

ФРАКТАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ В.В. НАБОКОВА «ОТЧАЯНИЕ»

Громов Алексей Владимирович, аспирант, Московский городской педагогический университет, Москва, Россия, grymep4orina@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3279-5376>

Аннотация. В статье рассматривается фрактальный характер художественной реальности в романе В.В. Набокова «Отчаяние». Фрактальность прослеживается на сюжетном, нарративном, мотивном уровнях художественной системы. Несмотря на то, что реализм основывается на миметическом принципе, мы не обнаружим фрактальный характер художественной реальности на материале подавляющего большинства произведений, отличающихся линейной структурой текста, подразумевающей начало и конец. Фрактальность начинает отчетливо проявляться в произведениях модернизма, что обусловлено поисками новой эстетики. В романе «Отчаяние» мы имеем дело с децентрированным текстом, в котором многоуровневые смысловые лабиринты закручиваются в сложные узоры. В романе транслируется идея о подобии части целому, где в качестве первой выступают различные художественные образы и события, а второе – это набокowska гиперреальность без начала и конца, «без референта и предела», в рамках чего все предметы и явления перманентно повторяются, обуславливая эффект самоподобия художественного пространства. Образы походят на собственные блеклые копии, у которых отсутствуют оригиналы априори. Это связано с игровой стратегией автора, изображающего не объекты реального мира, а симулятивный мир кукол и декораций, онтологической основой которого является область чистой эстетики.

Ключевые слова: фрактал, художественная реальность, гиперреальность, абсурд, игровое начало, двойничество, нарративная система.

Для цитирования: Громов А.В. Фрактальный характер художественной реальности в романе В.В. Набокова «Отчаяние» // Вестник Костромского государственного университета. 2024. Т. 30, № 4. С. 87–93. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2024-30-4-87-93>

Research Article

FRACTALITY OF ARTISTIC REALITY IN THE NOVEL «DESPAIR» BY VLADIMIR NABOKOV

Alexey V. Gromov, post-graduate student, Moscow City University, Moscow, Russia, grymep4orina@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3279-5376>

Abstract. The article examines the fractal nature of artistic reality in the novel «Despair» by Vladimir Nabokov. Fractality can be traced at the plot, narrative, and motivational levels of the artistic system. Despite the fact that realism is based on the mimetic principle, we will not find the fractal nature of artistic reality in the material of the vast majority of works that differ in the linear structure of the text, implying a beginning and an end. Fractality begins to manifest itself clearly in the works of modernism, which is due to the search for a new aesthetic. In the novel «Despair», we are dealing with a decentered text in which multilevel semantic labyrinths twist into complex patterns. The novel translates the idea of the similarity of a part to the whole, where various artistic images and events act as the first, and the second is Vladimir Nabokov's hyperreality without beginning and end, "without referent and limit" within which, all objects and phenomena are permanently repeated, causing the effect of self-similarity of the artistic space. The images resemble their own faded copies, which lack the originals a priori. This is due to the author's game strategy, which depicts not objects of the real world, but a simulated world of dolls and decorations, the ontological basis of which is the field of pure aesthetics.

Keywords: fractal, artistic reality, hyperreality, absurdity, game principle, duality, narrative system

For citation: Gromov A.V. Fractality of artistic reality in the novel «Despair» by Vladimir Nabokov. Vestnik of Kostroma State University, 2024, vol. 30, no. 4, pp. 87–93. (In Russ.). <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2024-30-4-87-93>

Современная наука все чаще обращается к понятию фрактала. Из математической сферы термин интегрировался в область междисциплинарных исследований, в гуманитарные науки. Так, В.В. Тарасенко, занимающийся проблемами самоорганизации фракталов, в книге «Фрактальная логика» пишет об исчислении «логических фракталов» – парадоксальных суждений с бесконечным количеством значений, генерируемых рекурсивными обратными связями [Тарасенко]. Также в области междисциплинарных исследований (по большей части в естественно-научной сфере) возникло положение, согласно которому основа жизни имеет фрактальную природу. А.Е. Черезов в докторской диссертации «Методология познания живого: идея самоподобия самоорганизующихся систем» приходит к заключению, что в ходе эволюционного процесса происходит множество повторяющихся бифуркаций (качественных изменений системы), которые проявляются в виде качественных мутаций организма, образуя собой подобие фрактальной сетки – «эволюционную паутину»: «Фрактал жизни образуется путем итерации бифуркаций (мутовок) и имеет биологический смысл рационального “заполнения жизненного пространства”» [Черезов: 96].

