

УДК 82:81–26;82:81'38

Нижник А.В.*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова***«АРХИТЕКТУРНОСТЬ» КАК ПРИНЦИП ОРГАНИЗАЦИИ
МОДЕРНИСТСКОГО ТЕКСТА (М. ПРУСТ И О. МАНДЕЛЬШТАМ)**

Аннотация. В статье рассматривается компаративный аспект модернистских литературных практик начала XX века. В русле штудий о «русско-французских связях» привлекается эссе М. Пруста «Памяти убитых церквей», мало знакомое русской публике, и статьи О. Мандельштама «Франсуа Виллон» и «Разговор о Данте». Введение в текст образов архитектурных сооружений становится основополагающим для М. Пруста, создававшего цикл «В поисках утраченного времени» по аналогии с собором. Для Мандельштама отношение к художнику как к «зодчему» прослеживается с самых ранних публикаций. Этому совпадению в творческих интересах оба автора обязаны новому пониманию времени, которое обычно связывают с именем А. Бергсона. Различные способы «овеществления» этого времени через метафорику и символический язык архитектуры составляют главный предмет статьи.

Ключевые слова: архитектура, Пруст, Мандельштам, сравнительное литературоведение, модернизм.

A. Nizhnik*Lomonosov Moscow State University***ARCHITECTURAL STRUCTURE OF MODERNIST PROSE
(M. PROUST AND O. MANDELSTAM)**

Abstract. The article examines the comparative aspect of modernist literary practices of the early 20th century. To demonstrate Studi on «Russian-French relations» the author presents Proust's essay «Death comes to the Cathedrals», little known to the Russian public, and Mandelstam's articles «Francois Villon» and «Conversation about Dante». Introduction to the text of images of architectural structures becomes fundamental to Proust, as he created «In Search of Lost Time» by analogy with a cathedral. For Mandelstam the attitude to the artist as «an architect» can be traced to the earliest publications. This coincidence in creative interests, both authors owe to a new understanding of time, which is usually associated with the name of A. Bergson. Different ways of «reification» of this time through metaphors and symbolic language of architecture constitute the main subject of the article.

Keywords: architecture, Proust, Mandelstam, comparative literature, modernism.

Ю.М. Лотман в статье «Художественный ансамбль как бытовое пространство» приводит античную поговорку: «Музы ходят хороводом». При том, что

у каждой из муз было имя, свой образ, инструменты и ремесло, греки неизменно видели в искусстве именно хоровод, ансамбль различных, но взаимно необходимых видов художественной деятельности» [2, с. 376]. Такая постановка вопроса верна не только для истории античной культуры, но и для изучения эпохи модернизма: именно тогда, вместе с большим шагом, который сделала наука о человеке (крупные открытия в области психологии, сделанные А. Бергсоном, У. Джеймсом, З. Фрейдом и т. д.), появляется новое, синтетическое понимание искусства, которое отразилось в художественной практике авторов того времени.

В работе «О природе слова» О. Мандельштам прямо признаётся в своей «любви» к А. Бергсону: «Чтобы спасти принцип единства в вихре перемен и безостановочном потоке явлений, современная философия в лице Бергсона, чей глубоко иудаистический ум одержим настойчивой потребностью практического монотеизма, предлагает нам учение о системе явлений. Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяжённости. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время они поддаются умопостигаемому свёртыванию» [4, с. 173].

Французский философ стал оказывать заметное влияние на художников и писателей ещё в начале XX века – эстетические проекции теории Бергсо-

на о времени и памяти оказались едва ли не значительнее её концептуального методологического ядра. Модернистская проза начинает так или иначе структурироваться на основе нового – бергсоновского – понимания времени, и даже те её элементы, которые на первый взгляд относятся к традиционным (до-модернистским) формам изобразительности, приобретают новые функции. Так, элементы экфрасиса – визуализация нарратива, обращение к известным и подзабытым архитектурным и живописным памятникам – приобретают свойство, которого раньше за ними не наблюдалось, – они моделируют время, образно закрепляют новые представления о нем. Можно сравнить эти участвовавшие экскурсы в историю изобразительного искусства с образными «пункциями» в рыхлую в сюжетном отношении ткань модернистского текста: они формируют необходимый автору орнамент, составляют композиционный каркас, несущий на себе освобождённый от хронологической упорядоченности массив нарратива. Таким образом, открытие Бергсона пришлось как нельзя кстати: оно натолкнуло художников слова на поиски новых композиционных алгоритмов в разворачивании художественного пространства.

