

На правах рукописи

Серебренников Артем Вадимович

ЖАНРЫ ИСПАНСКОЙ ПРОЗЫ XVIII ВЕКА
(на материале произведений
Д. де Торреса Вильярроэля, Х.-Ф. де Исла, Х. Кададьсо)

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литература)

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва – 2010

Диссертация выполнена на кафедре истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

Научный руководитель:

доктор филологических наук,
профессор
Пискунова Светлана Ильинична

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник
Кофман Андрей Федорович
Институт мировой литературы
им. А.М. Горького

кандидат филологических наук,
доцент
Ершова Ирина Викторовна
Российский государственный
гуманитарный университет

Ведущая организация: Литературный институт им. А.М. Горького

Защита состоится «26» ноября 2010 года в ___ часов на заседании Диссертационного совета Д.501.001.25 при Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова по адресу: 119991, г. Москва, ГСП-1, Ленинские горы, МГУ, филологический факультет, 1-й учебный корпус, аудитория № 970.


С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Отдела диссертаций в Фундаментальной библиотеке МГУ им. М.В. Ломоносова по адресу: г. Москва, Ломоносовский проспект, д. 27 (сектор "А", 8 этаж, к. 812).

Автореферат размещен на сайте филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова <http://www.philol.msu.ru/> «25» октября 2010 года.

Автореферат разослан «25» октября 2010 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат филологических наук,

доцент

 А.В. Сергеев

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

За испанским XVIII веком традиционно закрепилась репутация «антироманного века», периода, когда жанр романа, возникший в Испании в XVII веке, перестал развиваться и временно впал в небытие. Отсутствие значимых образцов романного жанра в испанской прозе этого периода представлялось критикам (особенно во второй половине XIX – начале XX века) наиболее заметным симптомом упадка, охватившего испанскую литературу, закономерным итогом забвения национальных традиций и господства «офранцузенного», «ложноклассического» педантизма. Эта точка зрения, видоизменяясь со временем, оставалась господствующей вплоть до 1970-х годов, хотя еще в 1953 году американский библиограф Р. Браун опубликовал до сих пор не утративший ценности каталог испанских романов XVIII века (45 названий), в предисловии к которому подверг критике концепцию «антироманного века» и призывал трактовать понятие «роман» в исторической перспективе. Ориентируясь на концепции романа, господствовавшие в XVIII столетии, Браун относил к романам произведения, «имеющие черты «вымышленной истории» достаточной длины и предназначенные для развлечения многочисленной читательской аудитории». Каталог Брауна стал ориентиром для последующих исследователей, и с появлением трудов Х.И. Феррераса и особенно Х. Альвареса Баррьентоса существование испанского романа в XVIII веке перестало ставиться под сомнение; «столетие, лишенное романа» стали считать веком романного изобилия.

Однако столь стремительная смена концепции оставила множество неразрешенных проблем. Во всех перечисленных исследованиях заметно некритическое использование термина «роман», которому не дается никакого, даже «рабочего» определения, а также стремление (вполне объяснимое борьбой с критическим штампом «антироманный век») объявить как можно большее количество повествовательных сочинений сложной жанровой природы романами. Даже если соглашаться с этой идентификацией, следует отметить, что и Р. Браун, и Х.И. Феррерас, и Х. Альварес Баррьентос признавали крайне

неравномерное развитие жанра. Все три исследователя подчеркивают, что на протяжении первых двух третей XVIII столетия роман представлен весьма немногочисленными образцами, а с 1780-х годов до второго десятилетия XIX века счет романов (как оригинальных, так и переводных) уже идет на десятки. Этот факт порождает множество вопросов, связанных с функционированием жанра на протяжении столетия, а также поиском «канона» испанского романа XVIII столетия.

Последнее особенно актуально для периода, предшествующего 1780-м годам; если на финальном этапе испанского Просвещения созревает теоретическое осмысление жанра, а новые романы появляются стабильно и в большом количестве, то, говоря о предшествующих десятилетиях, исследователи вынуждены постоянно оговаривать трудное положение жанра и подчеркивать, что речь о романах «в полном смысле слова» вести едва ли возможно. Главным препятствием к безоговорочному признанию тех или иных сочинений романами неизменно оказывается их подчеркнутая нравоучительность или «идейность», перегруженность авторскими дигрессиями, слабо выраженная повествовательность, верховенство дидактических и утилитарных соображений над чисто художественными.

Таким образом, применительно к повествовательной прозе первых 70 лет XVIII века жанровое определение «роман» оказывается своего рода паллиативом, призванным дать весьма разнородным произведениям некое общее определение, которое позволило бы включить их в единый контекст. Кроме того, в стремлении во что бы то ни стало доказать существование и даже расцвет романа в Испании XVIII века виден пережиток представления о романе как о «главном» прозаическом жанре, по развитию которого определяется «зрелость» национальной литературы и принадлежность к которому служит гарантией художественной полноценности отдельно взятого произведения. Объявление целого ряда памятников испанской словесности первых двух третей XVIII века романами не столько решает вопрос об их жанровой природе, сколько затрудняет их исследование, предлагая компромиссное решение,

сводящее на нет своеобразие развития испанской прозы. Этим во многом и объясняется то, что исследования жанровой поэтики произведений испанской прозы XVIII века практически отсутствуют.

В основе данной диссертации лежит представление, согласно которому исследование жанров испанской прозы XVIII века должно учитывать зыбкость границ между художественной (fictional в англоязычной культурной традиции) и документальной (non-fictional) прозой, характерную для этой эпохи, и рассматривать ее не как свидетельство ущербности или упадка литературы, а как закономерное явление. Диссертационное исследование имеет своей **целью** определить характер взаимодействия фикциональных и нефикциональных жанров, степень влияния различных жанровых кодов и конвенций на интерпретацию конкретного произведения, обнаружить системные закономерности в развитии жанров испанской прозы XVIII века. Осознавая подвижность, культурную и историческую обусловленность понятия «жанр», автор диссертации различает определение жанра, заявленное самим автором, жанровую рецепцию произведения его первыми читателями и критиками, и жанровую идентификацию произведения в современных исследованиях. Не ставя себе априорной цели доказать или опровергнуть принадлежность того или иного памятника испанской прозы XVIII столетия к романам, мы учитываем в нашем анализе основные сложившиеся по этому вопросу точки зрения.