Научный дискурс возник благодаря трудам Б. Мандельброта, но в рамках настоящего исследования отсутствует потребность вдаваться в математические теории, поскольку фрактал нас интересует не как алгебраическая формула, а как аспект произведения искусства. Поэтому ограничимся указанием двух ключевых характеристик:

- часть фрактальной структуры подобна целому (самоподобие);
- возможность бесконечного масштабирования.

Научная новизна концепции статьи обусловлена реализованным в ней междисциплинарным подходом, предполагающим наличие сложного объекта исследования, несущего системный характер, и его комплексного анализа, предоставляющего возможность синтеза концепций и методов из разных областей научного знания. При применении такого подхода мы опирались на монографию В.С. Мокия «Методология трансдисциплинарности-4», на книгу Э.М. Мирского «Междисциплинарные исследования и дисциплинарная организация науки», а также на литературоведческие статьи А.И. Смирновой «Междисциплинарность в исследовании природного мира в пространстве художественного текста» и Г.Т. Гариповой «Феномен интегрального мышления и построение новационных методик литературоведческого исследования в современной научной парадигме».

Руководствуясь принципами междисциплинарного подхода, мы рассматриваем художественную систему романа «Отчаяние» на предмет выявления

образов, мотивов, концептов и приемов, отражающих фрактальный характер художественной реальности. Мы усматриваем необходимость в комплексном анализе текста, в рамках чего будет происходить определенная редукция положений из разных областей знания в целях создания единой концептуальной системы, описывающей специфику такого сложного объекта, как художественная реальность. По словам В.С. Мокия, «унификация (единообразие) всех областей знания и их редукция (сведение) к представлениям об объекте одного научного направления приветствуется. Мало того, эта редукция необходима» [Мокий: 7].

В предложенном научном дискурсе ранее роман В.В. Набокова «Отчаяние» не рассматривался. Так, исследователь И.С. Беляева в статье «Победа автора над рассказчиком: “Отчаяние” Владимира Набокова как “насквозь пародийный роман”» (2012) выявляет специфические особенности набоковской поэтики. По мысли литературоведа, русский художник использует прием «текст в тексте», где первый – это текст внешний, а второй – внутренний. Автор внешнего – это В.В. Набоков, а внутреннего текста – ненадежный рассказчик Герман. Автор статьи акцентирует внимание на наличии конфликта между эстетическими установками этих авторов, в результате чего В.В. Набоков развенчивает Германа «как художника даже в его собственных глазах» [Беляева: 37]. Думается, не совсем правомерно противопоставлять В.В. Набокова и Германа в таком ключе даже с учетом того, что Герман пишет роман на автобиографической основе, поскольку он (*Homo ludens*) является марионеткой в руках всемогущего авторатора (*Magister Ludi*), что составляет игровую стратегию автора романа.

Литературовед С.С. Давыдов в труде «“Тексты-матрешки” Владимира Набокова» интерпретирует художественную реальность произведений В.В. Набокова как сложную многоуровневую структуру, функционирующую по принципу игрушки-матрешки. Предлагаемая исследователем концепция вызывает несомненный интерес, однако, как нам представляется, она не в полной мере отражает специфику материала, что побуждает к диалогу. Думается, более релевантно говорить о фрактальном характере художественного мира. Принципиальная разница между текстом-матрешкой и текстом-фракталом заключается в том, что первый подразумевает логическую последовательность, детерминированность, однако структура набоковского романа – ризомная иррациональная система. Модель матрешки подразумевает конечный пункт – минимальную фигуру, тогда как набоковская гиперреальность – это фрактальная бесконечность смыслов. Помимо модели матрешки, литературовед предлагает к рассмотрению ленту Мебиуса

и спиралевидные фигуры, которые, как нам думается, объясняя «круговой» характер построения сюжетно-композиционного уровня, только отчасти отражают специфику художественной реальности, поскольку опускают симулятивный аспект, отвечающий за организацию гиперреальности.

