

L'UN CONTRE L'AUTRE¹, ИЛИ ЭХОЛАЛИЯ В АВТОВЫМЫСЛЕ СЕРЖА ДУБРОВСКИ

В.Д. Алташина

*Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург,
Россия; v.altashina@spbu.ru*

Аннотация: Статья обращается к анализу лингвистической специфики автовымысла Сержа Дубровски (1928–2017) *Fils* (1977). Именно применительно к жанровой и языковой специфике этого текста автор предложил свой неологизм — автовымысел, автофикшн, который в настоящее время широко используется как на практике, так и в теории. Согласно самому основоположнику, автовымысел предполагает абсолютную фактологическую точность жизни автора, в частности полную омонимию автора, рассказчика и героя, и фикциональность способа изложения, того особого языка — «антиязыка», — который писатель создает в своем тексте, где английские вкрапления играют особую роль. Французский язык определяет прошлое (детство, юность, родителей, оккупацию Франции во время войны), английский — настоящее (преподавательскую деятельность в университете Нью-Йорка, семью), французский — подсознание, внутренний мир, писательство — имплицитное, то, что не высказано, английский — эксплицитное, внешнее, то, что проговаривается. При этом оба языка оказываются неразрывно связаны — то, что сначала появляется на одном, дублируется на другом. Сам автор определяет свой язык как эхоталию, или отраженную речь, для которой характерно автоматическое повторение услышанных слов и фраз. Этот прием характеризует и ключевой момент автовымысла — сон о чудовище, к которому герой-рассказчик неоднократно возвращается на английском и французском языках на протяжении дня, во время которого происходит действие произведения. На основании интервью Дубровски, его заметок к первой версии автовымысла (которая была реализована в 2014 г. под названием «Чудовище») проводится анализ специфики созданного им антиязыка — единственного, способного выразить потаенное и привести к познанию глубинного, ибо литература — «это только язык», как писал сам автор. Смешение языков определяет не только двойственность автора-рассказчика-героя, но и двойственность самой специфической формы автовымысла.

Ключевые слова: Серж Дубровски; французская литература; автовымысел; двойственность; билингвизм; французский язык; английский язык

doi: 10.55959/MSU0130-0075-9-2025-48-01-17

¹ «Один рядом с другим» — название ненаписанного автовымысла Сержа Дубровски.

Для цитирования: Алташина В.Д. *L'un contre l'autre*, или Эхолалия в автовмысле Сержа Дубровски // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2025. № 1. С. 213–224.

L'UN CONTRE L'AUTRE, OR ECHOLALIA IN SERGE DOUBROVSKY'S AUTOFICTION

Veronika Altashina

Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia; v.altashina@spbu.ru

Abstract: The article analyzes the linguistic specificity of Serge Dubrovsky's (1928–2017) autofiction *Fils* (1977). It was in relation to the genre and language features of this text that the author proposed his neologism — autofiction, which is currently widely used both in practice and in theory. According to the founder himself, autofiction presupposes absolute factual accuracy of the author's life, in particular, complete homonymy of the author, the narrator and the hero, and the fictionality of the presentation. The writer creates his special language — “anti-language” where English inclusions play a special role. French defines the past (childhood, youth, parents, war occupation of France), English — the present (lecturer's activity at New York University, family), French — the subconscious, the inner world, writing: all what is not expressed, implicit; English — the external, what is spoken, explicit. At the same time, both languages turn out to be inextricably linked: what first appears in one is duplicated in the other. The author himself defines his language as echolalia or reflective speech, which is characterized by significant repetition of arbitrary words and phrases. This technique also characterizes the key moment of autofiction — a dream about a monster, to which the hero-narrator repeatedly returns throughout the day during which the action takes place. Based on an interview with S. Dubrovsky, his notes on the first version of autofiction (which was published in 2014 under the name *Monster*), the article analyzes the features of the anti-language — the only one capable of expressing the hidden and leading to knowledge of the deep. Literature is “just a language”, as the author writes. The confusion of the languages determines not only the duality of the author-narrator-hero, but also the duality of autofiction.

