

**Наталія Астрахан,**

Житомирський державний університет імені Івана Франка (Житомир, Україна)

<https://orcid.org/0000-0002-4087-2466>

e-mail: astrkhannatala@gmail.com

## **ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ Х. Л. БОРХЕСА (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ НОВЕЛ «САД З РОЗГАЛУЖЕНИМИ СТЕЖКАМИ»)**

*У статті аналізуються риси художнього мислення Хорхе Луїса Борхеса на матеріалі збірки новел «Сад з розгалуженими стежками». Літературознавче потрактування знаменитої збірки аргентинського письменника, до якої входять, серед інших, такі знакові новели, як «Тлен, Укбар, Орбіс Терціус», «П'єр Менар, автор "Дон Кіхота"», «Вавилонська бібліотека», здійснюється в контексті досвіду постмодерністської літератури, що сьогодні сприймається як уже завершений проєкт і потребує неупередженої оцінки. Застосовування елементів мотивного та архетипного аналізу, а також врахування настанов філософської герменевтики та філософії діалогу дають можливість охарактеризувати збірку новел «Сад з розгалуженими стежками» як певну художню цілість, підпорядковану завданню співвіднесення істини та історії. Сім новел збірки об'єднані складною системою взаємопов'язаних мотивів, серед яких особливого значення набувають дзеркало й книга, реальність і вигадка, час і вічність, лабіринт і сад. Мотиви художньо проявляють суперечності буття так, що метафізична безнадія їх подолання змінюється новим рівнем осмислення: книга — найпродуктивніше дзеркало, оскільки відбиває різні обличчя та різні епохи, не відмінюючи відмінностей між ними; вигадка найкраще проявляє сутність реальності; вічність відкривається у миттєвості переживань; сад з розгалуженими стежками — культурна модель буттєвого лабіринту, що містить у собі шлях до істини й можливість гармонізації історії. Співвіднесення мотивів, встановлення складних смислових зв'язків між ними проявляє особливості художнього мислення Борхеса, серед яких передусім синтетичність, парадоксальність, діалектичність, діалогічність, лаконізм. Вони визначають закони побудови художнього світу письменника, за яким вбачаються його засадничі творчі інтенції, спрямовані на об'єднання можливостей мистецтва, науки й релігії задля діалогічного розкриття головних буттєвих суперечностей, у яких проявляє себе в численних і різноманітних спробах омовлення істина буття людини й Всесвіту.*

**Ключові слова:** Борхес, постмодернізм, новела, мотив, архетип, металітературність, діалогічність.

Думати, аналізувати, винаходити... —  
це не щось аномальне, це нормальне дихання розуму.

*П'єр Менар*

Оцінка досвіду постмодерністської літератури як певного завершеного проєкту — одна з нагальних потреб актуального художнього та теоретичного дискурсів передусім у їх металітературній та метакритичній іпостасях (Савина, 2024). Після неприйняття, потім тотального захоплення й наслідування, а згодом критики у її різноманітних увиразненнях за-требуваним є неупереджений погляд на феномен постмодерністської літератури, ґрунтований перш за все на перечитуванні в сучасному

контексті та літературознавчому потрактуванні художніх текстів. Тоді критика, як, можливо, до цього апологетика, віднайде свої об'єктивно окреслені межі. Констатуючи вичерпаність постмодерністського проєкту, Я. Поліщук зауважує: «Постмодерністський світогляд виявився нестійким через свою схильність піддавати сумніву все, що стало основою європейської інтелектуальної парадигми новітньої епохи. Тому-то постмодернізм реалізував як імовірні, так і цілком реальні загрози руйнування кор-

донів філософського мислення та розмивання меж морально-етичних засад сучасного західного світу» (Поліщук, 2019, с. 26). А втім, філософське мислення немислиме (!) без сумніву, на чому, закладаючи його основи, наполягав вже Сократ, а морально-етичні межі в русі історії безперервно спростовуються й відновлюються, утворюючи живу й рухливу систему заперечень і стверджень, про що свідчать уже біблійні оповіді про Мойсея і його оточення, блудного сина, зречення Петра, навернення Павла і т.д. У цьому плані «постмодерністський проєкт» як об'єкт оцінки потребує розширення контексту, що, власне, закладено в його художньо-естетичну природу з притаманною для неї діалогічною відкритістю стосовно усіх попередніх (і майбутніх) мистецьких, наукових, релігійних систем. Кроком у напрямі такого розширення є постійний перегляд феномену модернізму на тлі постмодерністського досвіду, а також сучасні міркування про метамодернізм (Онищенко, 2021), що об'єднує різні тенденції літератури ХХ — початку ХХІ століття.