Уместнее говорить о ленте Мебиуса – фигуре без начала и конца. Об этом также пишет современный набоковед Л.Ю. Стрельникова в докторской диссертации «Структурообразующие приемы литературной игры в ранней прозе В.В. Набокова в контексте эстетики модернизма и постмодернизма» (2023): «Внешняя форма иррациональной художественной структуры у В.В. Набокова представляла собой “прекрасную округленность”, формируясь в лабиринтную неопределенность, сопоставимую с так называемой “лентой Мебиуса” без начала и конца, означая незавершенность авторской литературной игры» [Стрельникова: 93]. При такой структуре художественной реальности возможно бесконечное количество интерпретаций, что отвечает эстетической программе автора. Отметим, если мы разрежем ленту Мебиуса – получим спиралевидную фигуру. Следовательно, пропадает реверсивность поверхности, за счет которой возникает трехмерность пространства и эффект бесконечности.

Суть выдвигаемой нами гипотезы заключается в том, что художественная реальность романа «Отчаяние» В.В. Набокова обладает фрактальным характером и функционирует как постмодернистская гиперреальность, область чистой эстетики без референта и предела.

Обратимся к тексту романа «Отчаяние». Начнем с рассмотрения поэтики сюжета, по большей части основывающейся на деконструкции сюжетного паттерна о двойнике. К слову, повесть «Двойник» оценивается В.В. Набоковым как лучшее произведение классика. Несмотря на то, что он при каждом удобном случае иронизировал над «достоевщиной», однако в то же время регулярно апеллировал к идеям и образам великого писателя, чаще всего пародируя или вступая с ним в контртекстовые отношения, в связи с чем можно говорить о наличии «анти-комплекса Достоевского». Жанрово-стилистический план произведения преисполнен пародийностью, поэтому современное литературоведение, рассматривая игровую многоплановость и широко представленный прием деконструкции, зачастую характеризует «Отчаяние» как роман-пародию, а также обращает внимание на постмодернистский характер такой поэтики: «...к нему применим постмодернистский критерий особого вида пародии – пастиша, усиливающего ироническое направление» [Стрельникова: 224].

Нас интересует фигура главного героя романа В.В. Набокова. По сюжету Герман обладает шизо-

идным типом личности, на что эксплицитно указывается в первой главе: «...я кончу в сумасшедшем доме» [Набоков: 400]. Психика героя предрасположена к отклонениям, что подтвердится дальнейшим развитием событий, но в начале романа он производит впечатление здорового и рассудительного бизнесмена. Это впечатление начинает стремительно развеиваться, когда главный герой обнаруживает лежащего в канаве Феликса, принимая его за своего двойника. Герман начинает сходить с ума, ключевым катализатором чего выступает состояние раздвоения личности: «Я видел в нем своего двойника, то есть существо, физически равное мне, – именно это полное равенство так мучительно меня волновало» [Набоков: 404]. «Полное равенство», или уподобление другого самому себе, тревожит Германа и представляется проявлением болезненного состояния рассудка, свидетельствующем о фрактальной картине мира. Двойничество – это выражение фрактальности на уровне экзистенции личности, где целое – это оригинал, а часть – отсоединившаяся / материализовавшаяся копия. Однако здесь мы имеем дело с фиктивным подлинником, о чем речь пойдет далее.

Связь двойничества и фрактала подтверждается и на примере других фрагментов текста: «Вы еще скажите, что все японцы между собою схожи. Вы забываете, синьор, что художник видит именно разницу. Сходство видит профан. <...> “Но согласитесь, – продолжал я, – что иногда важно именно сходство”» [Набоков: 421]. Из диалога между Германом и пишущим его портрет Ардалионом можно предположить, что у главного героя редуцирована способность находить / сознавать различия при сравнении физических объектов (по крайней мере, в ряде случаев), что является одной из характерных особенностей его восприятия окружающего мира, способствующей развивающейся одержимости. Герой буквально не может оторвать глаз от созерцания структур, обладающих самоподобными частями: «Падал кружась лист, и кружась стремилось к нему его точное отражение. Я не мог оторвать взгляда от этих неизбежных встреч» [Набоков: 433]. Отметим, что траектория кружения листа образует спиралевидную структуру в пространстве, что походит на визуальный эффект при масштабировании фрактальной структуры.