Keywords: Serge Dubrovsky; French literature, autofiction; duality; bilingualism; English language; French language

For citation: Altashina V.D. (2025) *L'un contre l'autre*, or Echolalia in Serge Dubrovsky's Autofiction. *Lomonosov Philology Journal. Series 9. Philology*, no. 1, pp. 213–224.

В статье мы обратимся к анализу места и функциям билингвизма в творчестве Сержа Дубровски (1928–2017) — филолога, преподавателя французской литературы в американских университетах,

представителя Новой критики, писателя, автора неологизма «авто-вымысел» (autofiction)².

«Еврей, который никогда не читал всей Библии и любимая пища которого свинина. Француз, который прожил полжизни в Америке, чтобы там хвалить и навязывать Францию. Во Франции, где я пишу и где публикуюсь, я неизбежно говорю об Америке. <...> Мой родной <по-французски *maternelle*, т. е. материнский — В.А.)> язык французский. Язык, на котором я говорю с дочерьми, отцовский язык, английский. Я вижу сны на двух языках», — признавался С. Дубровски в одном из своих автовымыслов [Doubrovsky 1989: 58].

Проблема языка, его особой роли в создании художественного текста — в центре теоретических размышлений писателя и его творчества. Так, в эссе *Pourquoi la nouvelle critique: critique et objectivité* («Почему новая критика: критика и объективность», 1966), где он закладывает теоретические основы автовымысла еще до рождения самого термина, Дубровски пишет: «Литература — это только язык, т. е. система знаков и ее существование, бытие не в том послании, которое она передает, но в самой “системе”» [Doubrovsky 1968: 85]. Художественная литература требует особого языка — «антиязыка» (*anti-langue*) для того, чтобы выразить невыразимое, создать «КНИГУ СНА» (*le LIVRE DU REVE*), которая будет «ИСТИННОЙ КНИГОЙ» (*le VRAI LIVRE*)³ [Grell 2009]. Если ты не создал своего особенного языка, тебе никогда не стать самим собой — таково главное открытие писателя Сержа Дубровски, для которого творчество — это автогенезис, история зарождения самого себя (*l'œuvre est auto-genèse*), по мнению И. Грель [Grell 2009].

В набросках к автовымыслу *Fils* (рукопись изначально содержала 2599 листов, затем была сокращена до 1200 и в итоге до 460 страниц⁴) Дубровски много размышляет именно об этом особом языке: «Анти-язык. Его нет. Искать его. <...> Дать волю словам. Повернуться. Против самих себя. Если оставить их. На свободе. Под наблюдением. Это язык. Который становится. Спонтанно. Антиязыком. Моя работа. Это не мешать. Словам» [Grell 2009]. Как признается автор в своей беседе с И. Грель, «каждый писатель должен создать свой язык, как каждый скрипач должен найти свой звук» [Doubrovsky 2013: 19]. Только найдя свой особый язык, можно стать оригиналь-

² Библиография критических работ, посвященных автовымыслу, весьма обширна, особенно на французском языке. Некоторые из многочисленных отечественных указаны в библиографии нашей статьи.

³ Мы сохраняем особенности стиля писателя, который разрывает фразу на части, использует пробелы, разный шрифт и другие языковые игры.

⁴ В 2014 г. исходный текст в 1696 страниц издан под первоначальным названием *Le Monstre*.

ным писателем, выделиться, стать заметным. Как отмечал сам автор в предисловии к первому автовымыслу «Fils» (1977) (название непроизносимое и непереводаемое: автор обыгрывает два возможных прочтения: [fis] как «сын» и [fil] как «нити»), характерными особенностями его произведения являются аллитерации, ассонансы, игра слов, которые визуальнo и аудиальнo выстраивают те нити, на которых строится текст, предназначенный для глаза и для уха. «Я любил манипулировать словами, вокабулами, игрой слов... Это сладострастное, чувственное удовольствие, это, простите меня, как с женщиной, это слияние, наслаждение», — признавался автор в одном из интервью [Doubrovsky 2009: 18]. В этом удовольствии от языковой игры важная роль отводится и двуязычию автора, которое отражает как его изначальную двойственность, так и последующий разрыв между Францией и Америкой.