Для достижения поставленной цели были поставлены и решены следующие **задачи** применительно к каждому из исследуемых произведений:

- проанализировать, как изменялась и изменяется история читательской рецепции в зависимости от эволюции самого жанра или от смены жанровой идентификации произведения с течением времени;
- определить возможность гибридизации, конвергенции и взаимовлияния определенных прозаических жанров, складывания на их основе особой жанровой природы произведения;

- прояснить, какое место каждое из исследуемых произведений занимает в истории жанров и какие типологически схожие с ним явления встречаются в течение XVIII века в других литературах.

В качестве **объекта исследования** избраны произведения, признаваемые классикой испанской литературы XVIII века, крайне характерными для эпохи и в то же время оригинальным в жанровом и стилевом отношении: «Жизнь»¹ (Vida, 1743 – 1752) Диего Торреса Вильярроэля (Diego de Torres Villarroel, 1694 – 1770) «История знаменитого проповедника брата Герундия де Кампасас» (Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, 1758 – 1768) Хосе-Франсиско де Исла (Jose Francisco de Isla, 1703 – 1781) и «Марокканские письма» (Cartas marruecas, ок. 1773) Хосе Кададьсо (Jose Cadalso, 1741 – 1782). Несмотря на временную и композиционную дистанцию между ними, указанные сочинения обладают сходными чертами и судьбой в критической традиции. Их жанровая классификация остается предметом актуальной полемики; каждое из них периодически выдвигалось или по-прежнему выдвигается как образец романа, столь редкого в испанской литературе вплоть до 1780-х годов. Разделяя характерные для своего времени взгляды на литературу (прежде всего, открыто декларируя дидактическую или сатирическую интенцию), их авторы тем не менее поднимаются над средним уровнем прозы, сочетая традиционность и следование определенному жанровому канону с оригинальными композиционными решениями и своеобразием стиля.

Методологическую основу исследования составляет историко-поэтологический метод, прежде всего – работы М.М. Бахтина, О.М. Фрейденберг и Е.М. Мелетинского, посвященные исторической поэтике жанра. В трактовке отдельных вопросов за основу взяты работы французских исследователя Ж.-М. Шеффера (систематизация существующих теорий жанра), Ц. Тодорова (границы и историческая изменчивость понятия «литература»), а

¹ Полное название: «Жизнь, происхождение, рождение, воспитание и похождения доктора дона Диего де Торреса-и-Вильярроэля» (Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del Doctor Don Diego de Torres y Villarroel).

также американского ученого Г.С. Морсона (понятия «фикционального», «нефикционального» и «пограничного» жанра).

Научная новизна исследования. Три памятника, избранные для изучения, впервые анализируются как взаимосвязанные литературные явления в едином контексте развития как испанской, так европейской прозы XVIII века; также впервые в центре исследования испанской прозы XVIII века стоят вопросы жанра произведений. Новым подходом является и привлечение для сопоставительного анализа как произведений европейской (прежде всего – английской и французской) литературы XVIII века, так и памятников испанской словесности XVI – XVII веков (за редкими исключениями, исследования испанской литературы XVIII столетия анализируют ее как сугубо локальное явление, своего рода «вещь в себе», и избегают всякого историко-поэтологического анализа). В ряде случаев, когда требуется подробное освещение истории жанра, для анализа привлекается и литература античности и средневековья.

Практическая значимость диссертации заключается в возможности использования ее выводов, а также предложенной интерпретации конкретных текстов и концепции литературного процесса в курсах зарубежной литературы в высших учебных заведениях, при разработке спецкурсов, посвященных как испанской литературе XVIII века, так и теории литературных жанров, а также в более широких исследованиях испанской и европейской литературы XVIII столетия.

Теоретическая значимость определяется опытом применения историко-поэтологического подхода к теории жанров на малоисследованном, но представляющем интерес с точки зрения истории жанров материале испанской прозы XVIII века.

Апробация работы. Диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

Основные положения диссертации изложены в докладах на международных научных конференциях «Испания и Британские острова на протяжении «долгого» XVIII века» (10-12 декабря 2009 г., Барселона, Испания), «Еда в философии и литературе» (10-12 июня 2010 г., Сен-Дени, Франция), XIV форуме иберийских исследований (24-25 июня 2010 г., Оксфорд, Великобритания) и XVII конгрессе Международной ассоциации испанистов (19-24 июля 2010 г., Рим, Италия). По данной проблеме диссертантом опубликовано 4 работы, в том числе 1 в изданиях, включенных в список ВАК РФ.

Структура и композиция диссертации обусловлены поставленной задачей, методологией и объектами изучения. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии.

II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во введении обосновывается актуальность выбранной темы, формулируется центральный вопрос исследования, отмечается недостаточность разработки этого вопроса в ранее появлявшихся исследованиях, существование критических лагун и наличие методологической инерции, препятствующей изучению памятников испанской прозы XVIII века. Далее излагаются представления об объекте, предмете, целях и задачах работы, обосновывается методология исследования и круг изучаемых текстов. Обосновывается новизна, теоретическая и практическая значимость диссертации.

Первая глава «“Жизнь” Диего де Торреса Вильярроэля: плутовской автобиографизм» начинается с краткой биографии и характеристики творчества первого из изучаемых авторов. Особое внимание уделяется тому, что факты биографии писателя до 1960-х – 1970-х годов были известны из составленного им самим жизнеописания, что неизбежно налагало отпечаток на их критическую интерпретацию. Подчеркивается своеобразие жизненного пути автора, в молодости сменившего не менее десятка профессий, подвергавшегося изгнанию и инквизиционному процессу, совмещавшего занятия математикой и преподавание в университете с публикацией многочисленных «прогностиков»

и «альманахов», содержащих как астрологические прогнозы, так и научно-популярную информацию. Выделена роль Торреса Вильярроэля как одного из первых в истории Испании профессиональных писателей, сознательно зарабатывавших на жизнь литературным трудом и активно искавшего признания и популярности у как можно более широкого читателя.