На русский почве эта тенденция особенно ярко проявилась во втором десятилетии двадцатого века, когда модернистское художественное сознание, уже укоренившись в поэзии и драматургии, наращивает экспансию в области повествовательной прозы – на территорию, в которой особенно сильны композиционные права традиционной «хронометрии». Хотя русский модернизм к этому времени

уже прошёл стадию национальной самоидентификации, внутренний «заказ» на обращение к европейским литературным образцам продолжал оказывать влияние на его эволюцию. Подражания Верлену с его концепцией «музыкальной» поэзии, переводы из Бодлера, разрабатывавшего визуальные эффекты лирики (см., например, стихотворение «Маяки», столь любимое Прустом и переведённое на русский Вяч. Ивановым), усвоенные у французов принципы «цветного слуха» и «музыкального зрения», стали логичными предпосылками к появлению в лирике и прозе Мандельштама «архитектурного слова». С этой точки зрения непосредственным литературным предшественником Мандельштама выглядит М. Пруст, который прошёл тот же, что и русский автор, путь к новым формам повествовательности, реализовавшим бергсоновское понимание категорий времени и памяти в их взаимообусловленности.

Тема «Пруст и архитектура», равно как и «Мандельштам и архитектура», не нуждается в долгом представлении. В письме Жану де Гэньерону Пруст открыто признавался, что строил свой роман, как собор: «И, когда вы говорите мне о соборах, меня не может не взволновать интуиция, позволившая вам догадаться о том, чего я никогда никому не говорил и что пишу здесь впервые: что я хотел дать каждой части моей книги заглавия: «Паперть», «Витражи апсиды» и т. д., чтобы заранее ответить на глупые упрёки, которые мне делают за то, что в моих книгах якобы отсутствует построение; я же вам покажу, что единственное их достоинство состоит в надёжности мельчайших частей. Я сразу отказался

от этих архитектурных заглавий, потому что они показались мне слишком претенциозными, но я тронут, что вы обнаружили их своего рода прозорливостью мысли...» [12, с. 359]¹. Однако архитектура в сознании Пруста – это не просто метафора общей композиции или перечень объектов культуры, становящихся объектом рефлексии. Это, в первую очередь, тип эстетического переживания: человек, находящийся в архитектурном *пространстве*, ощущает себя иначе, чем перед картиной в музее.

Об этом Пруст пишет на страницах очерка «Памяти убитых церквей», говоря о том, что пространство может быть произведением искусства только тогда, когда оно непосредственно пропитано чувством: сохранившиеся ритуалы и живая вера французов позволяют соборам существовать не в качестве абстрактных памятников искусства, а в живом, непосредственном виде, отвечающем цели их создания. Жан Женетт справедливо указывает, что обрётённое время Пруста – это прежде всего время отменённое [2, 282]. Постоянная борьба со всепоглощающим временем и вынуждает писателя искать такие формы повествования, в которых время утратило бы свою «энтропийную» силу, прекратило бежать лишь в одном направлении, – словом, превратилось бы в «одномоментно» постигаемое пространство. Чтобы совершить такую трансформацию, Пруст ориентируется на искусство зодчества.

Другой аспект внутренней «архитектурности» модернистского текста, – подключение ссылок на другие

¹ Перевод цит. по: Моруа А. В поисках Марселя Пруста / пер. Л. Ефимова. – СПб., 2000.

произведения искусства, дающее автору возможность расширить рамки художественного текста «вовне», опереться на культурные и мифологические параллели, обратиться к ушедшим эпохам. Так, «современность» может быть интерпретирована через более раннюю культурную систему, причём дело касается не только сюжетов, но и самих эстетических предпочтений. Для Пруста, как и для Осипа Мандельштама, культура напоминает торт (вспомним «ниневийский торт», который поедает Жильберта Сван в романе «Под сенью девушек в цвету»), где слои перемежаются и частично повторяют друг друга. Спиральность истории позволяет обоим авторам искать сходные образы и мотивы, через которые можно было бы реализовать собственное понимание времени. Философское учение А. Бергсона о времени, одинаково важное для Пруста и Мандельштама, объясняет параллелизм их стилевых поисков.