Примечательно, что вышеприведенный диалог начался с замечания Ардалиона о сложности, с которой пришлось столкнуться при написании портрета: «У вас трудное лицо» [Набоков: 420]. Лицо может быть «трудным» по причине индивидуальности, которую составляет комплекс уникальных, порой трудноуловимых черт. Герман, в свою очередь, заявляет, что имеет «обыкновенное лицо», настаивая на схожести различных лиц определенного типа и игнорируя замечание художника об уникальности каждого от-

дельно взятого лица. Возникает ощущение, что главный герой созерцает мир через фрактальную призму, в результате чего усматривает равенство / самоподобие в том, что таковым свойством не обладает, например в своем надуманном двойнике Феликсе.

Обратим внимание на специфику нарративной системы в романе. В тексте говорится о шизоидном Германе, который по сюжету работает над автобиографическим романом о художнике-убийце, по ходу повествования которого «автор» совершает своеобразные «лирические отступления», рассказывая об инсказательных историях трагикомичного характера, тоже имеющих автобиографическую основу: «Жил-был на свете слабый, вялый, но состоятельный человек, некто Игрек Иксевич. <...> Бедняга был истощен недавним развлечением и грустно, понуро сидел, раздумывая над тем, как сам сдуру предал, обратил в ничто свой остроумнейший замысел» [Набоков: 461–462]. Следовательно, нарративная система романа «Отчаяние» выглядит следующим образом:

1. Автор-творец, в руках которого находится марионетка Германа-рассказчика. Этот образ отвечает за нулевой слой художественной реальности, поскольку находится за скобками художественного пространства.

2. Герман-рассказчик:

– образует 1-й слой художественной реальности, где главным героем является Герман-персонаж: «Я усомнился в действительности происходящего...» [Набоков: 400];

– образует 2-й слой, где главным героем является Икс Игрович: «Жил-был на свете слабый...» [Набоков: 461].

Рождение нарративных уровней происходит посредством итераций. Трех итераций вполне достаточно, чтобы говорить о фрактальности изображаемого. Примечательно, что Герман-персонаж является прототипом Игрека Иксевича, который, соответственно, может оказаться писателем, работающим над романом на автобиографической основе, что прочитывается «между строк». Также стоит отметить, что нарративная система с каждым новым уровнем теряет качество изложения, образы начинают функционировать по типу блеклых копий себя: Икс Игрович – это симулякр, поскольку его оригинал (Герман-персонаж) существует лишь на 1-м уровне художественной реальности, тогда как сам он находится на 2-м. Предлагаемая нами модель не соответствует тому, как функционирует текст-матрешка. Мы имеем дело не со строгой последовательностью взаимосвязанных уровней, а, скорее, с фрактальным древом, поскольку художественная реальность обладает ветвящейся структурой и в ее основе лежит фрактальный паттерн «писатель пишет о том, как писатель пишет о том...».

Герман-рассказчик на протяжении всего повествования совершает своеобразные нарративные вставки. Например, по-набоковски изысканной представляется история о потерявшемся брате, поведенная Германом-рассказчиком своей жене. Также примечательна нарративная вставка о «некоем Карле Шписе»: «...цилиндр, нарисованный на облупившейся стене, вывески, фамилию над булочной, Карл Шпис, – напомнившую мне некоего Карла Шписа, которого я знал в волжском поселке и который тоже торговал булками» [Набоков: 437]. Здесь рассказчик создает еще одну «ветку» на 2-м слое художественной реальности, повествуя о двойнике Карла Шписа, также имеющего симулятивную природу. Примечательно, что Герман, заинтриговывая читателя, употребляет лексему «некоем», как бы намекая на художественный обман (ведь это для читателя Карл Шпис является «неким», а не для рассказчика, который его «знавал»); также в этом усматривается пренебрежение формальной логикой, что является неотъемлемым свойством абсурдистской традиции.

Наконец, скажем несколько слов о нулевом уровне художественной реальности. В.В. Набоков использует такую структуру в целях убеждения в подлинности повествования: автор-творец как бы надевает маску Германа-рассказчика. Это своеобразная игра с читателем, поскольку автор-творец тоже является маской / амплуа. Получается, оригинал утрачен априори, но реципиент может взять на веру, что автор-творец – это Герман-рассказчик, или может подыграть В.В. Набокову, сделав вид, что поверил. Так автор произведения использует любопытный прием, относящийся скорее к постмодернистской эстетике – введение фиктивного подлинника на уровне нарративной системы.