Его мать была еврейской француженкой, отец — евреем-эмигрантом из России. Дубровски осознает свое еврейство и стремится стать «более французом, чем сами французы» [Doubrovsky 1989: 271]: «у него вечные счета с Францией. Француз/еврей. Французский еврей, двойная связь» [Robin 2000–2001: 198].

Его назвали Жюльен Серж: Жюльен — в честь погибшего кузена матери, Серж — «на тот случай, когда ты станешь. Папа, скрипачом. Мама писателем. Творческий псевдоним. Известный. Знаменитость, решили. До моего рождения» [Doubrovsky 1977: 293] — так он объясняет выбор имен, уточняя в интервью, что Серж он в писательской, преподавательской и частной жизни, а Жюльен — для официальных органов: «с самого начала я был разделен надвое» [Doubrovsky 2009: 12]. Оккупация Франции, поделенной на две части, угроза смерти и необходимость прятаться — без этого травматического опыта он, по его собственному признанию, никогда не стал бы писателем [Doubrovsky 2001: 125].

В дальнейшем эта двойственность только усиливается. Выбрав по настоянию матери «полезный» английский язык [Doubrovsky 2009: 9], он два года стажирuется в Ирландии — первый опыт перемещения в чужую языковую среду и культуру, который становится определяющим для его жизни: тесный «контакт с английским языком в итоге изменил мое существование» [Doubrovsky 2009: 9]. Следующий шок — два года в Америке, где молодой человек скромного происхождения (отец — портной, мать — секретарь), для которого во Франции вход в привилегированное общество был закрыт, открывает для себя новый мир, без ярко выраженных социальных барьеров, в котором все возможно. Интегрировавшись в американское общество благодаря браку, именно в Америке он начинает знакомиться с французской литературой, которую преподает.

«Я оказался разделенным надвое. И мало-помалу с течением времени это раздвоение усилилось <...> Апогеем стало писательство: изобретение автовымысла с особым стилем и типом письма, которые невозможно перевести. То есть перед нами парадокс: экспортированный человек, творчество которого невозможно экспортировать» [Doubrovsky 2009: 11]. Вся последующая жизнь проходит между Нью-Йорком и Парижем, на «немыслимых качелях» между двумя городами, культурами и языками: «как я писал в *Fils*, у меня было два города, две квартиры, часто две женщины, по одной с каждой стороны, два языка, два типа творчества — критика и писателя, все постоянно было разделено надвое. И не могло соединиться» [Doubrovsky 2009: 11]. Будучи почетным профессором Нью-Йоркского университета и получив американскую пенсию, писатель в итоге окончательно обосновался во Франции. «Я всегда писал только по-французски, будь то критическая или художественная литература. Моя родина, в главном значении этого слова, это французский язык, французская культура <...> Моя Франция — не географическая, а культурная. <...> Когда я пишу книги, я пишу их на языке более близком к Селину, чем к современным французам» [Doubrovsky 2009: 12–13].

Писатель считает себя французом, потому что пишет на французском языке, потому что его мать — француженка и все его детские воспоминания остались во Франции. Именно мать сыграла решающую роль в его воспитании и жизни, воспоминания о ней находятся в центре его первого автовымысла *Fils*, само название которого определяет главную нить повествования. Однако Дубровски активно использует и язык своей второй родины по выбору — Америки. Мы постараемся рассмотреть роль английского языка в творчестве писателя на примере основного, ставшего его визитной карточкой творения, где он приходит к созданию того особого анти-языка, о котором мечтал.

«Я хочу. Язык. Мой. По моим меркам. Если я буду писать. Мой автопортрет. Мне нужен. ЯЗЫК. ПО МОЕМУ ОБРАЗУ» [Grell 2009] Поскольку как писатель Дубровски родился именно в Америке, то естественно, что английский язык становится составной частью этого особого языка.

