

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/FKNVLA>
УДК 821.134.2
ББК 83.3(4Исп)5

ИСПАНСКАЯ МИСТИКА XVI в. И «ДУХОВНЫЙ ГИМН» СВЯТОГО ИОАННА КРЕСТА

© 2023 г. М.Ю. Игнатьева (Оганисьян)

*Государственная школа иностранных языков
Драссанес, Барселона, Испания*

Дата поступления статьи: 02 января 2022 г.

Дата одобрения рецензентами: 02 апреля 2022 г.

Дата публикации: 25 июня 2023 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-86-107>

Аннотация: В статье анализируется поэтика «Духовного гимна» Иоанна Креста как единого двухчастного произведения, состоящего из поэтического текста и прозаического комментария к нему. Разговору о поэтике предшествует описание контекста испанской мистической литературы XVI в., одним из шедевров которой является «Духовный гимн»: показаны причины ее появления и расцвета, основные направления и особенности. Соотношение поэзии и прозы в литературном наследии Иоанна Креста — одна из традиционных тем иоаннитики. В статье предлагается рассматривать и ту и другую как проявление одновременно мистического опыта и поэтического гения Иоанна, не ставя комментарий в служебное положение по отношению к стихам. Истолковывая собственный поэтический текст, Иоанн создает новый параллельный текст на ту же тему, но в другом жанре. У каждой составляющей есть свой внутренний сюжет, два этих сюжета, названные «лирическим» и «теологическим», вступают в сложные взаимоотношения. Так, «горы», «леса», «необычайные острова» и другие образы меняют свое значение и в стихах, и в комментарии, являя общую, но сложную трансформацию земного топоса в трансцендентальный. Трансформация проходит через различные виды пересечения тварного и нетварного начал: в человеке, в природе и в Боге. Стихи из лирики становятся священным текстом, комментарий из дидактического становится экзегетическим.

Ключевые слова: испанская мистика, золотой век, святой Иоанн Креста, поэтика.

Информация об авторе: Мария Юльевна Игнатьева (Оганисьян) — кандидат филологических наук, доцент, преподаватель русского языка, Государственная школа иностранных языков Драссанес (EOIBD), av. Drassanes, 14, 08001 Барселона, Испания. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9714-3582>

E-mail: maria.ignatievaogan@gmail.com

Для цитирования: Игнатьева (Оганисьян) М.Ю. Испанская мистика XVI в. и «Духовный гимн» святого Иоанна Креста // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 2. С. 86–107. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-86-107>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 2, 2023

SPANISH MYSTIC OF THE 16th CENTURY AND THE “SPIRITUAL CANTICLE” OF SAINT JOHN OF THE CROSS

© 2023, Maria Yu. Ignatieva (Oganissian)
*The Official Language School Barcelona Drassanes,
Barcelona, Spain*
Received: January 02, 2022
Approved after reviewing: April 02, 2022
Date of publication: June 25, 2023

Abstract: The article analyzes the poetics of the “Spiritual Canticle” of St. John of the Cross as a single two-part work, consisting of a poetic text and its prosaic commentary. The “Spiritual Canticle” is one of the masterpieces of Spanish mystical literature of the 16th century. The author of the article describes this literary context, showing the reasons for its emergence and flourishing, the main directions and features, and then proceeds to analyze the poetics of the texts under consideration. The relationship between poetry and prose in the literary legacy of St. John of the Cross is one of the traditional themes of *juanística*. The article proposes to consider both the one and the other as a manifestation of both the mystical experience and the poetic genius of St. John, without placing the commentary in an auxiliary position in relation to the verses. By interpreting his own poetic text, John creates a new parallel text on the same topic, but in a different genre. Each component has its own internal plot. These two plots, called “lyrical” and “theological,” enter into complex relationships. Thus, “mountains,” “forests,” “extraordinary islands” and other images change their meaning both in verses and in commentary, revealing a general but whimsical transformation of an earthly topos into a transcendental one. Transformation takes place through various types of intersection of created and uncreated beginnings: in man, in nature and in God. Poems from lyrics become sacred text, commentary from didactic becomes exegetical.

Keywords: Spanish mysticism, golden age, Saint John of the Cross, poetics.

Information about the author: Maria Yu. Ignatieva (Oganissian), PhD in Philology, Associate Professor of Russian Language, The Official Language School Barcelona Drassanes (EOIBD), Drassanes av., 14, 08001 Barcelona, España.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9714-3582>

E-mail: maria.ignatievaogan@gmail.com

For citation: Ignatieva (Oganissian), M.Yu. “Spanish Mystic of the 16th Century and the ‘Spiritual Canticle’ of Saint John of the Cross.” *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 86–107. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-86-107>

г. Испанская мистическая литература золотого века

В XVI в. Испания переживает расцвет мистической литературы. Конец Реконкисты, «лишив активной занятости религиозное чувство, несомненно подготовил почву для проявления нашего классического мистицизма, исполненного того же щедрого духа активного прозелитизма» [10, р. 184]. Не случайно в это же время широко распространяются повествования о рыцарских подвигах: деятельный идеализм лежал в основе и той и другой литературы. Вся Реконкиста была своего рода крестовым походом, и по его окончании рыцарский дух как будто перешел к авторам духовной литературы. Святая Тереза Иисуса воспитывалась на рыцарских романах¹, святой Игнатий Лойола, бывший военный, нередко прибегал к воинским образам в своих «Духовных упражнениях»². Существовал и целый жанр: “libros de caballerías a lo divino”, — т. е. рыцарских романов, пересказанных в благочестивом ключе (см.: [9]).

В те же годы переводятся на испанский и латынь, публикуются и переиздаются сочинения каталонского философа-богослова Раймунда Луллия (1235–1315), большим почитателем которого был кардинал Сис-

1 Ср: «Моя мать увлекалась рыцарскими романами, но не так дурно тратила на них свое время, как я <...>; мне казалось, что не было беды в том, чтобы терять множество дневных и ночных часов за этим пустым занятием, к тому же тайком от отца. В этом я дошла до такой крайности, что, закончив один роман, не находила себе покоя, пока не держала в руках новую книгу» [17, р. 37].

2 Ср: «Следует брать пример с короля, который обращается к своим подданным с такой речью: “Я желаю завоевать всю землю неверных, посему всякий, кто последует за мной, должен довольствоваться едой, которую я ем, и моим питьем, и одеждой и т. д.; он должен трудиться со мной днем, и бдеть ночью, и т. д., чтобы таким образом впоследствии разделить со мной победу, как разделил он со мною все тяготы”» [15, р. 48–49].