Рассмотрим мотивную систему романа. В первую очередь интерес вызывает мотив сна, характерный для раннего творчества В.В. Набокова: «Я проснулся. На простыне соседней постели лежала, свернувшись холодным белым пирожком, все та же гнусная лжесобачка, – так, впрочем, сворачиваются личинки, – я застонал от отвращения – и проснулся совсем. Кругом плыли тени, постель рядом была пуста, и тихо серебрились те широкие лопухи... <...> ...но тут уж я проснулся по-настоящему» [Набоков: 456]. Как мы видим, Герман испытывает пробуждение ото сна три раза к ряду, два из которых оказываются фиктивными, поскольку являются частью другого сна. Здесь стоит вспомнить об исследовании С.С. Давыдова, предлагающем модель матрешки в качестве универсального объяснения. Приведенная выше цитата позволяет сделать формальный вывод о соединенности трех слоев художественной реальности по принципу матрешки, как они вынимаются одна из другой. «Проснувшись» в реальности сна, человек не имеет возможности определить, что продолжает спать, по-

сколькx находится в области подсознания. Бывают исключения, которые связаны с осознанными сновидениями, но анализируемый материал к таковым не относится. В результате возникает интересный эффект. Фиктивная реальность сна сливается с действительностью в одно целое.

В контексте концепции фрактальности художественной реальности в романе «Отчаяние» обратим внимание на два ярко выраженных мотива, связанных между собой: круга и узора. Проследим, как реализуются эти мотивы при описании интерьера: «Узор коричневых цветов на обоях, какая-то надпись, обиженно объясняющая, что кабак не отвечает за пропажу вещей, картонные круги, служащие базой для пива, на одном из которых был косо начертан карандашом торопливый итог, и отдаленная стойка, подле которой пил, свив ноги черным кренделем, окруженный дымом человек...» [Набоков: 451]. Мотив узора, широко представленный в ранней прозе В.В. Набокова, является выражением фрактального характера художественной реальности. Автор в рамках одной синтаксической конструкции прибегает к изображению окружности три раза: «картонные круги», «свив ноги черным кренделем», «окруженный дымом». Также стоит обратить внимание на размышления Германа о том, что «мы все заключены» в некую окружность своих привычек: «...Чертя палкой те земляные радуги слева направо и справа налево, что чертит всякий, у кого есть трость и досуг, – вечная привычка наша к окружности, в которой мы все заключены» [Набоков: 434]. Лейтмотив круга оказывается тесно связан с мотивом притягивающей точки, по сути функционирующей по принципу аттрактора, организующего фрактальное пространство: «...появилась для меня некая смутная точка, вокруг которой почти бессознательно, движимый невнятной силой, я начал замыкать круги» [Набоков: 467]. Примечательно, что главный герой «бессознательно» стремится вращаться вокруг аттрактора по принципу того, как образовывается окружность, выступающая фрактальным паттерном по организации художественного пространства.

Приведем несколько примеров, где в качестве аттрактора выступает такая художественная деталь, как желтый столб. Герман на протяжении всего сюжета раз за разом сталкивается с ним, что оказывает на его внутренний мир ошутимое воздействие:

1. «Я посмотрел туда и, клянусь, почувствовал, что все это уже знаю! Да, теперь я вспомнил ясно: конечно, было у меня такое чувство, я его не выдумал задним числом, и этот желтый столб» [Набоков: 417]. Примечательно, что третье упоминание о желтом столбе сопровождается размышлениями Германа о том, что наблюдаемую картину он уже видел, что снова отсылает нас к ключевому свойству фрактальной структуры – самоподобие частей.

2. «И на желтом столбе была мурмолка снега. Так просвечивает будущее» [Набоков: 419]. Герман вновь обращает внимание на желтый столб, при этом намекая о перспективе дальнейшей встречи с ним.

3. «...Приехал я на этот раз один, и не в автомобиле, а сперва поездом до Кенигсдорфа, потом автобусом до желтого столба» [Набоков: 428]. Здесь желтый столб начинает выступать в качестве устоявшейся пространственной точки, мимо которой раз за разом проносится главный герой.