Вкрапления английского появляются еще на уровне паратекста: одна из частей *Fils* названа “Streets”; в авторском предисловии указано, что герой утром едет в Нью-Йорк по Grand Central Parkway [Doubrovsky 1977: 9]⁵. Последняя страница произведения указывает

⁵ Ниже страницы указываются по этому изданию и приводятся в круглых скобках в тексте статьи.

места и годы, где оно создавалось: Куинс, район Нью-Йорка, где проживал автор, повторяется четыре раза, Париж — три, дважды назван Манхэттен и по одному разу — Провинстаун и Сент-Авантен. Французские и американские топонимы чередуются: с 1970 по 1976 гг. автор находился в постоянных разъездах между США и Францией — «моя двойная жизнь, мой двойной порок»⁶. Париж, Нью-Йорк. Мой двойной город» (25). Американские топонимы встречаются в тексте постоянно, не позволяя читателю забыть, что несмотря на то, что герой и повествователь француз, действие происходит в Америке. Обычно они написаны заглавными буквами, что выделяет их инородность во французском тексте и привлекает внимание читателя. Уже на 19 странице в разговоре с официальными лицами герой использует английский. Две части — «Сны» и «Кафедра» — начинаются с английских фраз, перенося читателя в повседневную жизнь рассказчика — его общение с психоаналитиком, с коллегами и студентами.

Действие произведения происходит на протяжении одного дня в Нью-Йорке. Главный герой и рассказчик — Серж Дубровски, преподаватель, который вечером должен читать лекцию о монологе Терамена из трагедии Расина «Федра». Едва герой просыпается, как в утренней суете в его сознании всплывают слова психоаналитика Акерета, сеанс с которым ему предстоит: “There will always be those who have developmental problems with their fathers”, которые он резюмирует на французском: “Complexes du Père, il a beau dire” («Комплексы отца, кто бы говорил») (39). Далее слова Акерета будут возникать в памяти и цитироваться в тексте курсивом (как и вся прямая речь в произведении) уже без перевода, но с комментариями рассказчика. Как отмечал сам автор, при пробуждении мысль отрывочна, следовательно, ее можно выразить только при помощи разрозненных фрагментов [Doubrovsky 2013: 21], чему способствует и использование двух языков. Сеанс психоанализа занимает третью, центральную и самую большую часть — «Сны». Начавшись *in medias res* с вопроса врача — “Well?” (155), она погружает читателя в атмосферу билингвизма, где английский, выделенный курсивом и отделенный пробелами, служит для выражения внешнего, проговоренного, в то время как французский отражает поток сознания героя. Вся часть строится на чередовании кратких вопросов психоаналитика и внутреннего монолога рассказчика, занимающего порой несколько страниц. Как правило, английские вкрапления (вопросы и редкие ответы) отзываются эхом на французском сразу же или с некоторой задержкой. Например, “*I know, I know. But what do you*

⁶ Дубровски обыгрывает созвучие *vie* — жизнь и *vice* — порок.