Как жизненный путь, так и главное произведение Торреса являются объектом многочисленных интерпретаций и острой полемики. Центральное положение, которое в наследии Торреса занимает «Жизнь», делало ее в глазах исследователей ключом и к биографии, и к мировоззрению, и к творчеству Вильярроэля. Торрес-человек заслонял Торреса-литератора; отделить образ Вильярроэля, созданный им самим и целенаправленно культивируемый им в автобиографических сочинениях, от реальной личности очень часто оказывалось невозможным. Литературоведческий спор о Торресе поначалу отталкивался от проблемы принадлежности «Жизни» к жанру плутовского романа. Даже будучи причисленной к этому жанру, «Жизнь» не переставала восприниматься как автобиографический источник, не стала «творением чистого вымысла». Все, что сообщал автор сам о себе, трактовалось как подлинные события; Торрес превращался в перенесенного в действительность персонажа плутовского романа, человека с ментальностью XVII столетия, последнего барочного писателя в истории Испании, живой анахронизм.

В 1960-е – 70-е годы, когда практически одновременно с радикальной переоценкой литературы XVII и XVIII века развернулась активная полемика о жанровых границах плутовского романа, старая жанровая идентификация «Жизни» стремительно лишилась поддержки среди ученых. Отмечалось, что сочинение Вильярроэля, в отличие от классических испанских плутовских романов, конститутивной чертой которых является повествование от первого лица, – автобиография не вымышленного лица, а реального, и потому не может быть отнесено не только к жанру пикарески, но и к роману как вымышленному повествованию. Действительно, эпизоды, напоминающие похождения пикаро, сконцентрированы главным образом во II и, в меньшей

степени, в IV частях сочинения, в остальном оно повествует о событиях из повседневной жизни человека, интегрированного в социум. Кроме того, сторонники исключения «Жизни» из числа плутовских романов приводили цитату из авторского предисловия, в которой Торрес, перечисляя литературных плутов, с которыми его часто отождествляют (Ласарильо, Гусман, Грегорио Гуаданья), заявлял: «Я ни тот, ни другой, ни третий; и пусть из моей жизни узнается, кто же я такой». При этом очевидно, что Вильярроэль не утверждает прямо, что не является пикаро, отвергая лишь сравнения с конкретными персонажами, но не с пикаро как типом.

На этих соображениях, с разными вариациями, построены «антипикареская» аргументация работ, вышедших в середине 1970-х годов и до сих пор продолжающих определять направление исследований жизни и творчества Торреса Вильярроэля. Исследователи, в первую очередь Г. Меркадье, обращали внимание на то, что автобиографическое начало различными способами проявляет себя в большинстве сочинений Торреса. В этой связи автобиографизм «Жизни» входит в дискурс, последовательно выстраиваемый автором на протяжении всего его творчества. «Я» Вильярроэля имеет множество обликов и не сводится ни к одному из них. Вслед за Меркадье автобиографические стратегии, к которым прибегает Торрес, можно сравнить с масками и использовать эту метафору для построения системы авторепрезентации в главном произведении Вильярроэля.

Тем не менее контекст рассмотрения жизни и творчества Торреса Вильярроэля должен быть существенно расширен. В качестве способа прояснить жанровую природу «Жизни» в диссертации дано ее сопоставление с основными памятниками автобиографической литературы («Исповедь» Августина, «История моих бедствий» П. Абеляра, «Книга ее жизни» св. Терезы Авильской, «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо) и испанскими плутовскими романами («Жизнь Ласарильо с берегов Тормеса», «Гусман де Альфараче» М. Алемана, «Маркос де Обрегон» В. Эспинеля, «Жизнь и деяния Эстебанильо Гонсалеса»). Отмечается, что автобиография и плутовский роман обладают высокой

степенью конвергенции и взаимовлияния: первый образец плутовского романа создается как пародийная исповедь, а автобиография Нового времени, в том числе «Исповедь» Руссо, испытывает влияние плутовской традиции. Кроме того, и «автобиография», и «плутовской роман» – жанровые обозначения, данные *a posteriori*, что неизбежно влечет за собой вопрос о границах жанра, его предыстории, «каноне» и допустимости относить к нему те или иные произведения, созданные до того, как сформировалось представление о жанре. Наконец, немаловажно и то, что плутовской роман в сознании современных Торресу читателей фактически занимал нишу автобиографии если не плута и преступника, то выходца из низов, «выбившегося в люди».

В качестве центральной дихотомии, определяющей развитие обоих жанров, в диссертации выделяются модальности *апологии* (самооправдания и самовозвеличения) и *исповеди* (самоуничужения и покаяния); при этом отмечается, что оба модуса могут использоваться внутри одного и того же произведения с полной взаимозаменяемостью, а разграничения апологии (отождествляемой с автобиографией «вообще») и исповеди достаточно условны и не всегда выдерживают проверку историей жанра.

И апология, и исповедь тесно связаны с искусством риторики и подразумевают переработку жизненного материала в словесный, создания убедительного для адресата образа самого героя-повествователя и описываемых им событий – а следовательно, и владения правилами красноречия, определенными *речевыми жанрами*. В диссертации используется введенный М.М. Бахтиным в «Проблемах творчества Достоевского» термин «*диатриба*» – беседа с отсутствующим собеседником, характерный прием античной апологии и ее последующих литературных модификаций. Практически обязательным компонентом апологии является спор с чужим мнением, чужим словом, чаще всего недоброжелательным. Не высказанное напрямую, чужое слово учитывается автором апологии, который вступает в ним в скрытую или явную полемику. Торрес активно использует этот прием как в предисловии, так и в самом тексте, упреждая критику

недоброжелателей и подвергая словесной атаке не только своих недругов, но и читателя, посмеявшегося усомниться в достоинствах сочинения. Одновременно с этим автор чередует перечисления своих заслуг с самоуничижительным признанием своей заурядности, апеллируя не к собственной уникальности, а к коллективному опыту и ценностям. Тем самым модусы апологии и исповеди сливаются воедино, максимально затемняя подлинную позицию автора. Ни единое слово о себе не говорится им «в простоте»; Торреса реального от Торреса, изображенного в «Жизни», отделяет своего рода экран риторики, свойственный как средневековой, так и современной автобиографии.