Творчість Х. Л. Борхеса, як і його творча доля (Teitelboim, 2004), показова в плані окреслених проблем. Вона є знаковим явищем в художній практиці ХХ століття як визнана класика постмодерністської літератури, що назавжди змінила уявлення про літературу (Чабаттарі, 2017), і водночас вийшла за межі свого часу, сприймається як загадка, що продовжує вимагати уваги численних дослідників, серед яких І. Альмейда, Б. Дубін, Д. Гонсалес, У. Еко, М. Лафон, Б. Касарес, П. Читаті, С. Елісондо, І. Петровський, В. Тейтельбаум, І. Тертерян та ін. Українські науковці активно долучаються до цієї спільноти, аналізуючи твори Борхеса в контексті естетики літератури постмодернізму (Висоцька, 2014), зокрема такої її ознаки, як інтертекстуальність (Дзись, 2009), характеризуючи координати філософсько-поетичної картини світу митця (Дяченко, 2011), з'ясовуючи значення найбільш важливих концептів у контексті постмодерністської художньої практики та за її межами (Набитович, 2010).

**Метою статті** є визначення основних особливостей художнього мислення Х. Л. Борхеса у збірці новел «Сад з розгалуженими стежками» (книга «Вигадані історії»). Методологічна основа розвідки зумовлена застосуванням елементів мотивного та архетипного аналізу, врахуванням настанов філософської герменевтики й філософії діалогу.

Збірка «Сад з розгалуженими стежками» («El jardín de senderos que se bifurcan», 1941) складається із чи не найбільш відомих і вод-

ночас загадкових новел Хорхе Луїса Борхеса, об'єднаних низкою знакових не лише для творчості цього автора, але й для усієї літератури постмодернізму мотивів. У своїх численних повтореннях і неочікуваних варіаціях вони утворюють смислову єдність, здатну актуалізувати метафізичні питання для кожного читача, незалежно від ступеня його готовності до зустрічі із примхливо парадоксальним художнім світом автора, за яким закріпилася слава витончено-інтелектуального, елітарного письменника. Будемо розуміти слово «еліта» у демократичному сенсі цього слова, який супроводжував появу духовно-творчої інтелігенції як окремої суспільно значущої соціальної групи у добу Ренесансу: будь-хто може приєднатися до цієї спільноти, якщо докладе необхідних інтелектуальних зусиль, спрямованих на отримання певної суми знань, і долучиться до духовної праці, підпорядкованої їх свідомому активно-творчому застосуванню у межах вартісних культурних традицій (Козлик, 2011, с. 121–122). Загально-визнано, що твори Борхеса мають надзвичайний вплив на сучасну художню культуру. Вони корелюють не тільки з постмодерністською літературою і, ширше, літературою постмодерну, але з усім корпусом текстів, що репрезентують культуру в посутньому розумінні цього слова у вимірі «великого часу» й навіть більше — у координатах такого часу й простору, що перетинає кордони людського світу, примушує задуматися про перспективи іншого бачення й розуміння, здатного спростувати стереотипне й піддати сумніву узвичаєне, натякаючи на нові обрії й можливості, готові відкритися перед потребами людського пізнання.

Лабіринт — засадничий мотив художнього світу Борхеса (Набитович, 2010), що достає художньої розробки в усіх новелах збірки. У першій новелі «Глен, Укбар, Орбіс Терціус» він народжується із зіставлення двох інших знакових мотивів: енциклопедії та дзеркала. Якщо енциклопедія асоціюється з уявленням про наукове знання — точне, ґрунтоване на аналізі та систематизації фактів, всеохопне, то дзеркало, відкриваючи у мерехтінні свою іноді жахаючу спостерігача глибину, сприймається як натяк на художнє пізнання, підпорядковане завданню цілісного відтворення образу дійсності. Якщо мотив енциклопедії відсилає до ХVІІІ століття, часу народження просвітницької віри у гносеологічний потенціал науки, її спроможність стати основою гармонізації суспільного й особистісного існування, то дзеркало позначає мистецтво у різних варіантах його концептуалізації — від античного мімезису до бароко-

вого художнього ускладнення реальності через гру відображеннями й конструювання багатовимірного простору, а потім до постмодерністської металітературності, коли дзеркало починає позначати художню рефлексію, спрямовану на саме мистецтво, зокрема мистецтво літератури.