*associate this particular fragment with? Fragment qui s'associe à quoi*⁷ (160) или: *"she wasn't really that different from Nicole? Abasourdi, peux pas en croire mes oreilles. Il est fou. Elisabeth, pas différente de Nicole, mais si"* (175)⁸, и далее следует целый абзац воспоминаний о Николь и Элизабет. Вопросы Акерета запускают работу воспоминаний и подсознания, погружая рассказчика в разные временные периоды, как бы заставляя пережить утраченное время. Реплики психоаналитика играют роль мадлен у Пруста — не случайно одно из эссе Дубровски было посвящено месту этого печенья в манере письма и фантазмах автора⁹. Пруст и его мадлен не раз упомянуты и на страницах автовымысла. Именно у Пруста, как признается автор, он учился созданию особого языка, но если Пруст создал особый синтаксис, то Дубровски, напротив, разрушает традиционное строение фразы, фрагментируя ее, в том числе и при помощи английских вкраплений. Рассказчик признается психоаналитику, что испытывает прежние чувства, когда вспоминает прошлое (181). Аналогичную функцию имеют характерные для эхоталии повторы вопросов (182–183, 184, 208, 211–212, 216–218, 238, 286–287): «Его повторы, мои припевы. Сплошное повторение одного и того же» (325). Они дают возможность поддержать разговор еще до полного понимания сказанного, вспомнить и пережить момент прошлого и обдумать ответ. Так, после вопроса Акерета: *"I mean: how did you feel?"* в голове рассказчика проносится: «Мерзавец. Дерьмо. Он меня загоняет в угол. Что я чувствовал. Не могу ему соврать. Слишком дорого стоит для вранья. Я плачу ему, чтобы говорить правду» (168). Не будучи готовым сказать эту самую правду, он эхом повторяет заданный вопрос: *"How did I feel?"*, чтобы прервать паузу и дать возможность всплыть воспоминаниям, испытать те же чувства, которые сложно выразить словами: *"You can feel WHAT?"* — настаивает психоаналитик. *"Feel IT"* — отвечает герой, комментируя про себя: «Трудно описать. ЭТО. Как объяснить. Как сказать. Никаких мыслей. Я не знаю. Почему. Это так» (182).

«С самого раннего детства ты мог повторять все слова», — говорила ему мать, сравнивая сына с говорящим попугаем: «Когда ты говоришь, мне кажется, что я слышу эхо» [Grell 2009]. Повторы, созвучия, омофония становятся базовыми приемами, как бы воз-

⁷ «Знаю, знаю, но с чем Вы ассоциируете этот особый фрагмент? — Фрагмент, который ассоциируется с чем».

⁸ «на самом деле она не очень отличалась от Николь? — Ошеломлен, не могу поверить своим ушам. Он безумен. Элизабет не отличалась от Николь, конечно да».

⁹ La Place de la madeleine: écriture et fantasme chez Proust. Mercure de France, 1974.

вращая рассказчика к его общению с матерью. «Мои кривлянья. Искращения. Стилистические. Это. Генетическое. <...> Наш язык. Это. Эхололия» [Grell 2009].

Рассказчик дублирует не только вопросы, но и собственные ответы, дополняя их комментариями, которые, судя по реакции Акерета, оказываются не высказанными до конца: «Все сказать невозможно. Выбрать детали. Отбросить неясное» (164). Но именно эта внутренняя работа ведет к самопознанию: «Сам себя рассматриваю. Для этого здесь. Иначе нет смысла. Обманывать, слишком дорого» (185). Перевод собственных слов на родной, материнский язык воскрешает воспоминания военного детства, опасности смерти, которой семья избежала в последний момент, что в разных формах всплывает в снах рассказчика, пересказанных на французском. Лишь один ключевой для всего произведения сон дан в зеркальном переводе.

Поскольку американский психоаналитик рекомендовал автору (как это и было в действительности) записывать свои сны, то неудивительно, что рассказ о сне написан на английском и переведен далее на французский язык:

“At a beach (in Normandy?) in a hotel room. I am with a woman. Through the window we look at the beach. I say: “If only it were sunny, we could swim”. Suddenly we see some sort of monstrous animal come out of the water and crawl on the sand (head of a crocodile, body of a tortoise). I want to shoot at the animal” (85)¹⁰.

Образ чудовища возникает из монолога Терамена, лекцию о котором преподаватель читает вечером и которую обдумывает на протяжении всего дня, в том числе и во время психоаналитического сеанса. Напомним, что первоначально роман должен был называться «Чудовище», что свидетельствует о роли морского чудовища, которое регулярно появляется в тексте.