В обращении Торреса Вильярроэля к наследию плутовского романа сыграли роль сразу несколько факторов: «врожденный» автобиографизм жанра, позволявший рассказывать о своей жизни, одновременно допуская вымысел и мистификацию; популярность у читателя, несмотря на его исчерпанность; отсутствие готовой автобиографической модели для описания необычного жизненного пути. Сопоставление с конкретными образцами жанра показывает, как глубоко Торрес усвоил поэтику плутовского романа, позволявшую ему одновременно усиливать атмосферу мистификации и создавать иллюзию откровенности. Прочитанная в ключе «Ласарильо», «Жизнь» Торреса Вильярроэля воспринимается совсем иначе. И скромность, и беззастенчивость автора перестают быть искренним самописанием противоречивой природы: они становятся частью сложнейшей интертекстуальной игры, в которой «Исповедь» Августина используется и сама по себе, и в спародированно-искаженном виде, опосредованная опытом пикарески.

Подобно Гусману де Альфараче, Торрес Вильярроэль в дидактических отступлениях апеллирует к религиозно-нравственному чувству читателя, рассматривает свою жизнь в качестве примера человеческой жизни вообще, занимает позиции «наблюдателя жизни человеческой». Но эти поучения выглядят двусмысленными: с нравственной проповедью обращается не

образец добродетели, а бывший пикаро, пусть и сумевший занять достойное место в жизни.

С заглавным героем романа «Маркос де Обрегон» Торреса роднит случайность его попадания в плутовский мир и стремление вернуться в социум и занять там подобающее место; важно и то, что многие эпизоды этого романа жизни В. Эспинеля носят автобиографический характер, основаны на фактах из его жизни.

«Эстебанильо Гонсалеса» сближает с «Жизнью» сходство жанровой природы: до сих пор неясно, является ли это произведение мемуарами подлинного исторического лица или изощренной мистификацией, выстроенной как плутовский роман. Огромную важность в обоих произведениях имеет использование «маски» шута и буффонадных эпизодов, карнавального «антиповедения» и констатация безумия окружающего мира.

Таким образом, центральной для метода Торреса оказывается им самим сформулированная оппозиция «монах» (*fraile*) – «висельник» (*ahorcado*). первый ее элемент подразумевает добродетель, набожность, респектабельность, принятие ценностей социума, второй – порочность, богохульство, отверженность от общества и вызов его ценностям. Торрес не отождествляет себя ни с «монахами», ни с «висельниками», используя риторические средства, характерные как для «духовной» автобиографии, так и для автобиографического письма в плутовском романе. Более всего его привлекают те приемы, которые позволяют, с одной стороны, придать жизнеописанию тон *апологии* и *диатрибы*, с помощью риторики защитить и прославить свое имя, а с другой – создать мистифицированный образ кающегося грешника и исправившегося пикаро, одновременно скандализирующего общество своим поведением и признающего незыблемость его норм.

Предметом **второй главы** диссертации «“Брат Герундий” Х.-Ф. де Исла: риторика и романное слово» является «История знаменитого проповедника брата Герундия де Кампасас, иначе именуемого Сотесом».

Автор «Брата Герундия» был членом ордена иезуитов, одним из наиболее выдающихся проповедников своего времени, до выхода своего главного сочинения проявившим себя в литературе сатирическими нравоописательными очерками. По утверждению самого де Исла, «Брат Герундий» был написан с целью высмеять проповедников – сторонников напыщенного «темного» стиля, применяющих латинские цитаты для построения причудливых метафор на грани богохульства, использующими свое знание Писания, чтобы развлекать толпу, а не наставлять ее в вере. Он прямо заявляет, что следует примеру Сервантеса, который, по его словам, своим сочинением покончил с полными нелепостей рыцарскими романами. Первая часть произведения была издана в Мадриде в январе 1758 года под именем друга де Исла, дон Франсиско Лобона и Саласара, и пользовалась оглушительным успехом. Появление «Брата Герундия» вызвало большую полемику; начали хождение стихотворные и прозаические памфлеты, дававшие произведению самые разноречивые оценки. Противники произведения обвиняли его в безнравственности, многочисленные выпады против проповедников и духовных орденов, содержащиеся в книге, были признаны недопустимыми, способствующими делу врагов церкви. Трибунал инквизиции сначала приостановил переиздание первой части «Брата Герундия» и печатание второй части, а в 1760 году, после завершения процесса, сочинение было внесено в Индекс запрещенных книг. Под запрет попадало также ведение любой полемики о «Брате Герундии», публикация памфлетов как «за», так и «против». Вторая часть произведения нелегально вышла в свет в 1768 году за границей и также попала под запрет. Сам де Исла, авторство которого очень быстро открылось, не был наказан инквизицией: трибунал признал, что в намерения автора запрещенной книги не входила клевета на церковь, и ограничился внушением.

Произведение де Исла, созданное под прямым влиянием «Дон Кихота», представлялось критиками то как «спасение» испанского романа в XVIII веке и наиболее яркое проявление сервантесовской традиции в Испании вплоть до

XIX столетия, то как слабое, переполненное дидактикой и поверхностное подражание, лишенное даже малой доли глубины и мастерства имитируемого сочинения. Более того, среди критиков распространен взгляд, согласно которому «Брат Герундий» является не романом, а «сатирико-романической прозой»; дидактическая интенция, как представляется исследователям, полностью уничтожает романский потенциал произведения. С другой стороны, в последние 20 лет под влиянием работ Х. Альвареса Баррьентоса все больше сторонников приобретает взгляд на «Брата Герундия» как на образец романа. Но в целом предлагавшиеся жанровые определения этого произведения («роман», «памфлет», «сатирико-романическая проза») по большей части априорны, даны без сопоставления с другими литературными памятниками. В диссертации отстаивается возможность изучать жанровую природу «Брата Герундия» в двойном контексте: на фоне риторической культуры Испании XVIII века и на фоне европейского романа XVIII столетия, развивавшегося под воздействием как «Дон Кихота», так и испанского плутовского романа.

Риторическое слово у падре Исла всегда присутствует в двойной перспективе: это одновременно Божественное слово, заключающее в себе истину и призванное преображать души, и гротескная пародия, в которую оно превращается в устах дурных проповедников. Чтобы защитить церковное красноречие, автор «Брата Герундия» выставляет его в нелепом виде; чтобы вернуть проповедь к первоначальной высоте, он показывает, как низко она может упасть. Произведение де Исла было вызвано к жизни деградацией испанского церковного красноречия, которая была лишь одной из составных частей длительного общеевропейского регресса риторического «готового слова».

