

DOI 10.18522/2415-8852-2021-2-42-57

УДК 821.133.1

**БИБЛИОТЕКА ПРИНЦА И ФЕЯ-ПОЭТ: МЕТАПОЭТИЧЕСКИЕ
АСПЕКТЫ «СТОРОНЫ ГЕРМАНТОВ» В РАННИХ ТЕКСТАХ ПРУСТА**



Наталья Олеговна Ласкина

кандидат филологических наук, директор образовательного центра «Открытая кафедра» (Новосибирск, Россия)
e-mail: nat.laskina@gmail.com

Аннотация. Роман Пруста «В поисках утраченного времени» завершается откровением, которое нарратор переживает в библиотеке принца Германтского. Значение места этой финальной сцены можно интерпретировать по-разному. В данной статье некоторые ранние тексты Пруста исследуются в связи с ролью, которую они сыграли в формировании линии Германтов – не только как группы персонажей или как социального феномена, но и как возможного метапоэтического ключа. В прустовском цикле «Парижские салоны» аристократия рубежа веков служит своего рода эклектичной «библиотекой», вдохновляющей нарратора, одержимого чтением и занятого постоянным припоминанием фрагментов своего читательского опыта. Подобным образом Пруст использует и своего ментора Робера де Монтескью – он не только прототип барона де Шарлюса в романе, но и центр сложной литературной игры в статьях Пруста. Особое место занимает Анна де Ноай, единственная независимая фигура в галерее зачарованных принцев и принцесс: Пруст видит ее как одновременно идеальное произведение искусства и идеального автора. В статье предлагается обратить внимание на «сторону Германтов» в контексте прустовского поиска новых форм авторства.

Ключевые слова: Марсель Пруст, Анна де Ноай, французская литература, метапоэтика, модернистский роман.

Возможно, одна из главных загадок Пруста – дисбаланс между масштабом, поэтическим единством романа «В поисках утраченного времени» и незначительностью, разрозненностью всех предшествовавших ему текстов писателя. Отсутствие промежуточного этапа – более или менее законченного «ученического» текста, связанной пробы пера – принято объяснять двумя способами. Первый обнаруживает в поэтике самого романа следы качественного скачка, как это сделал Р. Барт [Barthes], описавший рождение «Поисков» как «алхимическое» событие. Второй способ утвердился в многочисленных текстологических исследованиях генезиса романа: весь корпус текстов Пруста, включая все малые, второстепенные, часто незаконченные сочинения, а также переписку и прочие бытовые тексты, стал восприниматься как единый черновик. Как правило, в таких генетических реконструкциях преобладает выявление прототипических компонентов – персонажей, мотивов, эпизодов, которые будут так или иначе перенесены в роман. Однако не менее значима метапоэтическая сторона – свидетельства того, как Пруст изобретает свою версию авторства и писательства.

Можно сказать, что в процессе «поиска “Поисков”» Пруст надолго задержался на стадии перехода от чтения к письму – и ясно это осознал. Симптомы рефлексии о том, как вообще возможно творчество и автор-

ство, как распознавание и интерпретацию текстов превратить в текстопорождение, обнаруживаются в самых разнообразных мета-текстуальных конструкциях.

Рассмотрим одну из таких линий, долгое время занимавшую маргинальное положение во внушительном массиве прустовских штудий. Речь пойдет о мелких текстах Пруста, связанных с его интересом к аристократическому миру – светских хрониках, а также некоторых литературно-критических эссе и набросках статей, тематически к ним близких. Читателям романа при первом столкновении с этими текстами кажется очевидным, что за экстравагантной зачарованностью Пруста французской аристократией конца века, уходящей из поля власти в своего рода музеефицированную субкультуру, легко угадывается вполне рациональный сбор материала для одной из основных линий романа. Из хозяек салонов и их ближнего круга, из объектов витиеватых посвящений и благодарностей будет склеен вымышленный род Германтов.

В традиции чтения символической карты «Поисков» Германты почти лишены субъектности, их смысл – воплощать «сторону Германтов» как пространство обучения нарратора. «Пустота, глупость и забвение», по формуле Ж. Делёза [Делёз: 110], познаются в светском опыте. При этом момент финального прорыва в «Обретенном времени» происходит в месте предельной концентрации светских знаков. Зададимся одним из во-

просов, которые продолжает вызывать заключительная сцена «Поисков», где нарратор осознает, что готов к работе над некоей абсолютной книгой. Почему это происходит в библиотеке Германтов? Каким образом именно собрание книг принца Германтского оказывается точкой, в которой время сможет стать текстом? В романе десятки более начитанных и утонченных героев, чьи книжные полки имели бы больше смысла. Да, в сознании нарратора возникает другая, воображаемая библиотека, и ее можно считать, как предлагает Г. Перрье [Perrier], идеальной альтернативой коллекции любого библиофила – но чтобы это идеал родился, нужна сила не воображения, а места и имени, объединенных аристократической фамилией.