Если еще до встречи с Акеретом сон дан сначала по-английски, а затем по-французски, то во время сеанса повторяется только французский текст, зато продолжение сна — рассказчик хочет убить чудовище, но не может это сделать — следует сначала по-английски, а затем по-французски. То, что сон связан именно с монологом из расиновской «Федры», рассказчик проговаривает, отвечая на вопрос: «Вчера, рассказ Терамена. Чертово чудовище Расина вышло в океан из моего мозга» (160). Два языка отражают двойственность повествователя: две ипостаси героя — публичную (он беседует с амери-

¹⁰ «На пляже (в Нормандии?) в номере отеля. Я с женщиной. Мы смотрим на пляж в окно. Я говорю: “Если бы только было солнце, мы могли бы поплавать”. Вдруг мы видим, как нечто вроде чудовищного животного выходит из воды и ползет по песку (голова крокодила, тело черепахи). Я хочу выстрелить в животное».

канским психоаналитиком) и частную (для себя проговаривает тот же текст на своем родном языке), два разных временных и географических пласта — Америку и Францию, настоящее и прошлое.

«Я пишу ТЕКСТ В ЗЕРКАЛЕ КНИГУ В ОТРАЖЕНИИ (un TEXTE EN MIROIR un LIVRE EN REFLETS)» [Grell 2009], — сам автор отмечает эту двойственность своего текста, где зеркальное отражение используется на уровне языка, когда слова, отрывки фраз и образы повторяются, в том числе, и на двух языках.

Появившийся в самом начале произведения, еще до встречи с психоаналитиком, пересказ сна и далее будет часто отрывочно всплывать в тексте — по сути, все произведение строится вокруг образа чудовища из сна и из монолога Терамена. Именно с этим сном связаны основные проблемы, выявляемые в процессе сеанса: сложные отношения с женщинами, роль матери и чувство вины перед ней (он не приехал, когда она умирала, и не был на ее похоронах, о чем мы узнаем позже), оккупация, страх, неспособность к самостоятельным поступкам и решениям. Чудовище из сна метафорически отражает двойственность автора: «Черепаша-крокодил. Жюльен-мама. <....> Серж-папа. <...> Если я соглашаюсь на ЖЮЛЬЕНА-СЕРЖА. Когда я вижу КРОКОДИЛА-ЧЕРЕПАХУ» (320). Болевые точки выделяются и при помощи английских вкраплений во французском тексте. Повторяются такие детали сна, как пребывание с женщиной в отеле на берегу (160, 162, 189, 193, 194, 195, 198, 207), появление чудовища (219, 241, 265) и невозможность выстрелить в него из игрушечного ружья (188, 213, 217, 240, 242, 244, 265, 272, 283, 288, 298, 300, 301, 320). Именно эти метафоры оказываются наиболее важными для повествователя, и в процессе сеанса сон приобретает вполне реальное объяснение. Если в начале женщина ассоциируется с одной из любовниц, Элизабет, то в итоге она оказывается матерью — “*it’s always my mother*” (193), ибо какой бы по счету ни была женщина, она всегда единственная (189) и именно она всегда спасает своего сына, приходя ему на помощь (255).

Наиболее частотным является образ чудовища, которым оказывается сам герой: «*Чудовище, которое выходит. Это Бессознательное. Море внезапно появляется из материнских вод. Чудовищное желание. Я — чудовище. Номер отеля в Нормандии, сначала Берта, потом Элизабет: ясно, я хочу переспать с моей матерью. Разумеется, у меня есть сверх-я, рефлекс, хорошо воспитанный, хорошо воспитанный мальчик, с сильно подавленными желаниями: *игрушечное ружье*, я стреляю в себя, в чудовище» (212–213). Больше всего героя терзает именно невозможность убить чудовище — метафора, которая означает как невозможность подавить свои сокровенные желания, так и неспособность принять решение. В приведенной выше цитате*

рассказчик сам вычленяет из своего сна главные образы, они же регулярно всплывают на протяжении всей части «Сны» (и не только) как на французском, так и на английском языках.