Кризис риторики ощущался многими предшественниками и современниками писателя. Критика проповеди у авторов XVII – XVIII столетия (в частности, у Ж. де Лабрюйера и Ф. Фенелона) направлена против внешних риторических эффектов, потакания вкусам паствы, жаждущей от проповедника

не поучения, а развлечения. Высокопарному и показному красноречию писатели и философы-моралисты противопоставляют «евангельскую простоту», краткость и точность проповеди Христа и апостолов, призывают церковных ораторов «проповедовать не себя, а Христа распятого». В «Брате Герундии» эти традиционные аргументы постоянно используются, но при этом извращение церковной проповеди объясняется и растворением учительного (С. Гончаров) слова в стихии карнавальных празднеств Нового времени.

В Испании XVIII века церковные праздники исчислялись десятками; только по состоянию на 1727 год календарем предусматривалось 66 религиозных торжеств. При этом праздник из религиозного стремительно перерастал в светский, а первоначальный повод для его проведения забывался. Проповедь, высокий риторический жанр, оказывалась погруженной в план «материально-телесного низа», воспринималась на его фоне и вынуждена была к нему приспособливаться. При этом в диссертации отмечен ряд обстоятельств, выделяющих «Брата Герундия» на фоне этой традиции. Его автор лишь концентрирует и доводит до абсурда реально существовавший риторический стиль, и потому проповеди Герундия скорее *пародичны*, чем пародийны. Лишь на первый взгляд проповеди, произносимые братом Герундием, можно связать с традициями карнавальной *parodia sacra* и пародийной гомилетики. Они произносятся не в шутку, как заведомо смеховая карнавальная проповедь, но с полной серьезностью, как лишенный всякого смехового начала элемент регламентированного религиозного праздника, и воспринимаются его слушателями как образец не пародийной, а настоящей риторики. Смех эти проповеди призваны вызывать не у персонажей, а у читателей произведения. Тем самым сила риторического слова одновременно утверждается и подрывается. Все, что изрекают персонажи произведения, автор и повествователь, может быть истолковано двойственно – а двойственность (*ambiguedad*) признается одной из наиболее важных черт «Дон Кихота» – образца, которому подражал де Исла.

Модус восприятия «Дон Кихота» автором «Брата Герундия» во многом обусловлен рецепцией романа Сервантеса, свойственной большинству испанских критиков и читателей XVIII столетия. Она значительно отличалась от романтической интерпретации сервантесовского героя как трагической фигуры. Едва ли не в большем количестве, чем издания самой книги, появлялись продолжения, подражания и переделки романа Сервантеса. В этих памфлетах, облеченных в форму небольшого по объему нарратива, образ Дон Кихота используется для осмеяния астрологов, скверных поэтов, схоластов, графоманов и других нелепых персонажей. В них, как правило, нет никакой связи с фабулой романа, хотя повествование зачастую выстроено по его образцу: персонаж под воздействием своего увлечения начинает совершать сумасбродные поступки и попадает в комические ситуации.

Главным в произведении Сервантеса считалось высмеивание лишенных всякого смысла рыцарских романов, а сам Дон Кихот считался персонажем нелепым и также достойным осмеяния за то, что вздумал подражать героям подобных книг. Все прочие черты романа либо считались второстепенными, либо вовсе ускользали от внимания читателей. Приписанная Сервантесу назидательная установка позволяла современникам де Исла ставить его произведение в один ряд с «Энеидой», «Телемахом» и комедиями Мольера, а также с крайне несхожими с Сервантесом по мировоззрению и творческому методу Ф. Кеведо и Б. Грасианом. Испанцам XVIII века писатели предшествующих столетий представлялись единомышленниками, объединенными своим стремлением высмеять людские заблуждения и пороки.

Произведение де Исла роднит с романом Сервантеса *особая роль иронического повествователя*, осознающего нереальность рассказываемой истории, ведущего игру с читателем и собственным текстом. Она бросается в глаза при чтении намеренно ничего не проясняющих названий глав, например, «завершение пятой главы, которая уж больно длинна» (кн. I, гл. VI), «глава, в которой говорится о том, что там написано» (кн. I, гл. X), «глава весьма

неплохая и достойная прочтения» (кн. V, гл. IX). Повествователь все время будто бы забывает о герое, увлекаясь поучительной беседой с читателем; словно спохватившись, он возвращается к повествованию, не забывая о шутовском комментарии. Так, остановив развитие фабулы на моменте, когда брат Герундий стоит в молитвенной позе, и пустившись в многостраничное рассуждение, повествователь возвращается к своему герою, извиняясь, что оставил его в столь неудобном положении. В многочисленных авторских отступлениях де Исла не перестает с едкой иронией высмеивать напыщенный стиль церковных риториков, превращая самые продолжительные поучения в шутовской разговор с читателем. В постоянных играх с текстом, читателем и персонажем видна вера де Исла в безграничную силу слова, стирающего грани между действительностью и вымыслом.

Наиболее ярко ирония проявляется в заключительном эпизоде романа, когда некий английский ученый выясняет, что в тексте действительно идет речь о каком-то проповеднике, но остальные детали никакого отношения к действительности не имеют. Автор описывает свое крайнее изумление, а читателя подобное «открытие» заставляет совсем по-другому относиться к поучениям магистра Пруденцио (как оказалось, совершенно напрасным), к критике церковного красноречия, да и ко всему, что описано в книге. Подобно Сервантесу, де Исла предлагает читателю самому решать, в какой степени написанному можно верить. В значительной мере обесмысливая дидактику авторской иронией, де Исла придает пространному и зачастую весьма тяжеловесному повествованию живость и интерес.