У першій новелі збірки відбувається характерне для художнього мислення Борхеса діалектичне зміщення, що акцентує взаємодоповнюваність мистецького й наукового пізнання, розмиваючи кордони між ними. Енциклопедія стає сферою, де може розгортатися більш або менш масштабна містифікація: так, надрукований у 1917 році міфічний американський варіант «Encyclopaedia Britannica» 1902 року, як про це розповідається у творі, містить на додаткових сторінках двадцять шостого тому свого раритетного видання опис неіснуючої країни Укбар, а одинадцятий том першої енциклопедії Тлена «науково» описує цілком вигаданий світ, закони якого, як можна здогадатись, відповідають засадам суб'єктивного сприйняття й переживання реальності, що на них ґрунтоване мистецтво: ідеалізм мешканців, домінування часу й умовність простору, акцент на психології сприйняття й враження, погляд на історію як сукупність вчинків, нерозрізнення подібності й тотожності тощо. Лабіринт утворюється внаслідок змішування реального й фікційного — вигаданого. При цьому вигадане натякає на реальність, яка проступає навіть крізь цілком неймовірне: виявляється, що матеріалізм як одна з найбільш фантастичних філософських систем все-таки народжується й знаходить своїх прибічників і на Тлені, дуже далекому від визнання, що реальність існує. Лабіринт — це Орбіс Терціус, тобто третій світ — огляд ілюзорного всесвіту, у концепції якого, як і у її критиці, проглядає фундаментальна платонівська недовіра до того, що можна побачити очима, — і до реальності, і до її віддзеркалення, об'єднаних ідеєю множення.

Лабіринт — пастка для того, хто у ньому опинився: це штучний простір, створений завдяки множинним повторенням — своєрідним віддзеркаленням-копіюванням. Н. Фрай вважає лабіринт демонічним образом, негативною протилежністю стосовно прямої дороги, адже це «заплутаний шлях, образ загубленого напрямку» (Фрай, 2001, с. 159). Якби множення було природним і сутнісно-особистісним — тобто заснованим на зростанні або еволюції — ефект лабіринту не зміг би виникнути. Природні процеси й феномени характеризуються унікальністю, яка якісно перемагає повторюваність

і впорядкованість: код ДНК, відбитки пальців людини, смуги на шкірі тварин, контури листка на дереві тощо. Органічність повторюваності (варіативність) й впорядкованості (динамічність) — це закон існування мистецтва, яке залишає людей вільними входити у сферу художності або уникати цього входження, піддаватися впливу естетичного або ухилятися від нього. Натомість гіпертрофія цих ознак у процесі опису природного або мистецького світу перетворює повторюваність на нав'язливість, а впорядкованість на жорсткість, відкриваючи шлях для шахрайських маніпуляцій й замаскованого ментального насильства. «Ще десять років тому досить було запропонувати хай там яку симетричну систему, наділену видимістю досконалої впорядкованості, щоб зачарувати людей, — зауважує оповідач в новелі Борхеса. — То як не піддатися чарам Тлену, досконало описаної й такої переконливої картини бездоганно впорядкованої планети?» (Борхес, 2016, с. 31).

Перебуваючи у межах постмодерністської художньої парадигми й володіючи постструктуралістськими можливостями її опису, ми можемо з легкістю відчитати смисли, передбачені квазіхудожньою і квазінауковою дескриптивними системами, створеними Борхесом у процесі художньої гри. Звісно, характеристика законів існування «вигаданих» феноменів (симулякрів), їх докладний наукоподібний опис, енциклопедичний характер накопичення фіктивних знань про фікційні світи — характерна ознака постмодерністської літератури, фентезі як специфічного метажанру жанрової системи постмодернізму. Сьогодні нікого не здивуєш докладним описом на сторінках Вікіпедії вигаданих світів Дж. Р. Толкієна або Дж. Ролінг, Р. Льюїса або Т. Пратчетта і багатьох-багатьох інших. Але у сорокових роках, коли створювалась збірка «Сад з розгалуженими стежками», інтелектуально-філософські новели Борхеса вражали новаторством авторського погляду на світ і унікальністю художнього способу його репрезентації. На основі моделювального спрощення одного та іншого в ході рецепції, трактування й наслідування й виникли згодом згадані системи. А разом з ними — певна інерція сприйняття текстів Борхеса, що передбачає зведення їх до впізнаваних постмодерністських особливостей (Висоцька, 2014), відчитання лише таких смислів, які артикульовані в межах постструктуралістської деконструкції тексту, «руйнування поетики» й «смерті автора». Дійсно, на Тлені «суб'єкт пізнання є єдиним і вічним», а тому «у літературних звичаях теж панує ідея єдиного суб'єкта», «поняття плагіа-