Время может быть «подано» не только через сюжет (то есть движение от одного события к другому), но и через единственное в полной мере пространственное (по-настоящему трёхмерное) искусство – архитектуру. Образы жилых зданий и соборов, интерьерного убранства и различных форм отделки выполняют в модернистской прозе разнообразные функции. Остановимся на тех из них, которые создают особый рисунок взаимодействий между различными культурами и таким образом позволяют авторам не только обогатить текст интертекстуальными (и интеркультурными) отсылками, но и выразить через них понимание времени как пространства, как «четвёртого измерения» (по-

стоянная и повторяющаяся метафора), которое можно показать через объём, цвет, текстуру, форму архитектурных сооружений.

Взаимообусловленными оказываются в модернистской прозе две функции архитектурных образов. Первая объясняется необходимостью введения в текст навеянной Бергсоном идеи «*du temps avant toute chose*» – наглядной демонстрации материальности времени. Вторая, менее очевидная, связана с необходимостью насытить текст – в ситуации ослабления сюжетности – новыми структурными «скрепами». Для раннего Мандельштама именно такого типа архитектурность становится целью его композиционных устремлений. Пруст, напротив, очень интересуется архитектурой самой по себе (т. е. как предметом изображения), но не сразу приходит к принципам крупной архитектоники в прозе: первые его работы повествуют о соборах и статуях, но не демонстрируют зодческой «выстроенности» – слишком сильна поначалу «жанровая память» эссеистики.

«*Marcel travaille en ces cathédrales*», – говорил о сыне отец писателя, Ахилл Адриан Пруст [11, с. 77]. Уже в начале 1900-х годов Пруст не только пишет первые части знаменитого романного цикла «В поисках утраченного времени», но и начинает отдельно, точно разрабатывать новый подход к художественному времени и пространству. Среди его любимых церквей – соборы в Везле, Шартре, Бурже и Бове. Серия ранних эссе, выпущенных впоследствии под общим названием «Памяти убитых церквей», вводит читателя в проблематику стилевых исканий начала XX века, а именно – в

вопрос о взаимопроникновении искусств. Хотя у текстов, составивших «Памяти убитых церквей» есть привязка к событиям внешней жизни (в 1900-х годах многие церкви закрываются, в них прекращаются службы, и Пруст рассматривает это как потерю для французской культуры), их главный сюжет – судьба художника, его место в историческом процессе, способность «остановить» время. Другой сюжет, проступающий сквозь обусловленные эпохой ламентации автора, – это феномен взаимодействия разных видов искусства, их способности взаимно проникать и объяснять друг друга. Пруст задаёт «тон» тем, что даёт в самом начале развёрнутый классический экфрасис («как на тёрнеровских пейзажах» [7, с. 24]), но впоследствии стремится завладеть вниманием читателя через технику словесных мазков, с помощью которых можно изображать и живопись, и скульптуру, и церковь.

В серии эссе «Памяти убитых церквей» Пруст подчёркивает синтетический характер архитектуры как вида искусства (произведением архитектурного искусства является не только сам проект здания, но и его материальное воплощение и даже местоположение): «вы славный человек, и для вас имеет значение, с какой стороны подойти к прекрасному сооружению и увидеть его впервые. Я считаю, что лучше всего в этом случае подняться пешком по улице Трёх Камней» [7, с. 45]. Принцип всеподчиняющего эстетизма позволяет Прусту находить общее ядро в разных формах самовыражения художника. Так, например, он обыгрывает классический французский миф о «каменной Библии»: через значимый предлог меняет смысл, кото-

рый вкладывал в своё выражение Гюго: для Пруста Амьенский собор – это не «каменная библия» (“Bible de pierre”), а Библия из камня (“en pierre”). Если Гюго руководствовался принципом аналогии, называя Собор Парижской Богоматери «библией в мире архитектуры», то Пруст сливает литературу и архитектуру в определении «библия из камня», подразумевая, что материальная форма книги может различаться, но её суть от этого не изменяется. Если для романтика собор – это в первую очередь символ, облегчающий рассуждения об истории, то для модерниста собор – это техника построения, литературный метод. За определением местоположения собора появляются описания элементов его конструкции: фасада, колоннады, барельефов. Особый акцент на визуальной составляющей делается с помощью правильно «поставленного» света: шофёр, с которым путешествует рассказчик, направляет фару автомобиля на собор: «Но пока я на ощупь искал к нему подступы, его вдруг озарил яркий свет: ствол за стволом, колонны выступали из мрака, и на тёмном фоне отчётливо вырисовывались широкие рельефы их каменной листвы» [7, с. 27]. С помощью того же приёма подчёркиваются меньшие элементы архитектуры: статуи, интерьер, паперть («солнце, в эту пору года, наносит свой ежедневный визит Пресвятой Деве, некогда позолоченной» [7, с. 52]). Таким образом, смена фокуса позволяет автору продемонстрировать все подробности живого собора: от его местоположения и формы до скульптур внутри и даже «каменного боярышника» в убранстве мадонны. Ещё один немаловажный аспект визуальных образов, к которым