Но если влияние Сервантеса на «Брата Герундия» вполне очевидно и анализировалось (пусть и недостаточно глубоко) в критической литературе, то сопоставления книги падре Исла с «Похождениями Телемаха, сына Улисса» никем не производились, если не считать общих фраз о «дидактическом характере», роднящем оба произведения. Между тем есть все основания предполагать, что де Исла был хорошо знаком с творчеством Фенелона. В

Испании XVIII столетия «Телемах» был одним из самых известных и читаемых образцов французской литературы, а увлечение Фенелоном совпало с литературной канонизацией Сервантеса. В предисловии к «Брату Герундию» Исла называет в ряду образцовых «эпопей» и «Телемаха», и «Дон Кихота». Параллельно с ним и независимо от него к следованию одновременно Фенелону и Сервантесу призывал Г. Филдинг в предисловии к «Джозефу Эндрюсу», а его роман оказывается в тех же отношениях с «Телемахом», что и «Брат Герундий», являясь смеховым переосмыслением нравоучительного путешествия. В педагогический сюжет и у де Исла, и у Филдинга вносится элемент двойственности: добрый наставник (магистр Пруденсио, пастор Адамс) не достигает своей цели, а нравственный смысл путешествия отступает на второй план или вовсе утрачивается.

Среди параллелей «Брата Герундия» с английским романом XVIII века в диссертации выделяется тема «Исла и Стерн», внутри которой особое внимание уделено рецепции Исла в Англии последней трети XVIII века. Отсутствие прямых литературных связей не мешало английским читателям и критикам проводить сравнения между «Братом Герундием» и «Тристрамом Шенди». Это обстоятельство во многом объясняется тем, что неизвестный английский переводчик «Герундия» (перевод вышел в 1772 году) испытал влияние Стерна и сознательно или невольно имитировал стиль «Тристрама Шенди», особенно в том, что касается передачи языковой игры и речи персонажей. Тем не менее сходство между двумя произведениями казалось настолько очевидным, что со временем сложилось заблуждение, будто бы Стерн подражал де Исла, а не переводчик «Брата Герундия» подражал автору «Тристрама Шенди».

Произведения Исла и Стерна объединяет образ *иронического повествователя*, в обоих случаях вдохновленный «Дон Кихотом». Оба автора используют пародийные образцы «готового слова» (документы, риторические руководства, проповеди и пр.), демонстрирующие его исчерпанность и бессодержательность. Кроме того, значительное место в обоих произведениях

занимает педагогическая тематика, осмеяние традиционных для каждой культуры методов воспитания.

В диссертации делается вывод, «Брат Герундий» включает в себе целый ряд парадоксов. Обнаруживая типологически сходные черты как с дидактической прозой в духе «Телемаха», так и с романами Филдинга и Стерна, он в контексте национальной литературы он оказывается в контексте «кихотических» сатирических памфлетов, из которых он резко выделяется как мастерством писателя, так и объемом. Дидактическая интенция де Исла вступает в противоречие с глубоко им усвоенным опытом Сервантеса. Подражание структуре сервантесовского романа неизбежно привносит в произведение элементы амбигуитивности, незавершенности, открытости. Сочинение де Исла, которое следует признать самой удачной в XVIII веке попыткой продолжать линию Сервантеса, может быть интерпретировано и как испанский инвариант созданного Г. Филдингом и Т. Смоллеттом английского «комического романа», и как выдающийся образец «кихотического» памфлета.

В третьей главе «“Марокканские письма”: эпистолярный диалог» анализируется основное произведение Х. Кададьсо, одного из наиболее примечательных испанских авторов XVIII века. Кададьсо выделяется среди современных ему испанских писателей опытом длительного пребывания за границей (путешествие по Европе, два года жизни в Париже и Лондоне), знанием иностранных языков, знакомством с европейскими литературами и нахождением на военной службе (погиб при осаде Гибралтара в 1782 г.).

Главным произведением Кададьсо признаются «Марокканские письма», впервые опубликованные через 11 лет после смерти автора. Композиционно произведение делится на 90 писем, принадлежащих троим корреспондентам: молодому марокканцу Газелю Бен-Али, прибывшему в Испанию с посольством своей страны и решившему остаться для изучения европейских нравов; его отцу и наставнику, мудрецу Бен-Белею; и испанцу Нуньо Нуньесу, ученому, философу-моралисту. Большая часть писем (около двух третей) написана от

лица Газеля и адресована Бен-Белею; при этом автор использует все возможные сочетания отправителей и адресатов. Письмо одного корреспондента изредка включает в себя текст письма другого; так, в письме XXXIII (Газель – Бен-Белею) приводится текст послания Нуньо Газелю. Содержание большинства писем – описания испанских нравов, наблюдаемых и оцениваемых Газелем, который пересказывает Бен-Белею свои впечатления. Отвлеченные философские рассуждения без всякой видимой системы перемежаются бытовыми зарисовками; авторы писем переходят от учительной интонации к изложению событий, приводят описания и диалоги, «дают высказаться» собеседникам, не участвующим в переписке. В письмах обсуждаются самые разные вопросы, касающиеся не только испанской истории и действительности, но и вечных, вневременных проблем человеческого существования. Особой последовательности или структурированности в письмах нет, их тематика может стремительно меняться (так, в XXVI письме обсуждаются особенности испанских провинций, а в XXVII – бесполезность посмертной славы). В последнем письме Газель внезапно объявляет о возвращении на родину – его отъезд вызван необходимостью участвовать в семейных делах и переменами в политике марокканского двора.

Традиционная для исследователей испанской прозы полемика вокруг романа коснулась и этого произведения. Наиболее видным сторонником интерпретации «Марокканских писем» как эпистолярного романа является Р. Себолд. Романное начало «Марокканских писем» в его интерпретации – закономерное следствие литературного новаторства Кададьсо, опередившего свое время. Ученик Р. Себолда С. Дейл видит в «Марокканских письмах» не просто роман, а образец новаторского романа, отмеченного оригинальной повествовательной техникой и наличием «самосознающего автора». Тем не менее окончательного мнения по этому вопросу так и не сложилось, что делает изыскания в этом направлении крайне актуальными.

Сам автор обозначает жанр своего произведения через отсылку к «Персидским письмам» Ш.-Л. де Монтескье в заглавии. Ориентация на пример Монтескье породил длительную полемику об «оригинальности» или «подражательности» сатиры Кададьсо. Большинство критиков, помещая «Марокканские письма» внутрь созданной Монтескье традиции, признает их безусловно самостоятельным сочинением. Как бы то ни было, сопоставление с «Персидскими письмами» представляется вполне обоснованным. Однако и жанр французского произведения не определен с полной бесспорностью: «Персидские письма» постоянно оказываются то в ряду эпистолярных романов, то в разряде философской публицистики, находясь не только на границе отдельных жанров, но и на границе литературы и не-литературы.