Представляется, что объяснение можно найти в текстах Пруста, с которых началась работа над линией Германтов.

Начнем со «светских хроник», опубликованных в газете «Фигаро» в 1903–1904 гг. под названием «Парижские салоны»: это не столько реальные светские репортажи, сколько импрессионистические портреты знаменитых салонов и их посетителей, включая один «исторический» – фантазию о салоне принцессы Матильды, каким он был в 1870-е гг. Остальные героини – хозяйки салонов – современницы и знакомые Пруста: Мадлен Лемэр, принцесса де Полиньяк, графиня д'Оссонвиль, графиня Потоцка. Главная претендентка на роль прототипа герцо-

гини Германтской, графиня де Греффюль, как недавно выяснилось, тоже должна была стать частью серии, но не одобрила публикацию: черновики «Салона графини де Греффюль» увидели свет только в 2014 г. в биографической монографии Л. Иллерэн [Hillerin].

С точки зрения жанровых норм прустовские хроники не слишком эффективны, и неудивительно, что он недолго проработал в этом амплуа. Французские читатели уже были знакомы с гораздо более откровенными и сенсационными анекдотами из жизни аристократии (например, в очерках Жана Лоррена), а Пруст нарочито избегает возможности поделиться скандальными или просто интимными подробностями. При этом метатекстовый уровень в «Салонах» часто перевешивает непосредственные наблюдения хроникера: он подчеркивает предельную семиотизированность салона и его обитателей, которых можно только «читать».

На уровне конструирования будущих романских персонажей это означает, что «Германтов» никогда нельзя увидеть вне готового знакового комплекса. Такова их телесность, полностью очищенная от непродуманных случайных проявлений жизни. Графиня д'Оссонвиль приветствует гостей в одной и той же «великолепной» манере, описанной как движения прекрасного автомата: «...когда сначала она наклоняется вперед всем телом в жесте царственной любезности и с помощью гармоничной гимнастики, которая мно-

гих обманывает, откидывается назад в точности настолько же, насколько подавалась вперед» (486)¹. Столь же автоматически меняет характер блеск глаз графини де Греффюль: ближнему кругу показывается «таинственная и прозрачная нежность звезд», для обычных гостей глаза неподвижны, как драгоценные камни, – более того, «...если бы их поставили в витрину, они бы осветили весь Лувр» [Proust 2014: 423]. Галантная риторика скрадывает макабрический образ отчлененных от тела глаз, ставших музейным экспонатом. Вопреки литературной традиции, механическая или опредмеченная природа салонного общения не провоцирует страх или неприязнь – напротив, хозяйки салонов тем больше завораживают, чем меньше у нас доступа к их подлинной внутренней жизни, если таковая существует².

Большинству прототипов Германтов в «Салонах» не позволено самим быть сознательными «читателями» своего родового текста: героини обычно не рассказывают сами о прошлом или о своих же предках и литературных связях, эту роль принимает нарратор, словно память есть только у него, а вся галерея персонажей «Салонов» – лишь ее стимулы. Их тела,

связанные с ними места, их имена не конструируют их личности, а наоборот – превращают их в текст для одного незаметного им читателя.

Персонажи так плотно окутаны литературными ассоциациями, что уничтожается всякая надежда газетной аудитории на эффект проникновения в реальную жизнь светских львиц. «Салон графини Потоцкой», к примеру, строится вокруг интригующего сюжета: графиня удалилась от городской жизни и предпочитает общество своих собак. В садике, «описанном Бальзаком», она пребывает в изгнании «по бальзаковским причинам». Ожидание расшифровки или хотя бы намек на любовную историю не сбудется, потому что Пруст бросит эту нить на полпути. В начале текста он отождествляет графиню со своей любимой героиней Бальзака принцессой де Кадиньян, в конце – уже с бодлеровской Красотой, а в одном эпизоде доводит «литературность» графини до порога комического:

«...В глубине Булонского леса, на удаленной аллее, в утреннем тумане, “удерживая рукой вырывающуюся колли”, окруженная рычащей стаей, дви-

¹ Здесь и далее тексты статей и набросков Пруста цитируются по изданию [Proust 1971] с указанием страниц в круглых скобках, за исключением «Салона графини де Греффюль» [Proust 2014].

² В XX в. все покровительницы, корреспондентки, знакомые Пруста были обречены на роль «прототипов герцогини Германтской». Авторы новых биографических исследований стремятся проделать обратную работу и восстановить индивидуальные истории и судьбы «прустовских герцогинь» [Hillerin; Weber].

жется графиня, и ее белая красота подобна красоте безразличной Артемиды, которую поэт изобразил нам с той же свитой...» (491).

