁰ Ibid. P. 237.

²⁰¹ Ibid. P. 239.

²⁰² Слезы – оружие, которое побеждает небесные силы:

Sé que las lágrimas tienen
fuerças contra las divinas
y a lagrimas por culpas
se suelen der por vencidas.

Valdivielso José de. El árbol de la vida. P. 530.

воплотиться, чтобы заплатить долг человека, поскольку Закон велит взимать долги, но человек не может заплатить этот долг. Милосердие настаивает на этом, но Правосудие против, потому что в этом случае божественному Монарху придется принять смерть на кресте (поскольку Закон так или иначе должен быть исполнен). Таким образом, Христос должен подчиниться Закону, чтобы искупить подзаконных. Монарх склоняется на сторону Милосердия, ведь Бог «радуется, оттого что прощает» («de perdonar se alegre»²⁰³). Он готов принять страдания и смерть, и это следствие его неизмеримой любви к человеку и его милосердия («Любовь меня ведет в мир» [«El amor me lleva al mundo»]²⁰⁴). Монарх приходит к Человеческому Роду как Добрый пастырь, и Человеческий Род исповедуется ему в своих грехах (употребляя формулу «Я согрешил, Господи!» [«¡Pequé, Señor!»]²⁰⁵). Приход Монарха просвещает даже Невежество. Монарх приглашает Человеческий Род к своей трапезе, для которой будет забит теленок (аллюзия на притчу о блудном сыне, жертва Христа), которого Человеческий Род будет употреблять в пищу. Вскоре появляется Правосудие, ибо пришло время взыскать долг, и вместо Человеческого Рода по нему заплатит Монарх. Перед взором зрителя возникает гора (Голгофа) с изображениями атрибутов страстей Христовых (крест, бичи, гвозди, копьё, терновый венец²⁰⁶). На сцену выходят также Вина и Смерть. Правосудие хочет отвести Монарха в темницу, но он позволяет это сделать только Милосердию. Это еще раз призвано подчеркнуть, что крестная смерть Христа – не следствие необходимости или Закона, но проявление любви и милости Божией по отношению к человечеству. Монарх принимает смерть на кресте: Смерть и Вина побеждены. Раздаются радостные возгласы, и на сцене появляются дерево с потирами и гостиями и рядом с ним воскресший Монарх, примиренные Правосудие и Милосердие, а у их ног поверженные Смерть и

²⁰³ Valdivielso José de. El árbol de la vida. P. 534.

²⁰⁴ Ibid. P. 535.

²⁰⁵ Valdivielso José de. El árbol de la vida. P. 538.

²⁰⁶ Ibid. P. 540.

Вина. Монарх призывает Человеческий Род в рай, который есть сад Церкви²⁰⁷, на божественную трапезу.

Итак, в рассматриваемых нами ауто пути героев приводят их в Небесный Иерусалим к евхаристической трапезе, в которой они обретают благодать Божию и вечную жизнь на небесах. Финальные сцены ауто являют триумф божественной милости и благодати. Нужно заметить, что евхаристии в финале обязательно должно предшествовать покаяние, притом покаяние, имеющее явное внешнее выражение – в ауто им являются, прежде всего, слезы грешника (присутствующие не только в речах и игре персонажей, но и предметно на сцене – сосуды, наполненные слезами, – чтобы лучше донести смысл до зрителя). Также это рубище, которое раскаявшиеся грешники меняют на свадебную одежду перед праздничной трапезой. Таким образом, ауто показывают, что таинство исповеди непременно должно предварять таинство евхаристии, потому что только так последнее будет достойно принято. Это должно было показать и объяснить важность установившейся практики, подтвержденной положениями Тридентского собора²⁰⁸. Исповедуясь в грехах, грешники в ауто получают прощение, а в причастии они обретают божественную благодать.

Изучаемые ауто сакраменталь по уровню аллегоризации и универсализации сценического мира относятся к зрелому типу, сформировавшемуся в конце XVI – начале XVII веков. Благодаря этому они имеют универсальный характер, как и история спасения в них. Таким образом, история спасения в ауто сакраменталь соединяет в несколько различных аспектов. Во-первых, это воспоминание о событиях христианской истории, совершившихся в конкретном месте в конкретное время (рождение, страдание и крестная смерть, воскресение Христа). Во-вторых, это универсальный принцип развития мира (центральным моментом которого

²⁰⁷ Valdivielso José de. El árbol de la vida. P. 544.