Хотя принадлежность «Марокканских писем» (равно как и «Персидских писем» Монтескье) к художественной литературе невозможно отрицать всерьез, особенности формы и содержания произведения Кададьсо прочно связывают его с внелитературными жанрами, которые в XVII и особенно XVIII веке стремительно приобретают все более и более литературные черты, сохраняя присущее их документальной природе ощущение подлинности. Речь идет прежде всего о такой многоликой форме, как *письмо*, и разнообразной *литературе путешествий*. Обе формы пережили подлинный расцвет в эпоху «Классической Европы», причем в равной мере – как формы литературные и не-литературные; в структуре «Марокканских писем» *письмо* и *путешествие* образуют своего каркас и задают восприятие остальных жанровых традиций. Кроме того, определяющим для Кададьсо был и опыт испанского ренессансного *диалога*, в Испании XVIII века активно изучавшегося и открывавшегося заново.

В обширной теоретической литературе, посвященной *письму* и *роману в письмах*, письмо часто характеризуется как форма, в которой заложены многозначность и пластичность. В форму письма могут облекаться тексты как собственно литературного, так и исторического, политического, религиозного

содержания, причем часто одно сливается с другим. Что касается художественных сочинений в форме писем, то, вопреки давней тенденции объединять их все под «вывеской» эпистолярного романа, далеко не все из них заслуживают это имя без оговорок. Фактически существует две различных по структуре и внутренним законам, но объединенных общей традицией разновидности эпистолярного романа: *любовный* роман в письмах и *философско-сатирический* эпистолярный роман.

Второй род романа в письмах, о котором прежде всего можно судить по «Персидским письмам» и связанных с ним произведениям (в том числе разумеется, и по сочинению Кададьсо), исследован значительно хуже первого. Произведение Монтескье стало «жанрообразующим»: произведения, созданные под его влиянием оформленные в виде писем различных иноземцев, исчисляются десятками. Одной из наиболее притягательных черт предложенной Монтескье модели была возможность инвертировать точку зрения иноземца. В традиционной литературе путешествий, в том числе утопической, роль Другого играла та иноземная среда, в которой оказывался автор путешествия, описывавший ее с точки зрения своей культуры, безусловно разделявшейся его потенциальными читателями. В начале XVIII века произошла значительная трансформация этой жанровой конвенции; теперь Другой, оказавшись в привычной для автора и читателя культурной среде, выносит о ней суждение – чаще всего критическое.

Кададьсо осознает, что следует определенной жанровой модели, но его отношение к выраженным в «Персидских письмах» идеям Монтескье противоречиво. Большой интерес представляет долгое время остававшийся в рукописи и опубликованный только в 1972 г. памфлет «Защита испанской нации от LXXVIII персидского письма Монтескье. Замечания к персидскому письму, написанному президентом де Монтескье и оскорбляющему религию, доблесть, науки и благородство испанцев». В этом произведении Кададьсо протестует против негативного восприятия Испании как отсталой, скованной предрассудками и нелепыми обычаями страны, где царят «азиатские нравы».

Соглашаясь, что нынешнее состояние Испании далеко от идеала, он отстаивает традиционные добродетели испанцев, указывает на древность испанской истории, огромную роль страны в становлении всей европейской культуры.

При этом возникает ряд парадоксов: Кадальсо полемизирует с произведением полувековой давности; отвергая критику Испании иностранцем, он сам в «Марокканских письмах» изображает испанскую жизнь в еще более неприглядном свете; для ответа Монтескьё он создает не только памфлет, но и художественное произведение, связанное с уже угасающей традицией просветительской ориентальной сатиры в письмах. Столь же парадоксален тот факт, что в самом начале памфлета автор признает – взгляд француза не обязан совпадать с взглядом испанца. Кроме того, Кадальсо подчеркивает, что Монтескьё, вполне возможно, не обладал достоверными сведениями о его стране и совершил большую ошибку, вложив обличения в уста путешественника – поверхностного наблюдателя, «некоего француза, живущего в Испании». Таким образом, Кадальсо осознает, что Испанию критикует не сам Монтескьё, а один из вымышленных персонажей его произведения, но подчеркивает, что эта критика воспринимается как исходящая от самого просветителя. Это наблюдение автора «Марокканских писем» позволяет считать, что он расценивал «Персидские письма» как произведение куда более сложное, чем облеченная в занимательную форму и насыщенная экзотикой «сатира нравов».

В «Марокканских письмах», основанных на взаимовлиянии различных точек зрения, присутствует открытая структура, характерная для *диалога*, который не меньше *письма* и *путешествия* заслуживает наименования пограничного жанра. Диалоги Платона, Эразма и многих других авторов в равной степени принадлежат и философии, и литературе; в испанском ренессансном диалоге литературная форма и философское содержание связаны еще теснее, что во многом вызвано своего рода «эффектом присутствия». В творческой практике испанского Ренессанса он смыкается и с *письмом*, и с *путешествием*. Видный гуманист А. Лопес Пинсьяно писал диалоги в

эпистолярной форме; сама возможность этого объясняется тем, что структура и творческие возможности письма и диалога в достаточной степени сходны. Переписка между двумя и более участниками фактически являет собой диалог, разнесенный во времени и пространстве; предмет же обмена мнениями через письма может быть совершенно любым. Для сопоставления с «Марокканскими письмами» привлекается анонимный ренессансный диалог «Путешествие в Турцию» (*Viaje de Turquía*, ок. 1555). Кадальсо не мог знать о существовании этого текста, рукопись которого была обнаружена только в 1863 г., однако отсутствие его среди источников «Марокканских писем» не означает, что сама жанровая модель оставалась вне поля зрения автора. «Путешествие в Турцию», будучи по структуре *диалогом*, по содержанию оказывается подобием «отчета о путешествии» (*relacion*). Нахождение на границе диалога и путешествия, таким образом, открывает «Путешествию в Турцию» дорогу и к другим жанровым системам, что подтверждает высокую пластичность обеих его жанровых составляющих. В связи с восточной тематикой «Марокканских писем» особо подчеркивается роль «Путешествия в Турцию» как одного из манифестов испанского ориентализма эпохи Ренессанса, глубокого интереса к культуре мусульманского Востока.