Колли в ироническом парафразе заменила лошадь окровавленного римского императора из стихотворения Ж.-М. де Эредиа «Вечер битвы» (“Soir de bataille”) [De Heredia: 84], а аллюзию на образ Артемиды с собаками Пруст продолжает строками из «Охоты» того же Эредиа (“La Chasse”) [De Heredia: 26] – жестокой и дикой картины триумфа богини-охотницы. Неожиданно кровавые ассоциации, вызванные образом дамы с собаками, не развиваются и не объясняются. Хотя в них можно усмотреть набросок некоторых мотивов романа, связанных со скрытым насилием, здесь их функция – демонтировать связность «графини как текста». Пруст делает свою героиню не ожившим персонажем романиста или поэта, чью жизнь можно описать литературными сюжетами, а бесконечным палимпсестом, слои которого проявляются в случайном порядке, как будет работать в романе произвольная память.

«Забывая» о задачах газетного хроникера, Пруст не может стать и классическим романистом, условным Бальзаком, превращающим светские типажи в романских героев. Авторская функция сводится к непрерывному припоминанию (а также искажению, забыванию, неуместному применению) чужих строк, наблюдать за реальными людьми

ми – то же, что перечитывать уже знакомые тексты.

Главные герои «Парижских салонов» – не просто представители привилегированного класса. Все они носят слишком известные имена, мелькающие на страницах исторических книг. Пруст периодически вставляет длинные перечисления из одних только фамилий и титулов, что, с одной стороны, служит «скандальной» приманкой, а с другой – создает еще один эффект дематериализации: родовое имя иногда совершенно вытесняет его носителя.

В череде таких призрачных героев особое внимание привлекает принц Эдмон де Полиньяк: Пруст пишет о салоне принцессы де Полиньяк уже после смерти ее мужа, «Гамлета», ради которого Пруст стал подписывать хроники псевдонимом «Горацио». Трагический оттенок фигура принца приобретает из-за безнадежного конфликта между именем и личностью:

«Постепенно духовный огонь, горевший в принце Эдмоне де Полиньяке, вылепил его лицо по образу и подобию его мыслей. Но его маска осталась маской его рода, предшествующей его индивидуальной душе. Его тело и лицо напоминали суровую крепость, в которой устроили библиотеку. Я вспоминаю, как в печальный день его похорон в церкви, где на черной драпировке в высоте алела корона, стояла одна буква П. Его индивидуальность была стерта, он вернулся в семью. От него остался лишь один из Полиньяков» (465).

Разрыв между внутренним и внешним стал у Пруста войной двух языков – подлинно аристократического, выраженного военными и геральдическими знаками, и интеллектуально-романтического, которому идеально соответствует образ души-библиотеки. (Учитывая любовь писателя к анаграмматическим шифрам (см.: [Gaubert]), не будем полностью исключать и значимость первой буквы фамилии, которую он делит со своим героем.)

В «Парижских салонах», тем не менее, есть и фигура, которой удастся справиться с грузом имени и из персонажа стать автором. Это граф д'Оссонвиль, получивший в наследство один из легендарных центров литературной жизни романтической эпохи – замок Коппе, связанный с жизнью Жермены де Сталь.

Главное, что интересует Пруста, – книга д'Оссонвиля под названием «Салон г-жи Неккер», написанная им в молодости, когда он был еще виконтом и не вступил во владение замком. Интересно, что Пруст оценивает саму книгу не слишком высоко – как ранний опыт автора, еще не нашедшего свою манеру. Тем не менее, его притягивает уверенность собственника, которую излучает книга: «...чувствуется, что будущий владелец Коппе уже “у себя дома”»; «...когда иностранец посещает Коппе, вооружившись путеводителем Кука, он видит только мебель, принадлежавшую г-же де Сталь, а г-н д'Оссонвиль видит кресло своей бабушки» (484). И, наконец, со-

седство прошлого и настоящего снова реализуется в библиотеке: «в библиотеке г-жи де Сталь – любимые книги г-на д'Оссонвиля» (485).

Пруст пишет о книге «Салон г-жи Неккер» в тексте под названием «Салон графини д'Оссонвиль» – аналогия только обнажает дистанцию между авторами. Граф пишет как наследник и хозяин в ситуации, где Пруст всегда будет чувствовать себя если не туристом, то случайным свидетелем. Но не эту ли пропасть его воображение преодолевает в «Обретенном времени», заполняя своими книгами библиотеку Германта?

Книга д'Оссонвиля, как и сами салоны, ценна не эстетическим или интеллектуальным уровнем, а как знак единства времени. «Парижские салоны» создают впечатление, что даже самые одаренные из «Германтов» не могут быть способны к полноценному творчеству, им доступна только функция хранения и воспроизведения. Однако предыстория «стороны Германтов» включает в себя и более сложные имена и сюжеты.