нерос, основатель университета Алькала-де-Энарес и покровитель издания Библии «Комплутенская Полиглотта». Через книги Луллия испанские мистики золотого века приобщались к наследию арабской мистики (см.: [7]).

Расцвету мистической литературы способствовали различные исторические и культурные факторы. Окончание борьбы с арабским завоеванием и завершило восприятие духовной культуры бывших завоевателей, и освободило силы для новых религиозных предприятий. Помимо этого, к основным факторам, оказавшим воздействие на расцвет мистической литературы, исследователи относят реакцию на протестантизм, знакомство с немецкой и фламандской мистикой (Экхарт, Сузо, Рёйсбрук), влияние гуманистических и неоплатонических идей, церковные реформы кардинала Сиснероса, исправлявшие расслабленные нравы духовных орденов, и возникшая под их влиянием аскетическая литература.

Учитывая слабую изученность испанской мистики золотого века в отечественной науке, приведем некоторые сведения, необходимые для понимания контекста «Духовного гимна» Иоанна Креста.

Наиболее емкое понятие мистики мы встречаем у П. Сайнса, который с отсылкой к Х. Сейсдедосу (см.: [11]) определяет мистику как «сверхъестественные, таинственные отношения, через которые Бог возносит творение над ограничениями его природы и позволяет ему постичь высший мир, которого невозможно достигнуть ни естественным путем, ни с помощью обычных сил Благодати» [10, p. 18].

Фундаментальным основанием для доктринальной мистики служит учение о трех путях мистического опыта: очистительном (*vía purgativa*), просветительном (*vía iluminativa*) и соединительном (*vía unitiva*).

Очистительный путь представляет собой аскетический этап, во время которого душа с помощью подвижнических упражнений очищается от пороков. Просветительный путь является собственно мистическим, на этом этапе душа начинает участвовать в дарах Святого Духа и наслаждаться божественным присутствием. На соединительном пути осуществляется союз с Богом, мир полностью утрачивает свое значение, душа остается наедине с Богом, предаваясь Ему в блаженной, любовной, пассивной самоотдаче. Временами испытываемые экстатические состояния суть лишь сопутствующие феномены этого пути.

Учение о трех путях восходит к трактату “De triplici via ad sapientiam” Гуго де Бальма, трактату, который долгое время приписывался Бонавентуре (см.: [6]). Он представляет собой комментарий к «Мистическому богословию» Дионисия Ареопагита. Не менее важное влияние на мистических авторов XVI в. оказали два испанских сочинения: «Духовный трактат о трех путях, очистительном, просветительном и соединительном» Бернардо Фонтовы (1390–1460) и «Упражнение в духовной жизни» Гарсиа Хименеса де Сиснерос (1455 или 1456 – 1510), двоюродного брата кардинала Сиснероса.

П. Сайнс [10, p. 229] выделяет три основных течения в обширной мистической литературе:

1) аффективная мистика, для нее характерно господство чувственного начала над интеллектуальным. В основе мистического опыта лежит подражание Христу, Его человеческая природа представляет для нас путь к соединению с Божеством. К этому течению относятся писатели-августинцы (Луис де Леон, Малон де Чайде) и францисканцы (святой Педро де Алькантара, Франсиско де Осуна, Бернардино де Ларедо);

2) интеллектуальная, или схоластическая мистика, представителями которой были доминиканцы (Луис де Гранада) и иезуиты (святой Игнатий Лойола);

3) эклектическая, или испанская (в отличие от итальянской и немецкой первых двух течений) мистика, представленная великими кармелитами, святой Терезой Иисуса и святым Иоанном Креста.

К этим трем ортодоксальным течениям примыкает гетеродоксальная четвертая группа, в которую входят протестанты (Хуан де Вальдес), квиетисты (Мигель де Молинос), ренессансные пантеисты (Мигель Сервет), иллюминаты и прочие сектанты без особого доктринального содержания.

Все эти авторы писали на народном языке. Новый духовный опыт изъяснялся на живом кастильском наречии, во многом послужившем феномену блистательной художественной литературы XVII в. Невыразимость мистического опыта побуждала к созданию поэтичного аллегорического языка, сочетавшегося с концептуальным и реалистическим описанием духовных состояний и процессов. В мистической литературе переплетались живая народная речь и ренессансный латинизм. Гениальным выражением этих основных особенностей мистической литературы стало литературное

наследие святого Иоанна Креста (1542–1591). Ниже мы рассмотрим поэтику главного его произведения, «Духовный гимн», свободное переложение библейской Песни песней. Следует сказать, что существует обширный корпус комментариев и проповедей на Песнь песней в позднеантичной и средневековой европейской литературе: Ориген, Григорий Нисский, Исидор Севильский, Беда Достопочтенный, Фома Аквинский, Бернард Клервоский — вот лишь несколько из множества имен толкователей этой библейской книги. Была она особенно популярна и в испанской духовной литературе XVI в. Луис де Леон сделал и прокомментировал ее перевод с еврейского языка, Тереза Иисуса оставила толкование этого текста. «Духовный гимн» Иоанна Креста представляет собой яркий шедевр литературы золотого века, тесно связанный с контекстом мистической литературы этой эпохи.

2. «Духовный гимн» как двухчастное целое

«Духовный гимн», или «Песни души и ее Супруга» состоит из двух частей: это, с одной стороны, 39 строф³ поэтического текста и, с другой, авторский комментарий в прозе. Иоанн Креста написал подробные разъяснения (*declaraciones*) стихов «Гимна», следуя просьбам монахинь-кармелиток, его духовных дочерей, истолковать для них стихи, исполненные парадоксальных образов и необычных идей. Посвящая «Разъяснения» одной из них, Ане Иисуса, настоятельнице монастыря святого Иосифа, Иоанн просит отнестись к ним как к тексту, лишь проливающему некоторый свет на стихи, но не исчерпывающему их смысл: стихи были написаны в духе божественной любви, а значит, они не могут быть сужены до однозначного толкования⁴.

Сам Иоанн на вопрос монахини Магдалены Святого Духа об источнике «живости, красоты и возвышенности» его стихов отвечал, что «вре-

3 Мы берем за основу рукопись из Сан-Лукара.