²⁰⁸ То, что евхаристии обязательно должно было предшествовать покаяние, было закреплено в уже упоминавшемся декрете о Святой Евхаристии от 11 октября 1551 года. См.: The Council of Trent. The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent. URL: <http://history.hanover.edu/texts/trent.html> (дата обращения: 01.05.2017).

является искупление). В-третьих, это жизнь каждого конкретного индивида (его грехи, раскаяние и встреча с Богом). В представлении ауто сакраменталь присутствует не только манифестация универсального принципа божественной благодати и милости по отношению ко всему человечеству, но и пояснение роли благодати в отношении каждого человека. Зрелое ауто сакраменталь показывало на сцене переживание чуда искупления и обретения благодати как универсальный принцип, осуществляющийся в данный момент.

Ауто сакраменталь – это, по сути, драматизация Искупления. Причем это даже не столько изображение искупительной кровавой жертвы Христа, принесенной на кресте, жертвы, которая совершилась один раз и навсегда для всего человечества (хотя и ее тоже – единичное историческое осуществление универсального принципа в ауто), сколько искупительной жертвы евхаристии, творящейся вновь и вновь (конкретное осуществление универсального принципа в ауто). Признание и отражение в ауто того, что жертва евхаристии – это искупительная жертва, принципиально важны, поскольку являются закономерным продолжением линии, намеченной Тридентским собором. Положения Тридента в противовес протестантам различных толков утвердили искупительный характер жертвы евхаристии²⁰⁹ и определили понимание евхаристии для католического мира. Это понимание и отражали зрелые ауто сакраменталь, осуществляя его трансляцию в локальном сообществе на празднике Корпус Кристи. Действа о причастии прославляли искупление как победу милости Божией над тьмой и грехом, как триумф Христа над смертью, что было полностью созвучно атмосфере радости, царившей во время всего праздника.

²⁰⁹ Учение о Пресвятой Жертве святой Мессы было принято на XXII сессии Собора 17 сентября 1562 года. См.: The Council of Trent. The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent. URL: <http://history.hanover.edu/texts/trent.html> (дата обращения: 01.05.2017). Оно осуждало взгляды реформаторов различного рода, учивших, что евхаристия – это только воспоминание о жертве Христа, либо дар Бога людям и Его свидетельство, но не жертва в прямом смысле.

Заключение

Праздник Тела Господня со времени своего учреждения претерпел ряд значительных трансформаций, причем существовала тенденция к усложнению связанных с ним празднично-религиозных практик. Задачей праздника было почтить Святые Дары и прославить таинство евхаристии. Популярным практически повсеместно праздник стал в XIV веке после введения процессии со Святыми Дарами, которая устоялась как обязательный элемент праздника. В Испании в XVI веке вторым неотъемлемым элементом праздника стали драматические представления ауто сакраменталь. Представляется, что эти элементы в рамках праздника выполняли различные задачи. Если процессия Корпус Кристи была кульминацией практики поклонения Христу в Святых Дарах, то ауто сакраменталь смещали смысловый акцент на изначальное понимание таинства евхаристии и подчеркивали важность акта причащения. Таким образом, в испанской традиции празднования дня Тела Господня обе формы прославления Христа и евхаристии успешно сочетались, служа дополнением друг другу, что соответствовало состоянию духовного климата всего католического мира во второй половине XVI – XVII веках, определенного, прежде всего, положениями Тридента.

Представляется возможным говорить о «драматической формуле» зрелого ауто сакраменталь как о продукте духовного климата эпохи; как нам кажется, зрелый тип действий о причастии, сложившийся к рубежу XVI–XVII веков, отражал и транслировал ценности посттридентской эпохи (в частности, тридентское учение о евхаристии). Пьесы Хосе де Вальдивьельсо стали достижением этой формулы зрелого ауто. Сакраментальную драматургию Вальдивьельсо, в какой-то мере направленную на прославление и пояснение догмы, но, главным образом, транслировавшую религиозное переживание, можно понимать как одну из форм практик

благочестия (в почитании евхаристии) в духовной культуре Испании второй половины XVI – начала XVII веков.

В работе был проанализирован духовный компонент действий о причастии Хосе де Вальдивьельсо, в частности, изображение таинства евхаристии и истории спасения. В рассмотренных ауто сакраментальным характерным является изображение таинства евхаристии как божественной трапезы (как в Небесном Иерусалиме, так и в церкви как его прообразе), утоляющей духовный голод человека; через нее человек причащается Богу. Святые Дары понимаются как лекарство, противоядие от греха и пища вечной жизни. В изображении таинства евхаристии и искупительной жертвы Христа в ауто сакраменталь доминируют яркие и радостные краски, что характерно для всего комплекса праздничных практик дня Тела Господня. Воздействие представлений ауто сакраменталь на публику, разумеется, было не только когнитивным, но и эмоциональным.