4. «Поставь там памятник, – например, желтый столб. Пусть будет отмечена вещественной вехой эта минута» [Набоков: 468]. Герой неслучайно отождествляет «желтый столб» с памятником, поскольку из притягивающей точки (аттрактора) эта деталь трансформировалась в точку бифуркации. В такие моменты внутри Германа происходят роковые мыслительные процессы, в результате которых он все стремительнее отдаляется от «здорового смысла», оправдывая и эстетизируя идею об убийстве двойника.

5. «Снова я видел желтый столб и ходил по лесу, уже обдумывая свою фабулу; снова в осенний день мы смотрели с женой, как падает лист навстречу своему отражению, – и вот я и сам плавно упал в саксонский городок, полный странных повторений, и навстречу мне плавно поднялся двойник» [Набоков: 521]. Здесь рассматриваемая деталь сопряжена сразу с несколькими характеристиками текста-фрактала: самоподобие (двойничество), итерация (повторение), узорчатость (траектория падения листа). Также обращает на себя внимание замечание Германа о городе, «полном странных повторений».

Таким образом, изображение желтого столба в романе В.В. Набокова способствует воплощению фрактальности художественного мира как на уровне сюжетной событийности (герой принимает решения, обуславливающие точку невозврата), так и на уровне композиции (итерация самоподобных элементов). В связи с этим можно говорить как о литературном приеме, так и о концепции повтора, представляющей собой комплекс итераций по организации фрактального пространства, в результате чего Германа одолевает ощущение, что все происходящее вокруг уже было: «Ведь нечто очень похожее, если не точь-в-точь такое, я видел у него, – что за дичь...» [Набоков: 438].

В этой связи стоит упомянуть концепцию Ф. Ницше о «вечном возвращении», в рамках которой бытие рассматривается как бесконечное возвращение прошедшего. Приведем отрывок, в котором Герман, согласуясь с ницшеанской концепцией, рассуждает о вечном повторении жизненных ситуаций и образов: «Мне даже кажется, что он был построен из каких-то отбросов моего прошлого, ибо я находил в нем вещи, совершенно замечательные по жуткой и необъяснимой близости ко мне: приземистый, бледно-голубой

домишко, двойник которого я видел на Охте, лавку старьевщика, где висели костюмы знакомых мне покойников, тот же номер фонаря (всегда замечаю номера фонарей), как на стоявшем перед домом, где я жил в Москве, и рядом с ним – такая же голая береза, в таком же чугунном корсете и с тем же раздвоением ствола» [Набоков: 438–439]. В этом отрывке важен образ березы. Такой феномен, как «раздвоение» органической системы, есть точка бифуркации. Таким образом, концепт точки невозврата функционирует в тексте, в частности, на мотивном уровне. Фрактальность реальности оказывает давление на психическое состояние Германа, маркируя необратимость каждого шага на пути к убийству.

В «Отчаянии» реализуется мысль о подобии части бесконечному целому, которым, нам думается, является область чистой эстетики – набоковская гиперреальность. Все явления и предметы изображаются как повторяющиеся в бесконечной цепи самоподобных элементов (на разных уровнях художественной системы), что приводит к утрате подлинника и продиктовано игровой стратегией автора. Следовательно, специфика художественной реальности романа «Отчаяние» заключается в бесконечности повторов, образующих пространство без начала и конца, «без референта и предела». Однако будет ошибкой усматривать в этом антигуманизм, в чем упрекали В.В. Набокова его критики. Напротив, автор наводит на мысль о ценности и красоте всего живого, уникального, самобытного.

Л.Ю. Стрельникова также проводит параллели между творческими изысканиями В.В. Набокова и концепцией Ф. Ницше: «Играя с ницшеанской философской концепцией “вечного возвращения” как двойным кодом романа, “отстаивая неповторимость особенного”, В.В. Набоков создает эстетическую модель бытия, которая находится вне рационального сознания и выводится за пределы пространства и времени» [Стрельникова: 136]. Наблюдение Л.Ю. Стрельниковой об «отстаивании неповторимости особенного» представляется нам наиболее ценным. Идея фрактальности бытия, овладевшая Германом, выступает антиподом понятия индивидуальности.

Во второй половине XX века концепция «вечно-го возвращения» была переосмыслена постструктуралистом Ж. Делезом. В трактате «Логика смысла» французский мыслитель рассматривает ее как категорию абсурда, указывая на симулятивный характер [Делез]. Он определяет этот миф как симулякр, нацеленный на бесконечное самокопирование, аргументируя свой тезис наличием в дионисийской эзотерике воображаемой проекции будущего мира, по сути, функционирующей как симуляция реальности. Как мы помним, бесконечное самокопирование – ключевое свойство фрактальной структуры.