4 Ср.: «Поскольку эти строфы были сложены в любви изобильной мистической мудрости, их невозможно разъяснить в точности, да я и не ищу этого, а желаю лишь пролить свет на главное, раз уж Ваше преподобие того пожелало. Так, думаю, будет, лучше всего, потому что речи любви лучше оставить во всей их широте, чтобы каждый мог извлечь из них пользу согласно своему устройению и духовному знанию, чем суживать их до смысла, который не всякому придется по вкусу. И поэтому, хотя и предлагаются те или иные разъяснения, не следует придерживаться их слишком буквально, поскольку мистическую мудрость (любви, о которой говорят эти строфы) должно усваивать именно для стяжания плодов любви и умиления души, ведь мы любим Бога, не понимая Его, благодаря вере» [16, p. 1142].

менами их подавал Бог, а временами их искал он сам». Означает ли это, что прозаическая часть написана не столько «изобильной мистической мудростью», сколько человеческим разумом? В таком случае была бы верна мысль Мишеля де Серто о том, что прозаический комментарий у писателей-мистиков имел целью ввести в церковное русло поток сочиненного в мистическом вдохновении: писателям «надобно доказать одновременно и то, что они говорят из *другого* места (в качестве “мистиков”), и то, что они исходят из *того же* источника вдохновения (в качестве “христиан”) <...>. Неожиданно рожденное в подвале должно иметь то же Имя, что и дом, в котором оно появилось» [3, р. 248]. Как пример «подпольного» высказывания Серто приводит мистическое стихотворение, в то время как его комментарий в прозе «ищет церковной апробации» [3, р. 248].

Действительно, как показывает Кристоаль Куэвас, жанр глоссы был весьма распространен во времена Иоанна Креста [4, р. 35–36], и не было ничего исключительного в том, чтобы дать стихам, как некоему «сырью» [4, р. 32–33], «сущностную аристотелевскую форму», т. е. облечь их в строгий систематический каркас церковного учения. Однако «Разъяснения», при всей их определенности и рационалистической ясности, производят впечатление такого же вдохновенного текста, что и стихотворение: их образность, порывистость, динамичность сродни лирическому потоку стихотворного «Гимна»⁵. Так, известный образ одинокой птицы, которому Иоанн Креста уподобляет созерцание, выхвачен им из библейского псалма с той же дерзновенной уверенностью, с какой в стихах он выбирает и присваивает себе слова из Песни песней. Интересно, что Иоанн вполне по-томистски систематизирует свойства этой птицы, нумеруя их и придавая им видимость схоластического упражнения. Однако каждое из этих свойств преподносит читателю лирический, а не догматический образ. «В этом образе созерцания, — говорит Иоанн, — проявляются пять свойств одинокой птицы. Первое: обычно она садится на самом высоком месте — так и душа пребывает в высшем созерцании. Второе: она всегда держит клюв в ту сторону, куда дует ветер; так и дух направляет клюв своей привязанности к источнику духа любви, то есть к Богу. Третье: она любит одиночество и не позволяет другой птице садиться рядом с ней, а если та сядет, она улетает; так и дух

5 О поэтичности Иоанновых комментариев см.: [8].

в этом созерцании пребывает в одиночестве и нагоде, свободной от всех вещей, он не сознает ничего, кроме своего одиночества в Боге. Четвертое: она очень нежно поет, — то же и дух в этом состоянии, потому что хвалы, которые он возносит Богу, исполнены нежнейшей любви, это сладчайшие для души и драгоценные для Бога славословия. Пятое: она лишена какого-то определенного цвета; так и совершенный дух лишен цвета какой бы то ни было чувственной привязанности и самолюбия и какого бы то ни было интереса ни к тому, что выше его, ни к тому, что ниже, у него нет ни образа, ни вида, потому что он погружен в бездну богообщения» [13, р. 158–159].

Лишая образ птицы вида (она слишком высоко сидит, чтобы ее можно было разглядеть), компании и цвета, он наделяет ее лишь слухом (она слышит ветер) и голосом. Так поэт и развоплощает, дематериализует образ, и воссоздает в новом, призрачном теле. Каркас церковного учения оказывается таким же прозрачным, мерцающим, ускользающим от догматических оков, как и сами стихи. Можно сказать, что как Песнь песней представляет собой едва ли не самый сложный для церковной экзегетики текст Священного Писания, требующий особого умения аллегоризации, так и переложение его — «Духовный гимн» Иоанна Креста — стало для него самого духовной загадкой и интеллектуальной задачей. Решение ее он нашел, с нашей точки зрения, не в прохождении шаг за шагом по пути, намеченному «Гимном» (хотя именно такое представление и может возникнуть, ведь комментарий строго следует источнику), а в том, чтобы создать новый параллельный текст на ту же тему, но в другом жанре. Иоанн сочинял комментарий с не меньшим вдохновением, чем стихотворный «Гимн», у этого прозаического текста есть своя динамика, свой строй и свой сюжет, причем последний не только не идентичен сюжету стихотворения, но вступает с ним в сложные, иногда противоречивые отношения, которые мы и постараемся проанализировать в этой статье.

Мы рассмотрим сюжет «Гимна» с двух точек зрения — поэтической и богословской — и сопоставим два этих аспекта в их взаимодействии. Для этого мы введем следующее разделение: лирический сюжет, т. е. тот, который основан на стихотворном тексте «Гимна» вне контекста авторского разъяснения, и теологический сюжет, т. е. тот, который возникает из «Разъяснений». И тот и другой рождались спонтанно, следуя соответственно лирическому и богословскому вдохновению Иоанна Креста, что

в конечном счете и привело к появлению этого двухчастного шедевра. Как писал Мигель де Унамуно, оригинальность авторов-мистиков заключалась не столько в мысли, сколько в тональности ее изложения⁶. Можно сказать, что и стихам, и трактату свойственна общая тональность, так резко отличающая их от второй версии «Гимна», Хаенской рукописи⁷. Попробуем же определить и описать это «звонкое дыхание» (Унамуно).

Что мы понимаем под лирическим сюжетом? Это событийная последовательность, заключенная в самом стихотворении, и особенности ее динамики. Так, текст «Гимна» иногда стремительно летит, иногда затихает, он меняет и ритм, и точку зрения, и хронотоп.