В представлениях ауто сакраменталь можно отметить не только утверждение и трансляцию универсального принципа божественной благодати и милости по отношению ко всему человечеству, но и раскрытие конкретной роли божественной милости и благодати в отношении каждого человека. В зрелом действе о причастии конца XVI – начала XVII веков переживание на сцене чуда искупления и обретения благодати показано как универсальный принцип, осуществляющийся в данный момент. Таким образом, действия о причастии можно назвать драматизацией искупления, в которой отразилось понимание жертвы евхаристии как искупительной, что также было определено положениями Тридента и представлялось единственно правильным. В целом, ауто сакраменталь, будучи продуктом духовного климата своей эпохи, транслировали понимание и переживание таинства евхаристии во всей его полноте в локальном сообществе на празднике Тела Господня.

Итак, действия о причастии, используя набор поэтических образов и мотивов, понятных представителям разных социальных групп, с одной

стороны, могли служить пояснением для публики значения таинства евхаристии и утверждением его важности и значимости в свете настоящего времени; с другой стороны, благодаря своему эмоциональному воздействию на зрителя, могли поощрять проявление благочестивых чувств в нужном направлении, являясь, таким образом, средством и формой выражения обновленной католической религиозности.

Список использованных источников и литературы

Источники:

1. Valdivielso José de. El árbol de la vida // José de Valdivielso: Teatro completo. Vol.1. Edición y notas de Ricardo Arias y Robert V. Piluso. Madrid: Isla, 1975. P. 513–551.

2. Valdivielso José de. El hijo pródigo // José de Valdivielso: Teatro completo. Vol.1. Edición y notas de Ricardo Arias y Robert V. Piluso. Madrid: Isla, 1975. P. 471–511.

3. Valdivielso José de. El peregrino // José de Valdivielso: Teatro completo. Vol.1. Edición y notas de Ricardo Arias y Robert V. Piluso. Madrid: Isla, 1975. P. 387–425.

4. Valdivielso José de. La amistad en el peligro // José de Valdivielso: Teatro completo. Vol.1. Edición y notas de Ricardo Arias y Robert V. Piluso. Madrid: Isla, 1975. P. 207–250.

Литература:

1. Силюнас В.Ю. Стыль жизни и стили искусства (Испанский театр маньеризма и барокко). СПб.: Дмитрий Буланин, 2000.

2. Узин В.С. Испанский театр // История западноевропейского театра в 8 тт. Т.1. М.: Искусство, 1956.

3. Arellano I., Duarte J.E. El auto sacramental. Madrid: Laberinto, 2003.

4. Arias R. Alegoría bíblica e historia de la Salvación en El árbol de la vida de José de Valdivielso // Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo (BBMP). 1990. LXVI. P. 79–101.

5. Arias R. Conceptos básicos en el Fénix de Amor de José de Valdivielso // Revista de literatura. 1998. № 60 (Jul.1). P. 369–382.

6. Arias R. Función de los proverbios en el teatro de Valdivielso // Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (ACAIH). Toronto: University of Toronto, 1980. P. 67–70.
7. Arias R. La amistad en el peligro de J. de Valdivielso // *Neophilologus*. 1999. № 83. P. 223–239.
8. Arias R. La serrana de Plasencia, versión a lo divino por Valdivielso (1560?-1638) // *Alcántara: revista del Seminario de Estudios Cacerenses*. 1998. № 45. P. 61–82.
9. Arias R. Reflexiones sobre El Peregrino de José de Valdivielso // *Criticón*. 1992. № 56. P. 147–160.
10. Arias R. *The Spanish Sacramental Plays*. Boston: Twayne, 1980.
11. Cuéllar D. "La Serrana de Plasencia" de Joseph de Valdivieso: entre lo sagrado y lo profano // *Estudios del teatro áureo: texto, espacio y representación. Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2003. P. 397–406.
12. De los Reyes Peña M. El drama sacramental en el «Códice de Autos Viejos» // *Cuadernos de Historia Moderna*. 1999. Monográfico V, № 23. P. 17–46.
13. De los Reyes Peña M. El teatro religioso del siglo XVI y sus distintas manifestaciones. Estado de la cuestión // *Criticón*. 2005. № 94–95. P. 9–32.
14. Dietz D.T. *The Auto Sacramental and the Parable in Spanish Golden Age Literature*. Chapel Hill: University North Carolina Department of Romance Languages, 1973.
15. Duarte J.E. *Spanish Sacramental Plays: A Study of Their Evolution // A Companion to Early Modern Hispanic theater*. Ed. H.Kallendorf. Leiden; Boston: Brill, 2014. P. 59–74.
16. Gonzalez M.R. *A Critical Edition of Jose de Valdivielso's «El ángel de la guarda»*. Diss. (Ph.D.). New Orleans, Tulane University, 1982.
17. Izquierdo Domingo A. La evolución del auto sacramental de Lope a Valdivielso: El hijo pródigo // *Festina lente. Actas del II Congreso internacional*

Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO) 2012. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013. P. 217–227.

18. Izquierdo Domingo A. La influencia de la cultura jesuítica en los autos sacramentales de Lope de Vega // Sapere aude. Actas del III Congreso internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO) 2013. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014. P. 173–180.

19. Izquierdo Domingo A. Los autos sacramentales de Lope de Vega: estado de la cuestión y propuesta de estudio // Revista sobre teatro aureo. 2013. Nº 7. P. 497–515.

20. Madroñal A. La primera edición de la «Vida de San José» del maestro Valdivielso. Revista de Filología Española (RFE). 2002. LXXXII (3º-4º). P. 273–294.

21. Marcos Alvarez F. Una aproximación plausible a «El villano en su rincón» // Campo abierto. 1983. Vol.2, Nº 1. P. 81–86.

22. Martínez Rojas F.J. Trento: encrucijada de reformas // Studia Philologica Valentina. 2007. Vol.10. P. 201–239.

23. Mérique C. L'évolution de la théâtralité dans les drames eucharistiques espagnols du XVIe siècle. Diss. (Ph.D.). Toulouse, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2011.

24. Milego J. El teatro en Toledo durante los siglos XVI y XVII: estudio histórico-crítico. Valencia: Establecimiento tipográfico de Manuel Pau, 1909.

25. Nogués Bruno M. L'auto sacramental come strumento di contro-riforma cattolica nella Spagna del Siglo de oro: studio di caso su Lope de Vega e i suoi autos storici. Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2012.

26. Oberlander B.J. The Autos Sacramentales of José de Valdivielso: Their Dramatic Theory. Diss. (Ph.D.). Baton Rouge, Louisiana State University, 1969.

27. Piluso R.V. El diablo en los autos de Valdivielso: ¿enigma literario? // Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (ACAIH). Vol.2. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982. P. 411–420.

28. Rodriguez de Gracia H. El Corpus de Toledo. Una fiesta religiosa y profana en los siglos XVI y XVII // Zainak: Cuadernos de Antropología-Etnografía. 2004. № 26. P. 385–410.

29. Ruiz T.F. A King Travels. Festive Traditions in Late Medieval and Early Modern Spain. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2012.

30. Schaff P. Creeds of Christendom, with a History and Critical notes. Vol.1. Harper, 1919 // Bible Hub: Search, Read, Study the Bible. 2004–2016. URL:

http://biblehub.com/library/various/creeds_of_christendom_with_a_history_and_critical_notes/index.html (дата обращения: 01.05.2017).

31. Terry A. Seventeenth-century Spanish Poetry. The Power of Artifice. Cambridge (Eng.); New York: Cambridge University Press, 1993.

32. The Council of Trent. The Canons and Decrees of the Sacred and Oecumenical Council of Trent. Ed. and trans. J. Waterworth. London: Dolman, 1848 // Hanover Historical Texts Project. 1995. URL: <http://history.hanover.edu/texts/trent.html> (дата обращения: 01.05.2017).

33. Ticknor G. History of Spanish Literature in Three Volumes. Vol.2. Boston: Ticknor and Fields, 1864.

34. Wardropper B.W. Honor in the Sacramental Plays of Valdivielso and Lope de Vega // Modern Language Notes. 1951. Vol. 66, № 2 (Feb.). P. 81–88.

35. Wardropper B.W. Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: Evolución del auto sacramental antes de Calderón. 2.^a ed. Salamanca: Anaya, 1967.

36. Wardropper B.W. The Search for a Dramatic Formula for the Auto Sacramental // Publications of the Modern Language Association of America (PMLA). 1950. Vol. 65, № 6 (Dec.). P. 1196–1211.

37. Wilhelmsen E. La imagen de Toledo en el Romancero espiritual de José de Valdivielso // Anales Toledanos. 2005. Vol. XLI. P. 233–253.