ту не існує», вважається, що всі твори належать єдиному автору, «який існує поза часом і не має імені», «у художніх творах опрацьовується один сюжет, з усіма перестановками, які тільки можна собі уявити» (Борхес, 2016, с. 24).

Але Борхесом, як можна здогадатись, рухала передусім жага пізнання, яка примушувала використовувати усі наявні засоби задля пошуку істини — наукові, художні, релігійні — в усіх можливих варіантах взаємозв'язків і взаємодоповнення. І оскільки це пізнання розгорталося не у вимірі реального життя, а у штучному просторі гносеологічного моделювання, воно виглядало підозріло для самого письменника, сприймалось в якості приреченості й прокляття — своерідної платні за можливість просування думки вперед. Підозріле ставлення до методів і результатів пізнання, невтомний сумнів і самоіронія, що супроводжують прозу Борхеса, залишають багато простору для рефлексії, в тому рахунку й такої, до якої читача запрошує сам автор. Концепція Тлену, розкрита у його описі-містифікації (Орбіс Терціус — третій світ — це віддзеркалення третього ступеня), викликає конспірологічні побоювання в оповідача: «Контакти з Тленом та при звичаєність до нього розкладають цей світ. Зачароване довершеною строгістю цієї системи людство все більше забуває, що це строгість задуму шахістів, а не задуму ангелів» (Борхес, 2016, с. 31). Проектуючи енциклопедію вигаданої планети (після того, як була створена Америка, енциклопедія уявної країни Укбар вже не здається чимось справді новаторським і грандіозним), автори концепції Тлену сперечаються з Богом, намагаються конкурувати з ним, самотужки створюючи світ. Невипадково один із спонсорів «проекту» вимагає у його ініціаторів, щоб сорок томів «Першої енциклопедії Тлену» не мали нічого спільного з «самозванцем Ісусом Христом»: «Баклі не вірив у Бога, але хотів показати Богові, який не існує, що смертні люди спроможні задумати і створити новий світ» (Борхес, 2016, с. 28). Створений людьми світ очікувано виявляється пасткою, із якої потрібно шукати вихід, долаючи солодкий, як сон, і водночас небезпечний полон ілюзії. «Тлен — це лабіринт, але створений самими людьми, лабіринт, вибудований у такий спосіб, щоб люди могли розгадати його загадку» (Борхес, 2016, с. 31), — зауважує Борхес у «Постскрипті 1947 року», що супроводжує текст новели, починаючи з її створення і першої публікації у 1940 році.

Звісно, можна побачити у сорокатомній «Першій енциклопедії Тлена» натяк на знаменитий просвітницький проект «Енциклопедії,

або Тлумачного словника наук, мистецтв і ремесел» (1751–1780), думку про те, що образ нашої планети, віддзеркалений у різних свічадах духовної культури — художньо привабливий, науково-переконливий і релігійно насажений навіть у ситуації атеїстично-нігілістичного заперечення Бога, відображає передусім особливості нашого людського сприйняття, мислення, переживання. Тобто не стільки репрезентує реальність, скільки окреслює епістемологічні обмеження, що не дозволяють її по-справжньому відкрити. Іронічно описуючи різні наукові, зокрема філософські й релігійні, міфи, у полоні яких перебуває пізнавальна свідомість, Борхес акцентовано піддає ревізії узвичаєні уявлення. Звідси прагнення змінити систему обчислювання (не 10, а 12 або навіть 60 в якості основи), вимірювання історичного часу (не сто, а сто чотири роки), географічні орієнтири (передусім Північна та Південна півкулі Тлена, а не Західна та Східна), уявити собі альтернативні семіотичні системи з іншими акцентами в плані сприйняття й можливостями в процесі концептуалізації (не іменники, а дієслова або прикметники в основі омовлення дійсності).