Категория фрактальности, таким образом, оказывается семантически приближенной к феномену абсурда в рамках постмодернистской парадигмы. Наши рассуждения о симулятивной природе художественного мира восходят к теории философа-постмодерниста Ф. Бодрийяра, который в фундаментальной работе «Симулякры и симуляция» предположил симулятивный характер окружающей реальности [Бодрийяр].

Важно, что именно Ф. Ницше, развенчивая рациональное начало, рассматривает окружающий мир как гигантскую фикцию: «Почему мир, имеющий к нам некоторое отношение, не может быть фикцией? И если кто-нибудь спросит при этом: “Но с фикцией связан ее творец?”, – разве нельзя ему ответить коротко и ясно: почему? А может быть, само это слово “связан” связано с фикцией?» [Ницше 2006: 19]. При всей разности подходов и мировоззрений Ф. Ницше и Ж. Бодрийяр оказываются включены в один эстетико-философский дискурс о симулятивной природе окружающей реальности, который также нашел отражение в ранней прозе В.В. Набокова. Русский художник, руководствуясь принципами иррационализма и театральности, создал собственную художественную гиперреальность, имеющую фрактальную структуру.

Роман «Отчаяние», как и большинство произведений В.В. Набокова, является продуктом как модернистского, так и постмодернистского художественного опыта, основывающегося на переосмыслении и реформатировании предшествующей литературы, по причине чего «текст становится неустойчивым, лабиринтно-асимметричным шизоидным действием, в котором художник проявляет “полезное”, по Платону, творческое безумие, пробуждая смех и иронию у читателя как реакцию на прочитанное» [Стрельникова: 350]. При таких условиях читателю предлагается игра и смех, которые в эстетике В.В. Набокова несут божественный характер. Неслучайно Германа охватывает «гомерический смех», когда он впервые встречает своего двойника.

Итак, мы проследили, из чего складывается фрактальный характер художественной реальности в романе В.В. Набокова «Отчаяние», проявляясь в сюжетоложении, мотивах, нарративной системе. Мы привели достаточно доказательств в пользу того, что В.В. Набоков на интуитивном уровне сумел изобразить фрактальность окружающей реальности задолго до развития научного дискурса.

Набоковский роман характеризуется тем, что сюжетной последовательностью управляет интуитивно-иррациональный метод. Мы имеем дело с децентрированным текстом, в котором многоуровневые смысловые лабиринты закручиваются в сложные узоры. Писатель конструировал реальность, придавая ей узорчатую структуру и наполняя ее варьирующимися копиями событий и образов, оригиналы которых от-

сутствуют, более того, их быть не может в соответствии с игровой поэтикой. Таким образом, главный герой обречен на бесконечное блуждание по лабиринтам смысловых паттернов, на бесконечное рефлексирование в набоковской гиперреальности без начала и конца.

Список литературы

Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. Москва: Постум, 2015. 240 с.

Буренина О.Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. Санкт-Петербург: Алетеия, 2014. 332 с.

Гарипова Г.Т. Феномен интегрального мышления и построение новационных методик литературоведческого исследования в современной научной парадигме // Бюллетень науки и практики. Филологические науки. 2019. № 5. С. 64–74.

Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. Санкт-Петербург: Кирцидели, 2004. 157 с.

Делез Ж. Логика смысла. Москва: Раритет, 1998. 480 с.

Мирский Э.М. Междисциплинарные исследования и дисциплинарная организация науки. Москва: Наука, 1980. 304 с.

Мокий В.С. Методология трансдисциплинарности-4. Нальчик: АНОИТТ, 2017. 112 с.

Набоков В.В. Собр. соч. русского периода: в 5 т. Т. 3. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2006. 848 с.

Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. Москва: Азбука-классика, 2006. 99 с.

Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Москва: АСТ, 2015. 416 с.

Смирнова А.И. Междисциплинарность в исследовании природного мира в пространстве художественного текста // Вестник МГПУ. 2023. № 1. С. 7–19.