обращается Пруст в эссе, – попытка заглянуть в сознание другого художника. В эссе неизменно присутствует Джон Рёскин, суждения об искусстве делаются с оглядкой на него. Описание предметов других видов искусства (живопись, архитектура) служат для «прояснения» и поиска аналогий, необходимых для объяснения творческого метода Рёскина. Изобразительное искусство важно не само по себе, а как вспомогательный элемент, который нужен там, где нельзя обойтись только средствами языка. В финале эссе Пруст выходит на свою главную проблему – взаимодействия художника со временем. Цепь тропов, которые использовались для описания скульптур и витражей, завершается олицетворением: персонажи церковного интерьера оживают, но при этом остаются бессмертными: «Они входили в собор и занимали там навеки своё место, откуда и после смерти могли слушать мессу: одни – чуть приподнявшись в своей мраморной усыпальнице <...> другие – стоя в глубине витража, в пурпурных, ультрамариновых, лазоревых плащах [7, с. 150]». Благодаря пластичности прустовского времени, достигаемой выразительными «веерными» перечислениями, «бочары, скорняки, лавочники, паломники, пахари, оружейники, ткачи, каменотёсы, мясники, корзинщики, сапожники, менялы»¹ [7,

¹ В оригинальном тексте Пруст прибегает в этом нанизывании средневековых профессий к использованию внутренней рифмы: «les tonneliers, pelletiers, йpiciers, рйлерins, laboueurs, armuriers, tisserands, tailleurs de pierre, bouchers, vanniers, cordonniers, changeurs» [10, с. 220]. Три рифмующихся профессии на –eur «возвышаются» через примерно равные ритмические промежутки, формируя ригидный каркас для длинноватого списка.

с. 151], получают возможность жить в веках (и именно поэтому уничтожение церковей для атеиста Пруста сродни геноциду живых людей).

Именно образ физически осязаемого времени воплощается в наиболее материальном из искусств: Пруста побуждало к созданию литературных «соборов» желание обрести время, уловить его пространственное воплощение. Архитектура для Пруста становится наглядной демонстрацией разницы между «прежде» и «теперь», оставаясь островками прошедших эпох в современной жизни. Два значения слова «архитектура» как нельзя лучше отражают отношение Пруста к искусству «застывшей музыки»: с одной стороны, это камни соборов и зданий, с другой – внутренняя логика художественного произведения, в котором писатель выступает в роли зодчего.

На почве русского модернизма таким же пристальным интересом к «архитектурным» потенциам слова отличался О. Манделъштам. Его глобальная творческая задача была сродни задаче Пруста: среди меняющихся декораций текучей истории найти устойчивую к энтропии точку, которая бы стала центром кристаллизации литературного текста, «увекочивающего» время. В этом плане интересно сравнить две манделъштамовские работы разных периодов творчества: эссе «Франсуа Виллон» и «Разговор о Данте». Говоря о поэтах (а это общая тема двух текстов), Манделъштам пытается выразить представление о «материи» слова, подбирая для поэтического творчества аналогии в других искусствах. Однако принципиально важной становится и «призма фран-

цузской культуры» – то, как интерпретирует Мандельштам искусство архитектуры.

С одной стороны, Мандельштам пытается порой имитировать архитектурные образы композиционными средствами или использовать их в качестве «культурологических отсылок» к иным историческим эпохам. С другой стороны, он «по-бергсоновски» стремится выявить в самой структуре архитектурного образа тот временной разрыв, который существует между «настоящим» временем и эпохой создания архитектурного памятника.