Проблематизація реальності посідає важливе місце у системі борхесівських мотивів, актуалізуючи досвід не лише філософських дискусій, але й художніх експериментів. Наприклад, *хрьоніри* й *ури* з їх уявною природою примушують згадати про художню прозу Марселя Пруста, його концепцію реальності, суб'єктивно побудовану на перетині враження й спогаду, що забезпечує певний предмет або явище, провокуючи асоціативне входження минулого в теперішнє. Якщо перекодувати логіку Пруста мовою Борхеса, *хрьоном* виявиться означеним предметом або явищем у площині минулого, а *уром* — у площині теперішнього, причому в обох випадках йтиметься про вигаданий (уявлений), а тому по-справжньому реальний для суб'єкта світ.

Прагнення перекодувати, перекладати, переводити абстрактні міркування й навіть цілі філософські системи в площину образно-предметної візуалізації — один із засадничих методів художнього мислення Борхеса, способів просування думки вперед. Це результат притаманної цьому автору жаги пізнання буттєвих таємниць і тверезого усвідомлення кордонів, зумовлених природою людини, її щільного зв'язку із Землею, земним життям. Вигадка, робота уяви, до яких вдається аргентинський письменник («вигадані історії», «фантастичні істоти», штучно створені країни й світи) теж не гарантують досягнення бажан-

ного розширення обріїв пізнання, оскільки уявити можна лише те, що є реальним, корелює із попереднім досвідом. Тому вигадана планета Тлен у парадоксальний спосіб повертає нас до Землі, її реалій, що стають тим більш очевидними, чим більше автор намагається переконати нас, що для моністично-ідеалістичного світогляду реальності не існує. Показовим є ілюстративна історія із загубленими й знайденими в різні дні монетами, адже часовість і кінцевість життя така ж жорстка й очевидна реалія людської екзистенції, як гроші — фактор суспільного співіснування. Одне й інше важко повністю ігнорувати, навіть перебуваючи в ідеалістичній ментальній системі координат Тлена. Водночас сама природа мислення стає предметом рефлексії у борхесівських текстах, реалізуючи функцію метакогніції у масштабі цілої культури. Художня структура новели починає працювати як оприявлення структури й механізмів пізнання у його індивідуальному й колективному вимірах, що, як це повсякчас буває у Борхеса, взаємодоповнюються, складно співвідносяться у межах створеної картини світу. Якщо йдеться про те, що мешканці Тлена розповідали у своїх оповідях тільки про вигадані події, котрі нічого спільного не мають з реальністю, то постає питання про спосіб осмислення буття через нарратив, здатний артикулювати буттєві смисли саме за посередництвом вочевидь вигаданих історій. Новела «Тлен, Укбар і Орбіс Терціус» починається розповіддю про дискусію між наратором і його приятелем Біоєм Касаресом про можливість так написати роман, щоб банальна або жорстока правда, викривлена й прихована розповіддю від першої особи, все-таки проступала крізь романний нарратив. Шлях до цього — концентрація суперечностей, що стануть підказкою для «деяких читачів — дуже невеликої кількості читачів» (Борхес, 2016, с. 10). Зауважимо, що у Борхеса дійсно був приятель (і співавтор) з таким іменем. Отже, ми маємо характерну для письменника ситуацію метаморфоз реального й вигаданого, а разом з цим усвідомлення сумніву й стосовно нарративу, і стосовно правди, яка ним (знову ж таки діалектично) приховується і водночас відкривається.

Вже наприкінці XIX століття про зв'язок між мисленням людини й створенням художніх образів, запрограмованих самою природою мови, розмірковував у своїх працях О. О. Потебня, легітимізуючи поетичне пізнання світу, концептуалізуючи метафору й приховане у ній порівняння як засіб розгортання думки, актуалізуючи міф у його зв'язках із поетичним

пізнанням світу (Потебня, 1985). Сприйняття людини, як і її мислення, завжди є міфічним, про що у XX столітті писали сучасники Борхеса О. Лосев, К. Г. Юнг і К. Леві-Стросс, акцентуючи символічний, архетипний і когнітивно-ментальний («логіка бриколажу») рівень осмислення міфології як певної універсальної інтерпретаційної системи, що функціонує у межах культури. На думку Н. Фрая, міф — це мистецтво безумовної метафоричної ідентичності (Фрай, 2004, с. 147). Насичений метафоричними ідентифікаціями індивідуальний міф Борхеса завжди виступає як оригінальна версія певного загальнокультурного міфу, його репрезентація унікальним авторським ідіостилем — неочікувана й водночас впізнавана. Не дивно, що Борхеса з цікавістю читають у більшості країн світу, перекладаючи різними мовами, віднаходячи смисли, що об'єднують всіх людей, чиє перебування у просторі культури є усвідомленим.