Стрельникова Л.Ю. Структурообразующие приемы литературной игры в ранней прозе В.В. Набокова в контексте эстетики модернизма и постмодернизма: дис. ... д-ра филол. наук. Краснодар, 2023. 391 с.

Тарасенко В.В. Фрактальная логика. URL: http://lit.lib.ru/w/wladislaw_t/text_0010.shtml (дата обращения: 09.08.2024).

Черезов А.Е. Методология познания живого: идея самоподобия самоорганизующихся систем: дис. ... д-ра филос. наук. Москва, 2008. 321 с.

References

Bodriar Zh. *Simuliakry i simuliatsii* [Simulacra and simulations]. Moscow, Postum Publ., 2015, 240 p. (In Russ.)

Burenina O.D. *Simvolistskii absurd i ego traditsii v russkoi literature i kul'ture pervoi poloviny XX veka* [The symbolist absurdity and its traditions in Russian literature and culture of the first half of the 20th century]. Saint-Petersburg, Aleteia Publ., 2014, 332 p. (In Russ.)

Cherezov A.E. *Metodologiia poznaniia zhivogo: ideia samopodobii samoorganizuiushchikhsia system: dis. ... dokt. filos. nauk* [Methodology of cognition of the living: the idea of self-similarity of self-organizing systems: DSc thesis]. Moscow, 2008, 321 p. (In Russ.)

Davydov S. «*Teksty-matreshki*» Vladimira Nabokova [«Matryoshka Texts» by Vladimir Nabokov]. Saint-Petersburg, Kirtsideli Publ., 2004, 157 p. (In Russ.)

Delez Zh. *Logika smysla* [The logic of meaning]. Moscow, Raritet Publ., 1998, 480 p. (In Russ.)

Garipova G.T. *Fenomen integral'nogo myshleniia i postroenie novatsionnykh metodik literaturovedcheskogo issledovaniia v sovremennoi nauchnoi paradigme* [The phenomenon of integral thinking and the construction of innovative methods of literary research in the modern scientific paradigm]. *Biulleten' nauki i praktiki. Filologicheskie nauki* [Bulletin of Science and Practice. Philological sciences], 2019, no. 5, pp. 64-74. (In Russ.)

Mirskii E.M. *Mezhdistsiplinarye issledovaniia i distsiplinarynaia organizatsiia nauki* [Interdisciplinary research and the disciplinary organization of science]. Moscow, Nauka Publ., 1980, 304 p. (In Russ.)

Mokii V.S. *Metodologiia transdistsiplinarynosti-4* [The methodology of transdisciplinarity-4]. Nal'chik, Anoit Publ., 2017, 112 p. (In Russ.)

Nabokov V.V. *Sobr. soch. russkogo perioda* [The collection of works of the Russian period]: in 5 vols, vol. 3. Saint-Petersburg, Simpozium Publ., 2006, 848 p. (In Russ.)

Nitshe F. *Po tu storonu dobra i zla* [Beyond good and evil]. Moscow, Azbuka-klassika Publ., 2006, 99 p. (In Russ.)

Nitshe F. *Tak govoril Zaratustra* [That's what Zarathustra said.]. Moscow, AST Publ., 2015, 416 p. (In Russ.)

Smirnova A.I. *Mezhdistsiplinarynost' v issledovanii prirodnogo mira v prostranstve khudozhestvennogo teksta* [Interdisciplinarity in the study of the natural world in the space of a literary text]. *Vestnik MGPU* [Bulletin MCU], 2023, no. 1, pp. 7-19. (In Russ.)

Strel'nikova L.Iu. *Strukturoobrazuiushchie priemy literaturnoi igry v rannei proze v. V. Nabokova v kontekste estetiki modernizma i postmodernizma: dis. ... d-ra filol. nauk* [The structure-forming techniques of literary play in the early prose of V.V. Nabokov in the context of aesthetics of modernism and postmodernism: DSc thesis]. Krasnodar, 2023, 391 p. (In Russ.)

Tarasenko V.V. *Fraktal'naia logika* [Fractal logic]. URL: http://lit.lib.ru/w/wladislaw_t/text_0010.shtml (access date: 09.08.2024). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 23.08.2024; одобрена после рецензирования 04.10.2024; принята к публикации 08.10.2024.

The article was submitted 23.08.2024; approved after reviewing 04.10.2024; accepted for publication 08.10.2024.