Поскольку образ чудовища является центральным, а возникает оно из расиновского текста, то интерес представляет не только тот анализ монолога, которому посвящена последняя часть «Чудовище», но и те теоретические основы, на которые опирается преподаватель Дубровски — прежде всего книга Шарля Морона «Бессознательное в творчестве и жизни Расина» (1957), которую рассказчик носит весь день с собой. Это исследование является путеводной нитью и теоретического труда Дубровски «Почему Новая критика». Отталкиваясь от психоаналитической литературной критики, Морон заложил основы психокритики, согласно которой бессознательное проявляется в произведении через метафоры и символы, выражающие внутреннюю реальность — механизм творческого созидания близок ко сну наяву, — и предложил изучать метафорические сети, которые служат для выделения символических навязчивых идей. Навязчивые идеи рассказчика (чудовище, море, женщина, неспособность выстрелить) выделены и при помощи английского языка.

Весь сеанс у психоаналитика крутится в буквальном смысле вокруг сна — начавшись с него, он им и завершается: *“Why don’t you go back now to the beginning of your dream? <...> What association do you have with Normandy, a hotel, your mother?”*¹¹ (327) — таковы последние вопросы Акерета. «Возвращается, раздается вдруг резонирующий свод черепа эхо» (328), — пробегает по-французски в подсознании рассказчика. Часть завершается очередным утверждением двойной жизни и идентичности («НАХОЖУСЬ ПО ОДНУ СТОРОНУ И ПО ДРУГУЮ пишу в Париже преподаю в Нью-Йорке таскаю с собой повсюду тело сердце от берега к берегу разрываюсь между моими полюсами и моими молами»¹² (334). Не раз возникают подробности смерти героя расиновской трагедии Ипполита, который был разорван обезумевшими от вида чудовища лошадьми. Сам Дубровски в это время чувствовал себя «раздираемым между двумя странами, Францией и США, языком страны, в которой он преподает, и языком страны, на котором он пишет» [Miguet-Ollagnier 1998]. Эта сквозная метафора внутреннего разлада реализована и использованием двух языков. Сущностное различие между ними определяет сам автор: английский — официальный, далекий, холодный; французский — внутренний, нежный, родной: *“mother, когда я говорю my mother. Ничего общего. Совсем не одно и то же. Он*

¹¹ Почему бы не вернуться к началу вашего сна? <...> Каковы ваши ассоциации с Нормандией, отелем, вашей матерью?

¹² Во французском языке игра слов: *“mes pôles mes môles”*.

<Акерет> не может понять. Непереводаимо. <...> *Mother* это выкидывается, выплевывается. Это попадает ему в ухо. *Maman* это входит внутрь, проглатывается. Это совсем другое. <...> *Mother* мне ничего не говорит. Англо-саксонская семья. Холодное, отдаленное” (278).

Психо-самоанализ проясняет рассказчику смысл сна: они с матерью в отеле Вьервиля (Нормандия) вместе смотрят в окно, молча наслаждаясь звуками прибоя: «мы общаемся мы в единении»¹³ ЕДИНЫЕ один рядом с другим скованные спаянные море то что нас РАЗЪЕДИНЯЕТ» (334). Французский язык — то, что объединяет, английский — то, что разъединяет. Но два языка всегда один рядом с другим (“*l’un contre l’autre*”).