Второй, богословский, сюжет рассказан самим Иоанном Креста в «Разъяснениях». Он следует определенной линии: поиск Возлюбленного, помолвка, брак, но линия эта непредсказуема и прихотлива. По воспоминаниям монахини Марии Иисуса, Иоанн писал комментарий, стоя на коленях, «от избытка почтения к предмету» [4, р. 8]. Если стихи были следствием вдохновения, то трактат является усилием молитвенного подвига. Известное разделение на аскетику (активное начало) и мистику (пассивное начало) здесь не работает: можно ли отделять неизреченный (inefable) опыт соединения с Богом от его деятельного интенсивного уловления в мистическом тексте? Ранее мы рассматривали наследие Иоанна Креста как единое лирико-аскетическое целое и писали следующее: «У Иоанна Креста нет стихов о необходимости странничества или отсечения воли <...>. Ясно, что аскетическое содержание прозы не является содержанием лирики. И все же: почему это руководство для монашествующих читается как руководство для пишущих? Что в стихах самого Иоанна указывает на странничество, кеносис, упражнение в добродетелях?» [1, с. 69]. Мы пытались доказать, что в самих стихотворениях Иоанна проявляется некий художественный аскетизм. Так, анализ стихотворения «Темная ночь» показывает, что «от пер-

6 Ср. «Содержание, материя его («Зогара». — М.И.) идей мало или вовсе не оригинально, как не оригинальны идеи Святой Терезы, Святого Иоанна Креста, Луллия и мусульманских мистиков. Оригинальность всегда заключается в ином — в выражении, тоне, интонации, говоре, во внутреннем, сердечном стиле, а не в разуме <...> в звонком дыхании, то есть в субстанции слова» [18, р. 435].

7 Вопрос об авторстве Хаенской рукописи (так называемого *Cántico B*) по-прежнему остается нерешенным. Он выходит за рамки нашей статьи, отметим только, что опыт перевода обеих рукописей (Санлукарской и Хаенской) убедил нас в правоте тех критиков, которые подвергают сомнению аутентичность второго «Гимна». См., например: [5].

вой к предпоследней строфе стихотворение прошло через различные этапы своего рода “аскетического делания”: от истощания до насыщения божественным присутствием, через трансформацию звукового поля» [1, с. 69].

В настоящей работе мы сохраним ту же перспективу: текст будет рассматриваться как материя, претерпевающая различные изменения, которые описаны в «Разъяснениях», но которые допускают собственное внутритекстуальное толкование.

Дамасо Алонсо, изучивший «Гимн» с точки зрения частей речи, заметил связь их использования с мистическим процессом, который описан лишь в комментариях. «Изумительная точность в соотношении с фазами мистического процесса. Очистительный путь в “Гимне” отмечен сухостью полного отсутствия прилагательных... Соединительный путь прорывается в резком потоке обильной адъективации» [2, р. 305]. Так, богословский сюжет проявляется в речевой ткани стихотворения. Он не вчитан в нее, а изначально записан в ней, поскольку и стихи, и комментарий происходят из единого целостного авторского сознания.

Мы будем двигаться в сходном направлении, что и Д. Алонсо, но за основу возьмем не лингвистические, а структурные элементы текста.

3. Трансформация пейзажа

«Гимн» открывается уходом (побегом) невесты из дома. В стихотворении «Однажды ночью темной» этот уход, с которого начинается путь души к Богу, описан более подробно. В символическом контексте «этот дом — чувственная часть души, в которой уже уснули все желания. Невозможно покинуть темные комнатухи скорбей и тревог, не ослабив и не усыпив своих желаний» [13, р. 101]. Отметим лишь одно значение «дома» — это локус своего, естественного, индивидуального, человеческого. И в «Гимне», и в «Ночи» использован глагол *salí*, «вышла», который в подстрочнике «Гимна» мы переводим как «выбежала», поскольку речь идет о погоне за убегающим оленем: “Como el ciervo huiste, / habiéndome herido” (*Ты бежал, как олень, / ранив меня; / сетуя, выбежала я вслед за тобой, а тебя уже нет*). Поиск Бога начинается с ухода, покидания своего места. Первое же слово «Гимна» — «куда?»: “¿Adónde te escondiste?” (*Куда ты скрылся?*) — передает этот сдвиг, первое потрясение, невозможность остаться там, где душа пребывала до этого. В авторском комментарии читаем: «Следует знать, что это

“выбежать” имеет два значения: первое — покидание всех вещей, ставших презренными и постылыми; второе — полное забвение самой себя, происходящее из утомления от себя по святой любви к Богу» [16, р. 1154]. Пока мы видим совпадение двух сюжетов — лирического и теологического. Текст срывается с места, и душа «Разъяснения» покидает свое прошлое.

Ближайшее пространство к дому — деревня, выпас. Это пасторальное пространство населяют знакомые пастухи, к которым можно обратиться за помощью. Здесь все знакомо, все свое, и оттого еще сильнее смертельная скорбь: “*adolezco, репо у туеро*” (*я болею, горюю и умираю*). Мы видим расширение границ своего «я» — от дома до деревни, эти границы еще держат душу в своих пределах, но уже приоткрывается перспектива запредельных пространств. Одиночество посреди знакомой обстановки обостряет чувство своей потерянности, поэтому душа рвется идти дальше: “*Acaba de entregarte ya de vero; / no quieras enviarme / de hoy más ya mensajero*” (*Явись же мне наконец по-настоящему; / уже не посылай мне / отныне вестников*). Вестники — люди или ангелы, как толкует Иоанн в комментариях⁸, — суть принадлежность тварного мира. Домашний локус души — сотворенный мир, от цветов до людей и ангелов. Его коснулась благодать Божия во время сотворения мира, и все же этот мир не есть Бог, к которому рвется душа, *движимая любовью*.

Текст и душа продвигаются вперед вместе: “*Buscando mis amores, / iré por esos montes y giberas*” (*Движимая любовью, / пойду по этим горам и берегам*). Душа покидает знакомые поля и уходит в горы, к рекам, в леса, полные диких зверей, к лугам, полным цветов. Она узнает в них след Возлюбленного: “*Mil gracias derramando, / pasó por estos sotos con presura*” (*Изливая тысячу благодатных даров, / он торопливой поступью прошел по этим рощам*). Именно здесь, посреди красоты природы, за границами домашнего мира, но все еще в пределах мира тварного, душа встречает своего Возлюбленного, который окликает ее: “*Vuélvete, paloma, / que el ciervo vulnerado / por el otero asoma, / al aire de tu vuelo, y fresco toma*” (*Воротись, голубка, / вот, раненый олень / выглядывает с вершины холма, / влекомый ветром твоего полета*,

8 «Под этими пастухами можно понимать тех же ангелов, потому что они не только доносят до Бога наши заботы, но и приносят нам Божие попечение о наших душах, упасая их, как добрые пастухи, благоволением и посещениями Божиими. Они же охраняют нас от волков, кои суть демоны, и защищают нас от них, как добрые пастухи» [16, р. 1157].