Альбер Камю стверджував, що звичка жити, всупереч знаменитому афоризму Декарта, у людини формується раніше, ніж звичка мислити. Тому більшість населення земної кулі поза життєво-практичним виміром існування та, власне, і у його межах, не думає, точніше, приймає за власні думки відтворення чужих міркувань, узвичаєних уявлень, стереотипних суджень. Ми існуємо неначе всередині гносеологічного кокону, створеного геніальними представниками людської спільноти, перебуваємо у світі, відформатованому великими мислителями минулого. Герої Борхеса — люди думки, включені у процес такого форматування. Для них метафізичні питання — це особистісно актуальні екзистенційні проблеми, вирішення яких є нагальною необхідністю. Тому ці герої здатні переходити будь-які межі в пошуках переконливих варіантів розв'язання буттєвих загадок, що їх непокоять, не зупиняючись навіть тоді, коли жадане знання виявляється несумісним із життям, супроводжується втратою людського погляду на світ, забуттям власного «я» — тобто руйнацією гносеологічного кокону, набуттям непередбачуваної нової якості.

Так, П'єр Менар, поставивши перед собою завдання створити окремі глави роману «Дон Кіхот» точно так, як Сервантес, відмовляється від наміру ототожнити себе з великим ренесансним автором не тому, що це в принципі є неможливим, а тому що таке ототожнення занадто спростить самозречене відтворення роману, покликане розкрити у ньому значно глибший, збагачений часом сенс. Звісно, автор XX століття, для якого рідною є не іспанська, а французька мова й найбільш переконливою видається

символістська художньо-естетична традиція, зможе надати тексту Сервантеса посутньо більшої смислової глибини, зумовленої додаванням кількох століть до актуального для істинного автора контексту його сприйняття: «Текст Сервантеса і текст Менара словесно тотожні, проте другий — до нескінченності багатший» (Борхес, 2016, с. 43). Тут діалектика оригінальності й наслідування значно виходить за межі, які ми можемо собі уявити, адже найбільша оригінальність проявляється у тому, щоб створити текст, повністю ідентичний вже наявному, уславленому настільки, що його перевидання своєю кількістю наближаються до біблійних. Оповідач стверджує, що задум Менара змінив його власне сприйняття шедевра Сервантеса, навіть тих глав, за які новоявлений автор не брався. Читаючи їх, оповідач починає вбачати за текстом стиль не іспанського письменника, а його французького шанувальника, адже останній планував зберегти свою особистість і «прийти до „Дон Кіхота“ через життєвий досвід П'єра Менара» (Борхес, 2016, с. 39). Художньо моделюючи фантастичну особистість читача-автора і його геніальний задум, реалізація якого вимагає безсмертя, Борхес показує, що геніальні твори літератури — перехрестя вічності, смислові платформи, на яких у пошуках істини / досконалості / Бога зустрічаються люди різних епох, віднаходячи безмежність свого ідеального (творчого) «я». Двічі (у смисловій перспективі різних творчих особистостей) у новелі цитується формула Сервантеса, яка узгоджує «істину» та «історію», котрі, власне, і є головним предметом художнього осмислення: «... істина, якій історія доводиться матір'ю, суперниця часу, скарбниця дій, свідок минулого, приклад і застереження теперішнього, повідомлення про майбутнє» (Борхес, 2016, с. 43). І хоча оповідач дає власний коментар процитованому фрагменту «Дон Кіхота», акцентуючи передусім думку про історію як джерело реальності, тобто стверджуючи, що істина — це і є реальність у її суб'єктивному заломленні, він залишає безмежний простір для читачької концептуалізації означених феноменів та зв'язків між ними.