Одна из самых неудобных тем в исследовании литературных интересов Пруста – его, как кажется, нарочитое, гипертрофированное почтение по отношению к литераторам того же аристократического круга. Главный герой прустовских панегириков – Робер де Монтестья, поэт и арт-критик, известный, однако, почти исключительно как знаменитый прототип (история писателей, с разной

степенью точности использовавших его отпечатки, растянулась от Гюисманса до Джулиана Барнса). В тезаурусе читателя Пруста Монтеस्कью тоже навсегда закреплен как прообраз барона де Шарлюса. Не подвергая сомнению первостепенность этой темы для понимания биографического и литературного поведения Пруста в отношении с Монтеस्कью, укажем на другую линию, звучащую в ранних текстах. В 1890–1900-е гг. Пруст регулярно писал о творческих проектах Монтеस्कью. Только один из этих текстов, прообраз «Парижских салонов» под названием «Литературный праздник в Версале» (1894), строится по модели светской хроники и акцентирует внимание на Монтеस्कью как персонаже. Интересно, что, если для принца Полиньяка, сведенного к букве «П», инициал родового имени – сила уничтожающая, Монтеस्कью такой же груз способен выдержать. Даже сами буквы на его стороне, вензель Робера де Монтеस्कью-Фезенсака складывается в слово «эфемерный», F. M. R., и свое вековое наследство он непринужденно превращает в чудесный «импровизированный театр» (360–365).

Наброски статей, опубликованные посмертно в сборнике “Nouveaux mélanges”, варьируют попытки Пруста объяснить ценность Монтеस्कью не как персонажа, а как автора.

С. Бард усматривает в этюдах Пруста последовательный проект «реабилитации» Монтеस्कью в литературном мире [Barde],

а М. Шмид [Schmid] предположила, что настоящая задача этих текстов – проба занимавшей Пруста мысли о своего рода конвергенции классического и современного: тайное родство Бодлера и Расина – одна из любимых тем Пруста как критика – появляется именно в размышлениях о Монтеस्कью. Пруст стремится перевернуть стереотипное видение Монтеस्कью как «Принца Декаданта» (406) и за счет этого расшатать стереотипы восприятия литературного времени как линейной последовательности и вечного конфликта «древних и новых»: Монтеस्कью противопоставляется декадентам: он напоминает конкистадоров де Эредиа, а не современных «невротиков» (407), он в одиночку воскрешает золотой век – все это относится в равной мере к текстам и к личности.

Параллельно Пруст приписывает Монтеस्कью роль ментора, учителя, проводника. Набросок, опубликованный под названием «Робер де Монтеस्कью в Версале», представляет собой рассказ о прогулке нарратора в одиночестве по версальскому парку. На каждом шагу ему «видятся» строки стихотворений из сборника Монтеस्कью «Красный жемчуг»:

«Возвращаясь, я думал о поэте, чей благородный образ незримо сопровождал меня в эту прогулку, где стихи, которые я обожаю, великолепные, выученные наизусть, вставали перед каждой статуей, как ее тень, перед каждым кустом, как его аромат, перед каждым мертвым, как его душа...» (411)

Примечательно в этом пассаже физическое отсутствие самого поэта: ничто не мешало Прусту выбрать воспоминание о личном общении или реальной прогулке и дать Монтеस्कью возможность произносить свои стихи собственным голосом. Прустовское восхищение скрывает под собою жест присвоения: он отправляет живого «учителя» в область незримого и сам воспроизводит его тексты.

В самом развернутом тексте Пруста о Монтеस्कью, статье «Профессор красоты», опубликованной в 1905 г., Монтеस्कью предстает в первую очередь идеальным ценителем искусства. Здесь он не только поэт, чьи строки вспоминаются на каждом шагу, но и почти академический ментор, объясняющий публике смысл искусства, и друг-учитель, щедро делящийся знаниями и эстетическим опытом в бытовом общении.

Комментируя более позднюю републикацию этой статьи, Леон Гишар отметил, что Пруст не приводит ни одной точной цитаты из Монтеस्कью, каждый раз он переставляет местами слова, комбинирует фрагменты [Guichard: 162]. Одну из таких перестановок Пруст разоблачает сам – и она имеет прямое отношение к будущему роману. Среди примеров энциклопедизма Монтеस्कью появляется такой: «Эти амаранты, говорит г. де Монтеस्कью, означают на языке цветов, и т. д. – и он с изяществом цитирует Мольера и Булэ Пати» (514). Пруст не только умалчивает само объяснение. В примечании он пишет: «Признаюсь,

что Булэ Пати добавил я, прочитав у Сент-Бева его прекрасные стихи об амаранте» (514).

Подмена говорящая: амаранты в «Поисках» прямо ассоциируются с Германтами – как по созвучию, так и по цветовому комплексу спектра между красным и синим (см.: [Milly: 68]).