В конце третьей главы анализируется влияние на «Марокканские письма» «Дон Кихота». В первой же фразе предисловия к «Марокканским письмам» автор упоминает Сервантеса как образцового сатирика и критика недостатков общества, который в своем «бессмертном романе» «столь удачно обличил некоторые порочные нравы наших праотцев, которые мы, их потомки, заменили другими». Здесь Кадальсо следует традиционному для испанского Просвещения взгляду на Сервантеса как на моралиста и защитника разума, который своей книгой стремился «исправить нравы» и высмеять человеческое неразумие. Однако в дальнейшем автор «Марокканских писем» демонстрирует, что для него значение «Дон Кихота» явно не исчерпывается моралистикой. Кадальсо использует открытые Сервантесом приемы, ставящие под сомнение «подлинность» текста, создающие двойственность его толкования,

приглашающие читателя к диалогу. В предисловии автор утверждает, что после смерти одного из его знакомых ему досталась рукопись, содержащая переписку испанца и двух марокканцев. Как известно, повествователь в романе Сервантеса уверяет, что по счастливой случайности обнаружил описание приключений Дон Кихота, выполненное арабским хронистом Сидом Ахметом Бененхели. Следовательно, восточный материал «Марокканских писем» определенным образом связан с вымышленной «мавританской» рукописью «Дон Кихота». В послесловии автор заявляет о деструкции созданного им текста. Он описывает как, увидев страшный сон, где ему являются разгневанные критики, бросает оригиналы писем в огонь и зарекается впредь что-либо писать. В этом заявлении проявляется ироническое самоустранение автора, идущее от Сервантеса и в XVIII веке уже воплощенное в «Брате Герундии».

В «Марокканских письмах» присутствует сходный с «Жизнью Торреса Вильярроэля» и «Братом Герундием» контраст между нравоописательной и/или сатирической интенцией, дидактикой, монологизмом и использованием литературных приемов, вводящих в произведение элемент двойственности, позволяющих прочитывать их в двойном ключе и если не полностью разрушающих авторскую дидактику, то, по крайней мере, ставящих ее под сомнение. Произведение, самая суть которого заключена в утверждении возможности разных взглядов на мир, тяготеет к структурам, которым свойственна открытость и диалогичность. И важным элементом этих структур является роман, сущность которого, по М.М. Бахтину, и заключена в постоянном становлении, принципиальной незавершенности, обращении к вечно изменчивому настоящему.

В **заключении** еще раз прослеживается логика исследования, обобщаются сделанные на каждом из его этапов выводы. Характерной объединяющей чертой изучаемых произведений, одновременно усложняющей их жанровую атрибуцию, признается противоречие между обилием дидактики, нравоописательных и нравоучительных фрагментов, декларативно утилитарной

направленностью произведений, и использованием литературных приемов, вводящих в произведения элемент амбигуитивности, позволяющих прочитывать их в двойном ключе и если не полностью разрушающих авторскую дидактику, то, по крайней мере, ставящих ее под сомнение. Этот эффект достигается несколькими способами: использованием прозрачной и очевидной для читателя мистификации («маски» Торреса Вильярроэля, «найденная рукопись» у де Исла и Кададьсо), иронических прологов и послесловий, прямых обращений к читателю, намеренное культивирование внутренних противоречий («Жизнь») или создание атмосферы спора и дискуссии (борьба двух риторических стилей в «Брате Герундии», разные точки зрения корреспондентов в «Марокканских письмах»). Произведения де Исла и Кададьсо завершаются *демонстративной деструкцией* текста, заявлением, что он либо никогда не существовал, либо был уничтожен по воле всемогущего автора.

Несмотря на это, как современниками писателей, так и многими последующими критиками изучаемые в настоящей диссертации произведения воспринимались и воспринимаются как прямые выражения общественно-политических, философских и литературных взглядов их создателей, написанные с утилитарными целями. Соблюдая центральный для испанской эстетики XVIII века принцип «поучать развлекая», Торрес Вильярроэль, де Исла и Кададьсо в его реализации идут значительно дальше большинства своих современников: господство риторического, монологического начала в их произведениях ограничивается благодаря авторской самоиронии и установке на диалог с читателем.

В диссертации делается вывод о сложной, гибридной жанровой природе изученных произведений, каждое из которых включает в себя жанры, находящиеся на границе художественной и документальной литературы, подразумевающие одновременно непосредственную трансляцию авторских идей и незаинтересованное «удовольствие от текста». Каждое из них по формальным признакам либо прямо относится к определенному нефикциональному жанру (автобиография у Торреса Вильярроэля, письмо,

отчет о путешествии и диалог у Кадальсо, сатирический памфлет у де Исла), либо включает в себя их образцы (проповеди в «Брате Герундии»). Но при этом документальные жанры подвергаются целенаправленному и преднамеренному олитературиванию, и значительную роль в этом процессе играет обращение авторов к наследию испанской прозы XVI – XVII веков. Итогом этого олитературивания документальных, речевых, пограничных жанров, происходившего на протяжении XVIII века, но так и не завершившегося в течение столетия, неизбежно становилась актуализация элементов романа.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Серебренников А.В. «Брат Герундий» Х-Ф. де Исла и «Дон Кихот» М. де Сервантеса: поэтика подражания // Вестник Московского университета. Серия 9 "Филология". 6 (2007). С. 37 – 46.
2. Серебренников А.В. «Марокканские письма» Х. Кадальсо: европеизм, ориентализм, полифония // Материалы XIV международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». М.: Изд-во МГУ, 2007. С. 428 – 430.
3. Серебренников А.В. Диего де Торрес Вильярроэль: автобиография в поисках романа // Материалы XV международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». М.: МАКС Пресс, 2008. С. 630 – 632.
4. Serebrennikov A. Baptizing the Protagonist: Name-Giving in Fray Gerundio de Campazas and Tristram Shandy // “Different in Spain?": Anglo-Spanish Cultural Exchange in the Long Eighteenth Century. Lewisburg: Bucknell University Press, 2010. (в печати)