Творець у новелі «У колі руїн», намагаючись довести до остаточної реалізації мрію створити й залучити до дійсності людину, існує на межі сну й реальності, творення та руйнації, минулого (йому здається, що всі події вже відбувалися раніше) і майбутнього, коли йому доведеться визнати, що він також штучна людина, як і та, яку він з любов'ю створював протягом тисяча і однієї втаємниченої ночі. І якщо П'єр Менар прагне перетворити свою особистість на відне-

сений у майбутнє відбиток Сервантеса, відмовившись від вихідного задуму ретроспективного віддзеркалення — наближення до сімнадцятого століття з його війнами, католицькою вірою і рівнем розвитку іспанської мови, то сомнамбулічний творець із новели «У колі руїн» вбачає своє віддзеркалення у штучно створеному сині, усвідомлюючи себе створінням іншого невідомого творця. І знову вихід з лабіринту відбувається на основі співвіднесення знання й віддзеркалення, «я» та «іншого», відкриваючи нові перспективи осягнення часу й простору, розмикаючи їх розгортання у нескінченність.

Нескінченність у Борхеса — це значно більше, ніж нанизування повторень: далі за течією ріки ще один зруйнований храм вогню, де інший творець вимріює людину уві сні, щоб врешті-решт усвідомити себе чийось створінням. Борхесівська діалектика кінцевого й нескінченного яскраво втілюється в образі «Вавилонської бібліотеки» — своєрідної художньої моделі Всесвіту, міфологічно ототожненого з лабіринтом. Лабіринтова нескінченність з неминучістю має обернутися конечністю — тотальним обмеженням, що породжує прагнення переходу кількості в нову якість і доводить до відчаю, позбавляючи надії щодо цього. У ситуації глухого кута, максимального нагромадження негативних повторень художнє мислення набуває проривного характеру, породжуючи парадокси як своєрідні вибухові тунелі, інструменти блокування повторень, засоби колосального розширення простору та часу.

Парадоксальність — головна ознака мислення, його здатності піднятися над загальноприйнятою думкою — доксою. У новелах Борхеса, що входять до збірки «Сад з розгалуженими стежками», парадоксальність «в контексті гераклітівської діалектики» (Дяченко, 2011) ґрунтується на гнучкості художнього мислення, що постійно змінює вектори розгортання, як тільки починає усвідомлювати власну інерцію. Основа такої гнучкості — діалогічність мислення. Вона може бути експліцитною, тоді в текст вводиться образ співрозмовника і його слово, посутньо відмінне від слова автора або його протагоніста. Так, перша новела збірки починається із діалогу наратора і його приятеля Біойя Касареса про поверхневий і глибинний рівні наративу. В останній новелі, названій так само, як і вся збірка, особливого значення набуває розмова німецького шпигуна Ю Цуна з англійським синологом Стівеном Елбертом, гносеологічний масштаб якої наділений, на жаль, нереалізованим потенціалом змінити майбутнє. У випадку імпліцитної діалогічності

на передній план висувається діалог не з конкретною людиною, але із самою життєвою ситуацією, у якій опинився персонаж — бібліотекар, загублений у нескінченності Вавилонської бібліотеки, творець, який побачив, що вогонь не несе для нього загрози, тобто викриває його як штучну, а не органічно-аутентичну істоту. В останньому випадку екзистенційні тенети починають сприйматися як репліка у дискурсі Бога, зверненому безпосередньо до конкретної людини мовою унікальної людської долі, яку адресат зможе зрозуміти найкраще, тому що матеріалом для висловлювання стають його життєві обставини.

Кожна з новел збірки відповідно до «логіки бриколажу» окреслює певну пару суперечностей, що характеризують винайдений автором світ або сам процес творення, намічаючи силові лінії їх діалектичного взаємозв'язку (Астрахан, 2006). Якщо у першій новелі йдеться про реальний і вигаданий світи, то друга новела «П'єр Менар, автор "Дон Кіхота"» ставить під сумнів позицію творця фікційного світу, продовжуючи тему повторення й віддзеркалення: вигаданий Борхесом поет-символіст П'єр Менар — опосередковане текстом сервантесівського роману мистецьке віддзеркалення його автора. Сама ідея тотожності текстів та мистецьких особистостей вписується у контекст сумнівного образу лабіринту віддзеркалень: автор і читач можуть зустрітися у просторі художнього тексту геніального літературного твору, але два автори — ні, адже кожен з них може існувати лише у просторі цілком оригінального тексту, який би давав йому підстави постати в якості автора. Подібно до того, як Тлен — квазісвіт, що віддзеркалює Землю й історію її пізнання-відтворення в штучному просторі культури, П'єр Менар — квазіавтор, який віддзеркалює мистецькі особистості Сервантеса й Борхеса й водночас дає можливість останньому реалізувати себе в якості не лише читача, але й автора.