В стихотворении Эвариста Булэ Пати, которое полностью приводит Сент-Бев в очерке «Поэзия в 1865 году» [Sainte-Beuve: 183–184], амарант – соперник лавра: поэт приписывает этим цветам ассоциацию с величественным пурпуром, неувядающей славой, бессмертием – и «прочной памятью». Кого считать «автором» амаранта как знака – какой-то из словарей «языка цветов», Булэ Пати, Сент-Бева, Монтеस्कью или Пруста? Финал «Обретенного времени» снимет этот вопрос, соединяя все в будущую единую Книгу – однако Прусту неслучайно нужен именно Монтеस्कью, чтобы запустить весь ассоциативный процесс. Если Монтеस्कью как личность – прототип Шарлюса, Монтеस्कью как функция – еще один прообраз библиотеки Германта: он не транслирует смысл, а создает условия, в которых нарратор сможет его производить.

В этюдах «стороны Германтов» выбивается из ряда фигура Анны де Ноай, единственная, о ком Пруст пишет в первую очередь как об авторе стихов и романов, а не как о персонаже. Биографические и личностные данные должны были бы сделать ее одной из «прустовских герцогинь», двойником графини Греффюль и других героинь «Парижских салонов».

Пруст, однако, посвящает ей только рецензии. Они заметно отличаются от отзывов о книгах Монтескью, где, как мы видели, Пруст подменяет голос «учителя» своим собственным и реальный диалог с ним – фикциональными эпизодами. В Ноай же он видит идеального автора – без оговорок, без отсылок к ее происхождению и литературным ассоциациям, которые она могла бы вызвать.

Долгое время, отчасти под влиянием мнения Андре Жида, отчасти в силу стереотипов, в восхищении Пруста видели обычную лесть, расчет на благосклонность знатной и почитаемой в литературных кругах дамы или просто его вечную очарованность «германтским» типажом. Л. Фрэсс [Fraisie], Р. Верона [Verona], анализируя эпистолярный Пруста и Ноай, убедительно доказывают, что в реальности их общение гораздо больше походило на серьезный писательский диалог и свидетельствовало о глубокой близости их эстетической мысли.

Насколько поэтика Ноай могла повлиять на «Поиски» – отдельная сложная тема, еще не получившая исчерпывающего исследования. В контексте же раннего Пруста исключительно интересен один небольшой текст – рецензия на поэтический сборник Ноай “Les Éblouissements”. Здесь Пруст не столько оценивает и интерпретирует ее тексты, сколько стремится объяснить, каким образом она достигла некоего недоступного совершенства. Он прибегает к ссылке на картины Гюстава Моро (рис. 1, рис. 2), которому тоже посвятил

несколько статей. Приведем часть его рассуждений:

«Гюстав Моро на своих полотнах и акварелях не раз пытался изобразить эту абстракцию – Поэта. Вот он возвышается над коленопреклоненной толпой, конь в украшенной камнями сбруе обратил к нему влюбленный взор. <...> Присмотревшись, мы спросим себя, не женщина ли этот поэт. Возможно, Гюстав Моро хотел указать, что поэт заключает в себе все человечество и должен быть наделен женственными чертами; но если, как думаю я, он хотел окружить поэзией лицо, одеяния, позу того, чья душа и есть поэзия, то у нас остаются сомнения по поводу пола поэта лишь из-за того, что художник поместил эту сцену в Индию или Персию. Если бы он захотел показать своего поэта в нашу эпоху и в нашей стране, но все же окружить его той же утонченной красотой, он должен был бы сделать поэта женщиной. Впрочем, даже в сценах, размещенных на Востоке, даже в Греции, он на это решается. Вот перед нами поэтесса, следующая за Музой по пурпуру горной тропы, где проходит иногда бог или кентавр. А на одной акварели, обрамленной цветочным орнаментом, как на персидской миниатюре, – пери, маленькая музыкантша богов, верхом на драконе, держа перед собой священный цветок, плывет по чистому небу. И всякий раз, в каждой из тех фигур, которым искусство художника придало некую религиозную красоту, – в поэте, покоряющем толпу красноречием, во вдохновенной поэтессе или в маленькой персидской небесной путешественнице, чье пение очаровывает богов, – я всегда узнаю госпожу де Ноай» (534–535).