Если прустовское «архитектурное» эссе призвано скорее передать богатство декора и убранства французской церкви, что отражается в импрессионистической образности текста, то ранний Мандельштам ищет в первую очередь конструктивной чёткости и стремится к максимальной ясности выражаемой идеи. «Франсуа Виллон» являет хороший пример перенесения «зодческой» конструкции в прозу. Статья поделена на 6 примерно равных частей, каждая из которых иллюстрирует отдельный тезис. Сама логика повествования двойственна: статья сопровождала публикацию стихов Вийона, переведённых Н. Гумилёвым, и призвана была установить «мостик» аналогий между эпохой Вийона, эпохой Верлена и современностью, в пределах которой уже акмеисты должны были бы «разбить *serres chaudes* символизма» [4, с. 134]. На этой двойной логике основаны и прочие оппозиции, которые Мандельштам по ходу эссе всё больше конкретизирует, насыщает материальной ощутимостью. В первой главке это оппозиция поэзии и жизни, во второй – уже более определёнno –

противопоставление Садов любви и таверны, затем антитезой «дерзких сержантов» и «взбешённых мясников» [4, с. 136] добавляется ещё больше «физиологической» конкретности. Мандельштам следует логике самого Вийона: так, он обращает внимание на череду дуэтов: «огорчённый и утешитель, мать и дитя, судья и подсудимый» [4, с. 138]. В творчестве Вийона оппозиция завершена, причём с материальной конкретностью: «вечное блаженство» и «утки под соусом». Логически выстроенное «равновесие масс» претворяется в структурировании текста.

Мы уже указывали на специфическую расстановку тире в финальной части прустовских «Поисков». Такое использование синтаксиса отражает стремление придать литературному тексту внешние атрибуты «архитектурности». Не менее показателен и синтаксис «архитектурной» статьи Мандельштама «Франсуа Виллон». Рассуждая о готике, автор вводит каскады организующих текст тире: «Физиология готики – а такая была, и средние века именно физиологическая эпоха – заменила Виллону мировоззрение и с избытком вознаградила за отсутствие традиционной связи с прошлым» [4, с. 140]. Именно последний абзац, в котором говорится о равновесии масс готического собора, пестрит тире, расставленными при уточняющих конструкциях, в целом формирующих трёхчастную композицию предложений. Предложения будто стилизуются под архитектурные сооружения: «Виллон дважды получал отпускные грамоты – *lettres de rémission* – от королей...»; или: «Виллон поручает свою душу троице через Богоматерь – *Chambre de la Divinité* – и девять небесных легионов» [4, с. 141]. Именно син-

таксис текста позволяет увидеть, каким образом Мандельштам «вводит готику в соотношения слов» («Утро акмеизма» [4, с. 142]). «Физиология готики» – тема, которая сближает Мандельштама с общеевропейской теорией архитектуры. Среди главных теоретиков готики в XIX веке был столь ценимый Прустом Джон Рёскин, давший в работе «Семь светочей архитектуры» такое определение готической изобразительности: «... in the Gothic vaults and traceries there is a stiffness analogous to that of the bones of a limb, or fibres of a tree, an elastic tension and communication of force from part to part and also a studious expression of this throughout every visible line of the building» [9, с. 194]¹. Другой крупный теоретик архитектуры, француз Виолле ле Дюк, также рассматривавший готическое искусство как оживление методами пространственной инженерии мертвых масс камня, должен был быть известен Мандельштаму. Архитектор прославился не только реставрацией собора Парижской Богоматери, часовни Сен-Шапель и множества других знаменитых церквей Франции, но и книгой о русском искусстве, которая была быстро переведена на русский язык и стала предметом обсуждения в околохудожественных кругах².

Эстет Сван презирает французского реставратора (частично из-за ревности, вызванной тем, что Одетта для

¹ «Мы наблюдаем, как готические своды и орнаменты обладают жёсткостью, подобно костям конечности или ветвям дерева, гибкое напряжение и распределение нагрузки от части к части продуманно соблюдается в каждой видимой линии здания» (Перевод мой. – А. Н.).

² Публикация первого перевода состоялась в 1878 году: Русское искусство Е. Виолле-ле-Дюк и архитектура в России от X-го по XVIII-й век, Санкт-Петербург: тип. Акад. наук, 1878.