что освежает его). Это происходит в двенадцатой строфе, которая переключается со второй, — и там, и там появляется слово «холм», otero.

Здесь впервые происходит разлад между текстом и его толкованием. Во второй строфе на холме пастухи пасли стада овец: “Pastores, los que fuerdes allá, por las majadas, al otero” (*Пастухи, что пасете / стада овец там на холме*). Иоанн так истолковывает эти стихи: «Душа называет “стадами овец” ангельские хоры, через которые наши стенания и молитвы доходят к Богу. Душа называет Его “холмом”, поскольку Бог, подобно возвышающемуся холму, есть высшая вершина, и потому что в Боге возвышаются и становятся зримыми все вещи» [16, р. 1157]. Из самого текста эти значения никак не явствуют, более того, текст опровергает их: на холме во 2 строфе нет Жениха, поэтому невеста уходит дальше, в лес. Но вот в 12 строфе на вершине холма появляется раненый олень, образ Возлюбленного. Холм перестает быть местом пастбища, он становится «вершиной твоего созерцания, каковое есть та высота, на которой Бог в этой жизни начинает посещать душу, являясь ей, хотя и не до конца» [16, р. 1188]. И так мы видим, что комментарии Иоанна иногда накладываются на текст, перекрывая его прямое значение, но и просвечивая в нем будущий смысл, а иногда исходят из него. Как и почему это происходит, нам еще предстоит выяснить. С этого момента, буквально по псалму, холмы прыгают, как агнцы (ср.: «Что вы прыгаете, горы, как овны, и вы, холмы, как агнцы?» Пс. 113, 6)⁹. В 12 строфе мы видим яркое совпадение двух рисунков: холм текста и холм толкования становятся одним целым, тот, первый, холм преобразился, перестал быть просто возвышенностью и действительно обрел те черты, которые ему приписывались в толковании ко 2 строфе: это божественная вершина, а пастухи становятся ангелами.

Динамика «Гимна» устроена таким образом, что начиная с 12 строфы (*влекомый ветром твоего полета*) стихотворение как бы несется вскачь, глотая глаголы, отмечая на бегу мимо проносящиеся предметы пейзажа, и затем затихает в 14 строфе: “la noche sosegada, / en par de los levantes de la auogoa” (*тихая ночь / в час, когда повеет утренняя зоря*). Полет души пре-

9 Ср. у Оригена: «Если ты будешь горой, “вскочит” в тебя Слово Божие, если же не сможешь стать горой, но будешь холмом, вторым по высоте после горы, “вспрыгнет на тебя”. Как прекрасны эти глаголы, как точно соответствуют они мысли! “Скачет по горам”, которые больше, “вспрыгивает на холмы”, которые меньше. Не вспрыгивает на горы, не скачет по холмам; “Вот Он идет, скача по горам, вспрыгивая на холмы”» [14, с. 79].

образует знакомые горы, долины и реки родного, тварного локуса в образы нетварного их Создателя: “¡Mi amado, las montañas, / los valles solitarios pemorosos!” (*Мой Возлюбленный — горы, / лесистые одинокие долины*). В 13 строфе те же символы относятся к Жениху:

«*Мой Возлюбленный — горы*.

Горы высоки, величественны, просторны, прекрасны, пленительны, они цветут и благоухают. Эти горы суть Возлюбленный для меня.

Лесистые одинокие долины.

Одинокие долины спокойны, тихи, прохладны, тенисты, полны сладостных вод, их растения разнообразны, нежный птичий щебет дарует чувствам покой и усладу, их молчаливое одиночество дарит прохладу и отдохновение. Эти долины суть мой Возлюбленный для меня» [16, р. 1192]. Это не другие горы и долины, это просто душа увидела их в новом свете. Душа увидела в горах Бога, потому что уже изменился ее взгляд, он очистился, «обожился».

В 29 строфе в комментариях Иоанн возвращает горам первоначальное значение потенциалов души: горы, долины и берега обозначают «порочные и беспорядочные действия трех потенциалов души: памяти, мышления и воли. Эти действия беспорядочны и порочны, когда они чрезвычайно высоки или чрезвычайно низки и слабы или когда, не впадая ни в ту, ни в другую крайность, склоняются к одной из них» [16, р. 1255]. Это свойства домашнего, человеческого локуса, подверженного действию потенциалов души, которые в 32 строфе преобразуются и обоживаются:

“*Y mira con tu haz a las montañas*” (*И обрати свое лицо к горам*).

Здесь невеста просит Бога взглянуть на этот измененный пейзаж ее души: «Горы — потенциалы души: память, мышление и воля. И душа как будто говорит: “Наполни мой ум божественным разумом, подавая мне понимание божественных вещей; наполни мою волю божественной любовью; наполни мою память божественным обладанием славы”» [16, р. 1264]. Итак, образ горы прошел следующую трансформацию: место выпаса (дом, свое «я») — место Жениха (олень на холме) — сам Жених (мой возлюбленный — горы) — обоженные потенциалы души («я», соединившееся с Богом).

Сходная трансформация произошла и со словом «чаща», *espesura*. В 4 строфе это просто лес: “¡Oh bosques y espesuras, / plantadas por la mano del amado!” (*О леса и чащи, / посаженные рукою Возлюбленного!*).

Эти леса в комментариях толкуются как четыре стихии: «Лесами в строфе называются четыре элемента — земля, вода, воздух и огонь. Они названы *чащами*, потому что в них живет огромное множество самых разных существ: на земле — бесчисленные животные и растения, в воде — бесконечное разнообразие рыб, в воздухе — многообразные птицы, а элемент огня проходит через все творение, оживляя и поддерживая» [16, р. 1164]. Мы видим, что пейзаж первых строф «Гимна» истолковывается с точки зрения свойств тварной материи. Другое дело, когда тот же пейзаж появляется в последних строфах. Так, в 35 строфе душа зовет Жениха: “*vámonos a ver en tu hermosura / al monte o al collado / do mana el agua pura; / entremos más adentro en la espesura*” (*Увидим друг друга в твоей красе / на горе или на холме, / откуда течет чистый источник; / войдем еще глубже в дремучую чащу*). Уже в самом «Гимне» обозначен спектр зрения, это красота Возлюбленного. Ясно, что речь теперь идет не об элементах тварного мира, а о чем-то большем и высшем. О чем же? Это «чаща премудрости и науки Божией», которая «столь глубока и безгранична, что, как бы глубоко ни вошла в нее душа, всегда возможно пойти еще глубже: непостижимы ее безмерные сокровища» [16, р. 1272]. Земля, вода, воздух и огонь в конце стихотворения преобразуются, становясь премудростью Божией.