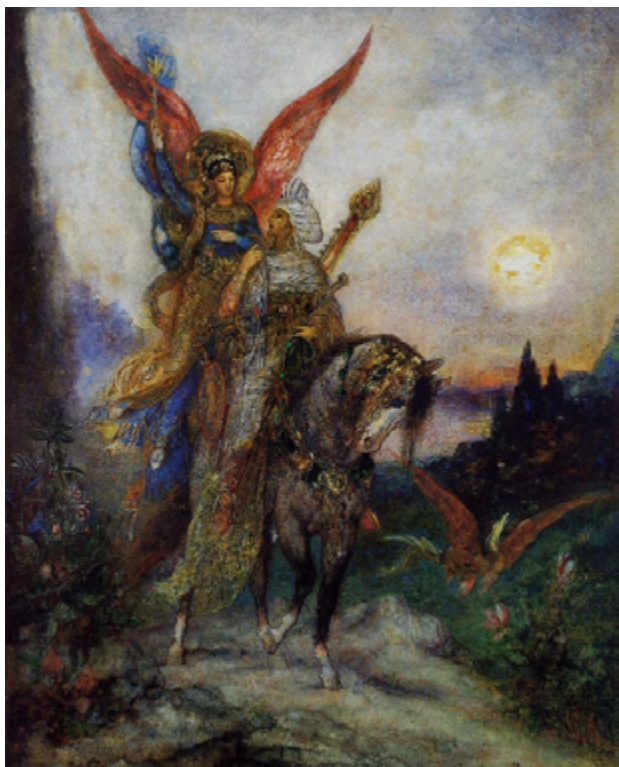


Рис. 1. Гюстав Моро. Арабский поэт

Исследователи и Пруста [Tadie: 581], и Ноай [Perry: 128–130] усматривают в прустовской фантазии на темы Моро один из источников эстетических основ и нарративной организации «Поисков»: андрогинность прустовского письма и гендерная подвижность персонажей вырастают из той же рефлексии. Но в этом конкретном фрагменте мысль недвусмысленно идет от андрогинного персонажа к жен-

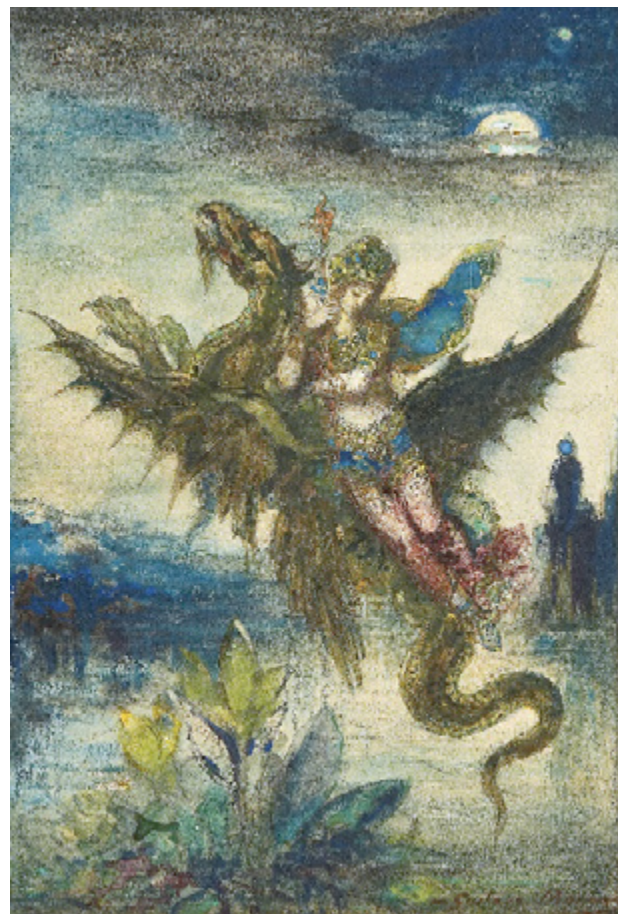


Рис. 2. Гюстав Моро. Восточная греза, или Пери

ским. Идеальный поэт Пруста – женщина, и женщина конкретно того типа, что он описывал в «Парижских салонах», – обладающая совершенством одновременно феи и музейного экспоната. Ноай отличается от салонных

героинь тем, что сама сознает себя эстетическим объектом и за счет этого обретает субъектность.

Ив Кософски Седжвик [Sedgwick 2011: 46] обратила внимание, что Пруст в «Поисках» легко смешивает все оттенки понятия «гений», пользуясь тем, что “*génie*” может отсылать и к гениальности, и к эфемерным сказочным духам разнообразного происхождения – гениям места, джиннам, дриадам, феям, населяющим метафорический язык романа. Сравнение с волшебной пери с акварели Моро – жест того же ряда: Ноай дано одухотворять саму себя. У Пруста она одновременно «поэт и героиня», «автор и тема», «Расин и его царевна» [princesse], «Шенье и его молодая узница» (536) – обе конкретизации прямо связаны с лейтмотивами «Поисков». Если упоминание Расина еще можно свести к отсылке к классическому стандарту, то стихотворение Андре Шенье «Молодая узница» (“*La Jeune Captive*”) [Chénier 1907: 120], где лира поэта повторяет стоны несчастной девы, кажется такой же немотивированно «темной» ассоциацией, как и яростные стихи Эредиа о войне и охоте в описании салона графини Потоцкой. Быть поэтом и узницей на языке «Поисков» означало бы быть и рассказчиком, и Альбертиной – что в сюжете романа фатально и мучительно неисполнимо. Рискнем предположить, что желание и невозможность быть Анной де Ноай – один из творческих импульсов, давших Прусту возможность сделать скачок к «Поискам».