Двуязычие является важной составляющей того особого анти-языка, который, по Сержу Дубровски, определяет специфику автовымысла. Отражаясь один в другом, повторяя друг друга, как это характерно для эхоталии, французский и английский у Сержа Дубровски всегда один рядом с другим, как прошлое с настоящим. Билингвизм не только подчеркивает двойственность автора, но и способствует психологическому анализу, осознанию экзистенциального смысла жизни.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // Новое литературное обозрение. 2010. № 3. С. 12–40.
2. Муравьёва Л.Е. Критика и вымысел: опыт автофикшна. Серж Дубровски и Реймон Федерман // Вопросы литературы. 2023. № 1. С. 63–83.
3. *Doubrovsky S. Fils. Paris, 1977.*
4. *Doubrovsky S. Le Livre brisé. Paris, 1989.*
5. *Doubrovsky S. Pourquoi la Nouvelle critique: critique et objectivité, Paris, 1968.*
6. *Doubrovsky S. Entretien avec Michel Contat, «Quand je n’écris pas, je ne suis pas écrivain» // Genesis, № 16, 2001, pp. 119–135.*
7. *Doubrovsky S. Entretien avec Elizabeth H. Jones. Doubrovsky Serge: le paradoxe d’un homme exporté et d’une œuvre inexportable // L’Esprit Créateur, vol. 49, № 3, Fall 2009, pp. 8–21.*
8. *Doubrovsky S. Entretien de Serge Doubrovsky et d’Isabelle Grell (décembre 2013) // Doubrovsky Serge. Le Monstre. Paris, 2014, pp. 15–25.*
9. *Grell I. S. Doubrovsky ou «qu’est-ce qu’une écriture originale» ou encore «Comment inventer un langage de perroquet» (f° 1305) // L’Esprit Créateur. 2009. 49 (3), pp. 52–63.*
10. *Mauron Ch. L’Inconscient dans l’œuvre et la vie de Racine. Gap, 1957.*
11. *Miguet-Ollagnier M. Pratiques intertextuelles dans Fils de Serge Doubrovsky // L’Intertextualité. Besançon, 1998, pp. 441–460.*
12. *Robin R. L’auto-théorisation d’un romancier: Serge Doubrovsky // Études françaises, vol. 33, № 1, 1997, p. 45–59.*

¹³ Очередная игра слов: глагол *communier* имеет и религиозный смысл «причащаться»

REFERENCES

1. Doubrovsky S. Fils. Paris, *Gallimard*, 1977, 541 p.
2. Doubrovsky S. Le Livre brisé. Paris: *Grasset*, 1989. 420 p.
3. Doubrovsky S. Pourquoi la Nouvelle critique: critique et objectivité, Paris, *Mercur de France*, 1968. 262 p.
4. Doubrovsky S. Entretien avec Michel Contat, «Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain». *Genesis*, № 16, 2001, pp. 119–135.
5. Doubrovsky S. Entretien avec Elizabeth H. Jones. Doubrovsky Serge: le paradoxe d'un homme exporté et d'une œuvre inexportable. *L'Esprit Créateur*, Vol. 49, № 3, Fall 2009, pp. 8–21.
6. Doubrovsky S. Entretien de Serge Doubrovsky et d'Isabelle Grell (décembre 2013). *Doubrovsky Serge. Le Monstre*. Paris: *Grasset*, 2014, pp. 15–25.
7. Grell I. S. Doubrovsky ou «qu'est-ce qu'une écriture originale» ou encore «Comment inventer un langage de perroquet» (f° 1305). *L'Esprit Créateur*. 2009, 49 (3). pp. 52–63.
8. Mauron Ch. *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*. Gap, *Ophrys*, 1957. 350 p.
9. Miguet-Ollagnier M. Pratiques intertextuelles dans *Fils* de Serge Doubrovsky. *L'Intertextualité*. Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté, 1998, pp. 441–460.
10. Robin R. L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky. *Études françaises*, vol. 33, no. 1, 1997, pp. 45–59.
11. Levina-Parker M. Vvedenie v samosochinenie: autofiction [Introduction to self-composition: autofiction]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2010. № 3, pp. 12–40. (In Russ.)
12. Murav'yova L.E. Kritika i vymysel: opyt avtofikshtna. Serge Dubrovsky i Raymond Federman [Criticism and fiction: the experience of autofiction. Serge Dubrovsky and Raymond Federman]. *Voprosy literatury*. 2023, no. 1, pp. 63–83. (In Russ.)

Поступила в редакцию 19.01.2024

Принята к публикации 16.04.2024

Отредактирована 17.12.2024

Received 19.01.2024

Accepted 16.04.2024

Revised 17.12.2024

ОБ АВТОРЕ

Алташина Вероника Дмитриевна — доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежных литератур филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета; v.altashina@spbu.ru

ABOUT THE AUTHOR

Veronika Altashina — Doctor of Philology, Professor, Department of the History of Foreign Literatures, Faculty of Philology, Saint Petersburg State University; v.altashina@spbu.ru