4. Новые пространства

Когда невеста находит своего Жениха, в стихотворении вновь, как мы видели, появляются знакомые, но обновленные предметы пейзажа, но не только они: являются новые, ранее не названные топонимы. Они призваны обозначить новое пространство — царство Возлюбленного, в котором уже все — новое. К таким топонимам относятся “*las ínsulas extrañas*” (*необычайные острова*) (13), “*cuevas, cavernas*” (*пещеры*) (15 и 36) и “*bodega*” (*погреб*) (17).

а) «Необычайные острова»

Это одно из определений, которые невеста дает Жениху: “*¡Mi amado, las montañas, / los valles solitarios nemorosos, / las ínsulas extrañas!*” (*Мой Возлюбленный — горы, / лесистые одинокие долины, / необычайные острова*). Если *горы* и *долины* уже появлялись на пути души, то *острова* являются ей впервые, как если бы сквозь знакомый, но уже, как мы знаем, преобразенный пейзаж просвечивали очертания другого мира. Иоанн так комменти-

рует этот образ: «*Необычайные острова* находятся в море за далекими морями, на расстоянии и вдали от людей, и там расцветают и обитают многие невиданные среди людей красоты и добродетели, поражающие и восхищающие новизною тех, кто их видит» [16, р. 1193]. Будучи одним из имен Возлюбленного, *острова* получают такое же возвышенное значение, что и горы, долины, реки, отличаясь от них своей таинственностью. В 32 строфе мы вновь встречаем этот образ (*Посмотри на спутников / той, что идет к тебе по необычайным островам*). На уровне текста проступает следующий рисунок сюжета: невеста при встрече сначала называет Жениха островами, а потом, в конце пути, говорит, что идет к нему по островам, т. е. приближается к нему, следуя его же собственному именованию: ты — острова, я иду к тебе по островам. Это возможно только в поле освященного пространства, где цель и средства — одно. Ср.: «Я есмь путь, и истина, и жизнь» (Ин 14: 6). В 32 строфе *необычайные острова* Иоанн комментирует следующим образом: «То есть моей души, что движется по необычайным твоим извещениям, по странным путям, поверх обычного естественного знания и чувств. Как если бы сказала: “Раз моя душа приходит к тебе путем необычайных извещений, поверх естественных чувств, то и ты общайся с нею так же сокровенно и возвышенно, вчуже от них”» [16, р. 1265]. В поле авторских толкований *острова* сначала были красотой и добродетелями — свойствами Жениха, а потом стали сверхъестественными извещениями — свойствами богопознания. Два рисунка — текстологический (имя приводит к имени) и теологический (познание приводит к пониманию божественной красоты) — непротиворечиво и выразительно дополняют друг друга.

б) «Пещеры»

В 14 строфе стихотворение погружается в предрассветную ночную тишину (*тихая ночь / в час, когда повеет утренняя заря*), которая, как выясняется в 15 строфе, окутывает ложе новобрачных — невесты и ее Возлюбленного. Это *ложе всё в цветах, / оно окружено львиными пещерами* (“*nuestro lecho florido, / de cuevas de leones enlazado*”). Новому состоянию невесты соответствует и новый локус. Парадоксальность его — пещеры со львами окутаны ночным *мирным покоем* (“*en paz edificado*”) — свидетельствует о том, что действие перенесено в новый, трансцендентальный план. Этот перенос совершился в 14 строфе, именно в двух ее оксюморонных стихах: “*la música callada*” (*безмолвная музыка*) и “*la soledad sonora*” (*мелодич-*

ное одиночество). Новое пространство пышно цветет и сияет золотом, львы представляются скорее мраморными, чем настоящими, поскольку покой, золото и пурпурные ковры, устилающие их пещеры, создают скорее образ царского дворца, чем звериного логовища. Здесь стихотворение возносится на шаткую высоту, земля уходит из-под ног, и буквальное толкование перестает быть возможным.

Как же толкует эти стихи сам Иоанн? Пещеры — это добродетели, лев — это сам Жених. «Львиная суровая сила сравнивается здесь с добродетелями, которыми уже обладает душа, достигшая этого состояния. <...> Таким образом, каждая из добродетелей, когда душа овладевает ею в совершенстве, подобна львиной пещере, в которой пребывает Жених, сильный, как лев, он соединяется с душой через эту добродетель и через все остальные» [16, p. 1272].

В толкованиях Иоанн называет добродетели не только пещерами, но и горами, и цветами, и щитами, и гранатовыми зернами, т. е. это понятие рассыпается на ряд образов, объединенных следующими свойствами: множественность, красота, сила (цветы находятся в полном цветении). В толковании 15 строфы мы видим некий догматизм, противоречащий сюжету стихотворения. Парадоксальное вознесение описывается как очередной виток разговора о добродетелях.

Образ пещер возвращается в 36 строфе: “Y luego a las subidas / cavernas de la piedra nos iremos, / que están bien escondidas” (*А затем к высоким / каменным пещерам мы пойдём, / глубоко запрятым*). Если в 15 строфе возникало чувство головокружительной высоты от наплыва неожиданных образов, то в 36 происходит прямое восхождение, как будто уже в другие пещеры, более реальные, менее «виртуальные» (от “virtus” — добродетель), не львиные, но каменные, не усталые пурпуром, но глубоко запрятые. Стихи снова становятся ногами на землю, но эта земля — не та, что была в начале стихотворения, *земная*, человеческая, речь идет о почве горного мира, на которой душа уже крепко утвердилась. Иоанн комментирует: «Высокие пещеры — это возвышенные сокровенные тайны и глубины божественной премудрости об ипостасном соединении во Христе (камне. — М.И.) человеческой природы с Божественным Словом» [16, p. 1275]. Добродетели стали премудростью, таинственным христологическим знанием. Это толкование точно и непротиворечиво соответствует сюжетному ходу

стихотворения. Заметим, что если последний возможно реконструировать, хотя бы таких возможных реконструкций и было бы множество, то едва ли возможно говорить о непрерывном теологическом сюжете. В последнем имеются определенные этапы (поиск, помолвка, брак, или: очистительный, просветительный и соединительный пути), но нет органических связей между толкованиями строф. Внутри строфы толкование цельно, но, как мы видели, подчас прерывно на межстрофическом уровне.