Итак, «сторона Германтов» изначально формируется у Пруста не только как круг типажей и мотивов, связанных с аристократией декадентской эпохи, но и как метапоэтическая программа, которая станет необходимым условием прустовского письма. Миссия прообразов Германтов – в том, что они собою создают универсальную «библиотеку», место обретенного Времени. Их имена, тела и поступки пробуждают бесконечный поток текстов в памяти одержимого литературой наблюдателя, который станет нарратором романа. Состав «Германтов» неоднороден, они наделяются разной степенью субъектности и активности: от непроницаемых объектов любования и идеальных машин, управляющих салонной рутинной, – до трагического принца, раздавленного родовым именем. Вопреки традиционному недоверию к претензиям аристократов на творческие роли, Пруст вполне допускает, что Германт может написать сам себя. Граф д’Оссонвиль и Робер де Монтестью в его глазах способны дописывать текст, персонажами которого они стали при рождении – но оба нуждаются в читателе-Прусте. Наконец, только на стороне Германтов можно найти Анну де Ноай – идеальное существо, совмещающее в себе автора, персонажа, произведение и «гения»-духа. Поскольку у Пруста метапоэзис и поэзис неразделимы, его творческий проект начинается и заканчивается в библиотеке Германтов.

Литература

Делез, Ж. Марсель Пруст и знаки: статьи / пер. с англ. Е.Г. Соколова. СПб.: Алетейя, 1999.

Barde, C. (2016). Robert de Montesquiou en ses miroirs limpides. *Babel*, 34 (1), 137–156.

Barthes, R. (2013) Ça prend. In M. Proust, *Magazine littéraire collection nouveaux regards*. Paris: Lire Magazine littéraire, 125–128.

Chénier, A. (1907). *Poésies choisies de André Chénier*. Oxford: The Clarendon Press.

De Heredia, J.M. (1981). *Poésies complètes*. Paris: Slatkine.

Fraisse, L. (2006). La Recherche avant la Recherche : Proust commentateur d'Anna de Noailles. *Épistolaire. Revue de l'AIRE*, 32, 157–180.

Gaubert, S. (1980). Le jeu de l'alphabet. *Recherche de Proust*. Paris: Seuil.

Guichard, L. (1949). Un article inconnu de Marcel Proust. *Marcel Proust et Robert de Montesquiou. Revue d'histoire littéraire de la France*, 2, 161–175.

Hillierin, L. (2014). *La comtesse Greffulhe, l'Ombre des Guermantes*. Paris: Flammarion.

Milly, J. (1974). Sur quelques noms proustiens. *Littérature*, 14, 65–82.

Perrier, G. (2015). L'objet-livre à travers le prisme de la mémoire proustienne. *Revue de la BNF*, 3(3), P. 24–31.

Perry, C. (2003). *Persephone unbound: Dionysian aesthetics in the works of Anna de Noailles*. Lewisburg: Bucknell University Press.

Proust, M. (1971). *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Paris: Gallimard.

Proust, M. (2014). Le salon de la comtesse de Greffulhe. In L. Hillierin, *La comtesse Greffulhe, l'Ombre des Guermantes*. Paris: Flammarion, 421–429.

Sainte-Beuve, C.-A. (1886). *Nouveaux Lundis. Tome 10*. Paris: Michel Lévy frères.

Schmid, M. (2006). Proust et la décadence: La réhabilitation classique de Robert de Montesquiou. Retrieved from: http://www.fabula.org/atelier.php?Proust_et_la_d%26eacute%3Bcadence (date of access: 15.05.2021).

Sedgwick, E. K. (2011). *The weather in Proust*. Durham, NC and London: Duke University Press.

Tadié, J.-Y. (1996). *Marcel Proust. Biographie*. Paris: Gallimard.

Verona, R. (2006). Anna de Noailles et Marcel Proust, une amitié par lettres. In B. Diaz & Ju. Siess (Eds.), *L'Épistolaire au féminin*. Caen: Presses universitaires de Caen, 109–119.

Weber, C. (2018). *Proust's Duchess: how three celebrated women captured the imagination of fin-de-siècle Paris*. New York: Alfred A. Knopf.

References

Barde, C. (2016). Robert de Montesquiou en ses miroirs limpides [Robert de Montesquiou in his limpid mirrors]. *Babel*, 34(1), 137–156.

Barthes, R. (2013) Ça prend [It takes]. In M. Proust, *Magazine littéraire collection Nouveaux*

Regards [Literary magazine collection New Looks]. Paris: Lire Magazine littéraire, 125–128.

Chénier, A. (1907). *Poésies choisies de André Chénier* [Selected poetry by André Chénier]. Oxford: The Clarendon Press.