осмотра знаменитых церквей предпочла его обществу чужое). Пруст, от природы более деликатный, тоже не самого высокого о нём мнения. Имя Виоле-ле-Дюка упоминает в одной из статей и М. Волошин. Характерна его критическая оценка готической образности в лирике Брюсова: «Если постараться представить себе этот собор, создаваемый им, то пред глазами встанут скучные чертежи Виоле-ле-Дюка или подавляющая тоска Кёльнского собора» [1, с. 417]. Эта оценка сходится с той, которая дана французскому реставратору в «Памяти убитых церквей»: «реальность, вероятно, слегка подправлена во вкусе Виолле-ле-Дюка» [7, с. 108]. Имя французского реставратора прижилось в России, как и метафора «физиологии готики», используемая разными авторами – правда, всякий раз по-своему.

Мандельштам не только несколько раз называет метафору, но и стремится «реализовать» её на уровне архитектоники текста. Правда, в этом отношении у Мандельштама заметна явная эволюция. В ранней статье о творчестве Вийона внимание сфокусировано на крупных элементах: более всего Мандельштам занимает сюжет жизни поэта, затем – архитектоника его стихов, темы и детали. В поздней статье о Данте (1933) он старается смотреть глубже – в фонетику, звучание языка, силлабику – и отходит постепенно от ранней установки на поиск «выстроенных», твёрдых конструкций. Мнение о «скульптурности» дантовской поэзии было общим для XIX века. Так, Эмиль Маль, французский теоретик искусства, написавший работу «L'Art religieux du XIII-e siècle en France», которого, по словам К. Bourlier [8, с. 29],

Пруст неоднократно читал и перечитывал и который был одним из самых авторитетных теоретиков готики (его репутация в кругах знатоков была выше, чем репутация Виолле-ле-Дюка), неоднократно приводил сравнения готической архитектуры с архитектуроникой «Божественной комедии»¹. Мандельштам в послеакмеистический период ищет новые способы метафорического воплощения идеи поэтического языка. Тем не менее в эссе о Данте Мандельштам тоже «работает» с пространством. Его интересует не только внешнее устройство текстового материала, но и внутреннее, «интерьерное». «Свертывание» пространства, с одной стороны, внутри материального объекта, а с другой – внутри художественного произведения, его двойственность (то есть игра различными возможностями ощущать пространство: либо непосредственно, либо психологически – внутри памяти) становится излюбленной идеей Мандельштама: «Внутренность горного камня, запрятанное в нём алладиново пространство, фонарность, ламповость, люстровая подвесочность заложенных в нём рыбьих комнат – наилучший из ключей к уразумению колорита «Комедии» [4, с. 250].

Итак, общая концепция времени, которую развивают Пруст и Мандельштам, приводит их к использованию сходных поэтических приёмов, связанных с попытками максимально сблизить литературу с архитектурой. «Памятник нерукотворный» обрастает атрибутами произведения, наделённого всеми чертами материального, объёмного искусства. Пруст, воспри-

нимавший свой роман как огромный собор, и Мандельштам, создававший свою лирику и прозу с опорой на «хищный глазомер» строителя, сходятся в том, что благодаря «овеществлению» слово обретает необходимую конструктивную прочность, начинает существовать так же надёжно, объёмно и наглядно, как собор, статуя или картина – не только в пространстве, но и во времени.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Волошин М. А. Лики творчества. – М.: Наука, 1989. – 848 с.
2. Женнет Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
3. Лотман Ю.М., Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.
4. Мандельштам О.Э. О природе слова. Мандельштам О.Э. Сочинения в 2-х т. – Т. 2 – М.: Художлит., 1990. – 464 с.
5. Моруа А. В поисках Марселя Пруста, пер. Л. Ефимова. – СПб.: Лимбус-пресс, 2000. – 380 с.
6. Пруст М. В поисках за утраченным временем. В сторону Свана, –М. – Л.: Гослитиздат, 1934, пер. А. Франковского. – 502 с.
7. Пруст М. Памяти убитых церквей. – М.: Согласие, 1999, пер. И. Кузнецовой. – 203 с.
8. Kay Bourlier, Marcel Proust et l'Architecture, Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1980. – 238 p.
9. The Genius of John Ruskin. Selection from his writings, University of Virginia Press, 1998. – 566 p.
10. Marcel Proust, Pastiches et Mélanges, Paris, 1992, фотокопия 1919 года. – 286 p.
11. Dictionnaire Marcel Proust, Honoré Champion Éditeur, Paris, 2004. – 1098 p.
12. Marcel Proust, Correspondance, Paris 1990. Т. 18. – 653 p.

¹ См. Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции, – М., 2008