в) «Погреб»

В «Гимне» строфы естественно набегают одна на другую. Так, в 16 строфе девы вдыхают *ароматное вино* (“adobado vino”) и выдыхают *божественный бальзам* (“bálsamo divino”). Поэтому в 17 появляется образ погребца, в котором невеста пьет вино, подаваемое ей Женихом. После этого она снова выходит на знакомую ей, земную, здешнюю долину и не узнает ее: “En la interior bodega / de mi amado bebí, y cuando salía, / por toda aquesta vega, / ya cosa no sabía / y el ganado perdí que antes seguía” (*Во внутреннем погребе / я пила от моего Возлюбленного, / и когда выходила / в плодородную долину, / я уже ничего не знала / и стадо потеряла, за которым раньше следила*).

Погреб, третье из новых мест нового пространства, в отличие от островов и пещер, появляется лишь единожды. Из него влюбленные переходят в сад, оттуда идут в дремучую чащу, затем поднимаются в высокие пещеры и наконец остаются в *благоденной роще* (“el soto y su donaire”), все той же ночью, начавшейся в 14 строфе и продолжившейся до предрассветного пения соловья в 38. Если пещеры находятся высоко, а острова движутся на уровне глаз: “mira las compañías / de la que va por ínsulas extrañas” (*Посмотри на спутниц / той, что идет к тебе по необычным островам*), то погреб погружает стихотворение в нижний, глубинный локус, выйдя из которого душа *уже ничего не знает* (“ya cosa no sabía”), потому что там она испила вина, поданного ей самим Возлюбленным. Комментарий же помещает погреб в верхнем пространстве: «Этот погреб, о котором говорит душа, есть последняя и самая узкая ступень любви, на которую может взойти душа в этой жизни, поэтому она называет ее *внутренним погребом*, то есть самым внутренним из всех. Отсюда следует, что есть и другие, не такие внутренние, то есть другие ступени любви, по которым поднимаются к высшей. Можно сказать, что таких ступеней любви, или погребов любви, имеется семь, и тот обладает всеми ими, кто стяжал в совершенстве все семь даров Свято-

го Духа» [16, р. 1214]. Если наложить лирический сюжет на теологический, получим лестницу, подобную той, что описана в «Темной ночи»: ее ступени возносят человека к Богу и низводят Бога к человеку. Глубина в тексте оказывается высотой в комментарии. Множество погребов указывает на множество обитателей. Это новый случай догматического прочтения, особенностью которого является несовпадение с сюжетным значением «Гимна»: стихи спускаются, комментарий поднимается, создавая новый объем третьего пространства, оно трехмерным образом включает в себя следующие координаты — стихи, комментарий, их общий знаменатель.

4. Заключение

Мы видели, как в 13 строфе происходит преобразование тварного локуса в трансцендентальный. Это ключевой момент «Гимна». Не случайно на подступах к нему автор апокрифической Хаенской рукописи добавил свою строфу.

Здесь, как на Фаворе, на холме появляется Возлюбленный, и с этого момента весь знакомый пейзаж преобразуется и становится Возлюбленным. Но перед этим событием происходят три вторжения трансцендентального плана в земной, имманентный. На языке «Разъяснения» это «милость», «благодать», вторгающаяся в тварное пространство. В стихотворении мы встречаем три вида такого пересечения тварного и нетварного.

1. В человеке это «рана» — любовь к Богу. “Como el ciervo huiste, / habiéndome herido” (*Ты бежал, как олень, / ранив меня*) (1 строфа).

2. В природе это «красота» — благодать, данная при сотворении: “con sola su figura / vestidos los dejó de hermosura” (*и глядя на них, / одним своим видом / одел их в красоту*) (5 строфа).

3. В Боге это «очи» — отражение человеческой любви. В 11 строфе невеста, всматриваясь в свое отражение в воде, видит не свои глаза, а *желанные очи, / начертанные в глубине моего сердца* (“los ojos deseados, / que tengo en mis entrañas dibujados”). Здесь, через взаимное отражение двоих, происходит изменение в самой ткани стихотворения. Оно будто замирает перед полетом. *Источник* (“fuente”) — это неповторяющийся локус, в нем отражаются два пространства, земное и небесное¹⁰.

¹⁰ Ср.: «Восходящий, или экстатический, “полет” Невесты в 13 строфе “Духовного гимна” “перехвачен” нисходящим полетом “Возлюбленного”. *Воротись, голубка*. <...> Ясно, что речь

Все три пересечения двунаправленны: от твари к Богу и обратно. Так, рана человеческая становится раной божественной: олень (образ Бога) ранен; красота сотворенного мира оборачивается красотой Бога *увидим друг друга в твоей красе* (35 строфа); божественные очи отражаются в очах невесты: *и тем заслужили / мои глаза обожать то, что видели в тебе* (23 строфа).

Гийермо Серес пишет о том, что без самопознания, равного богопознанию, душа не может любить Бога: «Когда Жених является Невесте-душе, она внутренне узнает саму себя и видит запечатленный в ней желанный образ своего Жениха: убедившись в том, что у них общий человеческий удел (то есть микрокосмический) и предварительное сходство, она может любить Жениха, преобразиться в него. То есть душа не может любить ни саму себя, ни Бога, не познав самой себя, не убедившись в своем божественном происхождении. А затем она может познавать Бога (строфы 14 и 15: «Мой Возлюбленный — горы»)» [12, р. 262].

Точно так же и сам текст является трансформацией мистического опыта, который рассказан в «Гимне» и который сам рассказывает о себе, изменяя словесную ткань.

«Разъяснения» начинались вопросом: «В самом деле, кто сможет описать то, что Дух открывает любящим душам, в которых пребывает?» [16, р. 1142], а в конце, в комментарии к предпоследней строфе, Иоанн дает подробное описание того, что происходит с душой, соединенной с Богом: «Чтобы стать совершенной, ей необходимо иметь эти два свойства: сжигать, трансформируя душу в Бога, и чтобы жжение и трансформация этого пламени не причиняло боль душе. <...> Она вся преобразуется в мягкое пламя, которое сжигает все это и преобразует ее в Бога, в котором все ее движения и действия становятся божественными» [16, р. 1286–1287]. «Разъяснения» прошли целый путь от смиренного посвящения к вдохновенному освящению стихотворного источника. В этом сюжете происходит спонтанная сакрализация человеческого пространства и всех органов чувств, можно сказать, что сам текст обоживается.