De Heredia, J. M. (1981). *Poésies complètes* [Complete poetry]. Paris: Slatkine.

Deleuze, G. (1999). *Proust et les signes* [Proust and signs]. (E.G. Sokolov, Trans.). St. Petersburg: Aleteia.

Fraisse, L. (2006). La Recherche avant la Recherche: Proust commentateur d'Anna de Noailles [La Recherche before La Recherche: Proust as a commentator on Anna de Noailles]. *Épistolaire. Revue de l'AIRe*, 32, 157–180.

Gaubert, S. (1980) Le jeu de l'alphabet [The alphabet game]. In G. Genette & T. Todorov (Eds.), *Recherche de Proust* [Search for Proust]. Paris: Seuil.

Guichard, L. (1949). Un article inconnu de Marcel Proust. Marcel Proust et Robert de Montesquiou [An unknown article by Marcel Proust. Marcel Proust and Robert de Montesquiou]. *Revue d'histoire Littéraire de la France* [Journal of Literary History of France], 2, 161–175.

Hillerin, L. (2014). *La comtesse Greffulhe, l'Ombre des Guermantes*. [The Countess Greffuhle, a shadow of Guermantes]. Paris: Flammarion.

Milly, J. (1974). Sur quelques noms proustiens [On some Proustian names]. *Littérature*, 14, 65–82.

Perrier, G. (2015). L'objet-livre à travers le prisme de la mémoire proustienne [The book-object through the prism of the Proustian memory]. *Revue de la BNF*, 3(3), 24-31.

Perry, C. (2003). *Persephone unbound: Dionysian aesthetics in the works of Anna de Noailles*. Lewisburg: Bucknell University Press.

Proust, M. (1971). *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles* [Against Sainte-Beuve, preceded by pastiches and mélanges and followed by essays and articles]. Paris: Gallimard.

Proust, M. (2014). Le salon de la comtesse de Greffulhe [The salon of Countess Greffulhe]. In L. Hillerin, *La comtesse Greffulhe, l'Ombre des Guermantes* [The Countess Greffuhle, a shadow of Guermantes]. Paris: Flammarion, 421–429.

Sainte-Beuve, C.-A. (1886). *Nouveaux Lundis*. Tome 10 [New Mondays] (Vol. 10). Paris: Michel Lévy frères.

Schmid, M. (2006). *Proust et la décadence: La réhabilitation classique de Robert de Montesquiou*. [Proust and the decadence. A classical rehabilitation of Robert de Montesquiou]. Retrieved from: http://www.fabula.org/atelier.php?Proust_et_la_d%26eacute%3Bcadence (date of access: 05.05.2021).

Sedgwick, E. K. (2011). *The weather in Proust*. Durham, NC and London: Duke University Press.

Tadié, J.-Y. (1996). *Marcel Proust. Biographie* [Marcel Proust. Biography]. Paris: Gallimard.

Verona, R. (2006). Anna de Noailles et Marcel Proust, une amitié par lettres [Anna de Noailles and Marcel Proust, a friendship in letters.]. In B. Diaz & Ju. Siess (Eds.), *L'Épistolaire au féminin* [The female

epistolary]. Caen: Presses universitaires de Caen, 109–119.

Weber, C. (2018). *Proust's Duchess: how three celebrated women captured the imagination of fin-de-siècle Paris*. New York: Alfred A. Knopf.

A PRINCE'S LIBRARY AND A FAIRY POET: METAPOETIC ASPECTS OF THE "GUERMANTES WAY" IN PROUST'S EARLY TEXTS

Natalya O. Laskina, PhD (Philology), Director of the "Otkrytaya Kafedra" Education Center (Novosibirsk, Russia); e-mail: nat.laskina@gmail.com.

Abstract. Marcel Proust's "In Search of Lost Time" concludes with the narrator's great revelation that takes place in the Prince de Guermantes' library. The meaning of this particular setting can be interpreted in different ways. The article examines some of the lesser-known early texts by Marcel Proust that played a significant part in the shaping of Guermantes, not just as a group of characters or a social phenomenon but as a possible metapoetic clue. The turn of the century nobility in Proust's "Parisian Salons" serves as an eclectic yet inspiring "library" to the narrator, who is preoccupied mostly with reading and constantly recalling fragments of his reading experiences and associations. Almost in the same way Proust uses his mentor, Robert de Montesquiou, not only as a prototype for his baron de Charlus but as a focus point in an elaborate literary game. Anna de Noailles stands aside as the only independent figure in the gallery of charmed princes and princesses: in Proust's vision she is both a perfect work of art and a perfect author. The article proposes to study Proust's fascination with the "Guermantes' way" in the context of his quest for new ways of authorship.

Key words: Marcel Proust, Anna de Noailles, French literature, metapoetics, modernist novel.