идет не об образе, “узнанном естественным путем”, поскольку у Бога нет образа: нужно было именно, чтобы померкло все, полученное извне, и воссиял божественный свет в верхней, разумной, части души» [12, р. 271].

Душа преображается в Возлюбленного, стихи из лирики становятся священным текстом, комментарий из дидактического становится экзегетическим. Таково художественное содержание «Духовного гимна» и таково его мистическая поэтика.

Список литературы

Исследования

- 1 *Игнатъева М.Ю.* Соотношение поэзии и прозы в литературном наследии Иоанна Креста // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2016. Т. 22, № 3. С. 68–71.
- 2 *Alonso D.* El misterio técnico en la poesía de San Juan de la Cruz // *Alonso D.* Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Madrid: Gredos, 1976. P. 219–305.
- 3 *Certeau M. de.* La fable mystique. XVIe–XVIIe siècle. Paris: Gallimard, 2018. Vol. 1. 416 p.
- 4 *Cuevas García C.* Estudio preliminar // *San Juan de la Cruz.* Cántico espiritual. Poesías. Madrid: Clásicos, 1983. P. 1–103.
- 5 *Elia P.* Hacia la edición crítica del “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz // *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz / coord. por José Angel Valente, José Lara Garrido.* Madrid: Tecnos, 1995. P. 261–270.
- 6 *Faustino de Pablo Maroto, o.c.d.* Amor y conocimiento en la vida mística según Hugo de Balma. Madrid: Teresianum, 1965. 62 p.
- 7 *Hatzfeld H.* Estudios literarios sobre mística española. Madrid: Gredos, 1976. 464 p.
- 8 *Ly N.* La poética de los Comentarios (algunos rasgos lingüísticos) // *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz / coord. por José Angel Valente, José Lara Garrido.* Madrid: Tecnos, 1995. P. 221–248.
- 9 *Mallorquí-Ruscalleda E.* El conocimiento de los libros de caballerías españoles a lo divino (1552–1601). Estado de la cuestión y perspectivas futuras de estudio // *eHumanista: Journal of Iberian Studies.* 2016. Vol. 32. P. 374–412.
- 10 *Sainz Rodríguez P.* Introducción a la Historia de la Literatura Mística en España. Madrid: Espasa-Calpe, 1984. 326 p.
- 11 *Seisdedos Sanz J.* Principios fundamentales de la mística. Madrid: Librería Católica de Gregorio Del Amo, 1913. Vol. I. 302 p.
- 12 *Serés G.* La transformación de los amantes. Barcelona: Crítica, 1996. 398 p.

Источники

- 13 *Иоанн Креста*. Песни души: полн. собр. стихотворений / пер., вступ. ст., коммент. М. Игнатъевой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2021. 240 с.
- 14 *Ориген*. Гомилии на Песнь песней // Патристика. Новые переводы, статьи. Н. Новгород: Изд-во Братства во имя св. кн. Александра Невского, 2001. С. 49–79.
- 15 *Ignacio de Loyola San*. Ejercicios espirituales. Madrid: D.M. de Burgos, 1833. 182 p.
- 16 *Juan de la Cruz San*. Obras completas / ed. Eulogio Pacho. Monte Carmelo, 2010. 1358 p.
- 17 *Teresa de Jesús Santa*. Obras completas. Madrid: Felipe González Rojas, 1902. Vol. I. 676 p.
- 18 *Unamuno M*. Prólogo a la versión castellana de el Zohar en la España musulmana y cristiana, del doctor Ariel Bension // Obras completas. Madrid: Afrodisio Aguado, 1958. T. VII. P. 434–437.

References

- 1 Ignat'eva, M.Iu. "Sootnoshenie poezii i prozy v literaturnom nasledii Ioanna Kresta" ["The Relationship between Poetry and Prose in the Literary Heritage of Saint John of the Cross"]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.A Nekrasova*, vol. 22, no. 3, 2016, pp. 68–71. (In Russ.)
- 2 Alonso, Dámaso. "El misterio técnico en la poesía de San Juan de la Cruz." Alonso, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 1976, pp. 219–305. (In Spanish)
- 3 Certeau, Michel de. *La fable mystique. XVIe–XVIIe siècle*, vol. I. Paris, Gallimard, 2018. 416 p. (In French)
- 4 Cuevas García, Cristóbal. "Estudio preliminar." *San Juan de la Cruz. Cántico espiritual. Poesías*. Madrid, Clásicos, 1983, pp. 1–103. (In Spanish)
- 5 Elia, Paula. "Hacia la edición crítica del 'Cántico espiritual' de San Juan de la Cruz." *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, coord. por José Angel Valente, José Lara Garrido. Madrid, Tecnos, 1995, pp. 261–270. (In Spanish)
- 6 Faustino de Pablo Maroto, o.c.d. *Amor y conocimiento en la vida mística según Hugo de Balma*. Madrid, Teresianum, 1965. 62 p. (In Spanish)
- 7 Hatzfeld, Helmut. *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid, Gredos, 1976. 464 p. (In Spanish)
- 8 Ly, Nadine. "La poética de los Comentarios (algunos rasgos lingüísticos)." *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, coord. por José Angel Valente, José Lara Garrido. Madrid, Tecnos, 1995, pp. 221–248. (In Spanish)

- 9 Mallorquí-Ruscalleda, Enric. “El conocimiento de los libros de caballerías españoles a lo divino (1552–1601). Estado de la cuestión y perspectivas futuras de estudio.” *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 32, 2016, pp. 374–412. (In Spanish)
- 10 Sainz Rodríguez, Pedro. *Introducción a la Historia de la Literatura Mística en España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1984. 326 p. (In Spanish)
- 11 Seisdedos Sanz, Jerónimo. *Principios fundamentales de la mística*, vol. 1. Madrid, Librería Católica de Gregorio Del Amo, 1913. 302 p. (In Spanish)
- 12 Serés, Guillermo. *La transformación de los amantes*. Barcelona, Crítica, 1996. 398 p. (In Spanish)