У новелі «Про творчу спадщину Герберта Квейна» висловлюється думка, що читачі стали рідкісними у європейській культурі, адже всі вони прагнуть перетворитися на авторів. Йдеться не лише про взаємини автора й читача, але також про різні погляди на мистецтво слова. Можна вважати твори літератури рідкісними явищами, котрі вимагають великих зусиль і є результатом художньої роботи геніальних особистостей. Або стверджувати, що до рівня літературного твору піднімається будь-яка розмова, розгорнута в площині реальної взаємодії між людьми. Герберт Квейн тяжіє до другого погляду. Звісно, для літератури по-

стмодернізму відмінність елітарного мистецтва від масового несуттєва, тоді як для літератури модернізму означена опозиція дорівнює протиставленню мистецтва й немистецтва. Якщо квазіавтор на зразок П'єра Менара — бажана позиція в процесі прочитання літературного твору, певний читацький максимум, реальний читач у його русі до читача ідеального (У. Еко говорить про емпіричного й зразкового читача (Еко, 1995)), то творення літературного твору квазіавтором передбачає великий ризик обернутися породженням симулякру.

Борхес у вочевидь металітературній новелі «Про творчу спадщину Герберта Квейна» створює мистецьке дзеркало («Таємне дзеркало» — назва одного з творів означеного автора), що відбиває деякі оригінальні художні ідеї літератури ХХ століття. Вони викликають асоціацію передусім із творчим здобутком Дж. Джойса, але водночас є віддзеркаленням власних творчих настанов Борхеса: прагнення винаходити всупереч залежності від прочитаних книжок, дивувати всупереч роботі пам'яті, що об'єднує всіх; тяжіння до ретроспективної композиції у художньому творі, коли після розповіді про певну подію подаються її витоки, аналізуються інші події, що їй передували, вказуються розвилки, що програмують ті або ті варіанти наслідків. Ретроспективний роман Квейна «April March» (Квітень Березень) є свого роду віддзеркаленням роману, написаного китайським автором Цюй Пенем — героєм новели «Сад з розгалуженими стежками», назва якої може символічно позначати всю сукупність текстів не лише збірки, але й усїєї творчої системи Борхеса й прямо згадується у новелі «Про творчу спадщину Герберта Квейна». Якщо роман Цюй Пена звернений до майбутнього, твір Квейна розгортає рух часу в минуле, аналітично акцентуючи розвилки-біфуркації, проявляючи у зворотній перспективі причинно-наслідкові зв'язки. Ще один твір Квейна має назву «The God of the Labyrinth» («Бог лабіринту»), яка сприймається як певна авторська підказка, ключ до розуміння художньої логіки Борхеса. Законірно, що цей роман детективний, тобто будується навколо розслідування вбивства — деструктивної події, яка взагалі не повинна була відбутися, тобто є показником неблагополуччя світу, його зіпсованості.

«Бог лабіринту» в контексті творчості письменника — це одна із засадничих суперечностей його художнього світу. Універсальний архетип «Бог» (визначення К. Г. Юнга) актуалізує семантику нескінченного розвитку, вдосконалення, піднесення людини, розкриття й реалізації її

творчих можливостей, тоді як лабіринт — це футуроцидне повторення, кружляння на одному місці, перебування у замкненому просторі, неначе у полоні, що стрімко обертає теперішнє у минуле, унеможливаючи рух до майбутнього. У першій новелі збірки «Сад із розгалуженими стежками» «Укбар, Тлен, Обріс Терціус» в одному контексті у зв'язку із мотивом лабіринту згадуються дзеркала й народження. Множення об'єктів у віддзеркаленнях і розмноження людства художньо маркуються учасниками засадничого для збірки діалогу як негативні явища одного порядку. Стосовно дітонародження природа негативного смислового забарвлення зрозуміла, передусім, завдяки біблійним оповідям: вона зумовлена поглядом на появу численного людства й початок його історії як наслідок первородного гріха. Віддзеркалення — еквівалент множення на рівні матеріальної культури, винахід, з яким пов'язане самоусвідомлення, що несе у собі загрозу відокремлення людини від загалу, протиставлення себе іншим, зосередженості на собі, отже, формування усамітненої свідомості, готової заблукати в лабіринті віддзеркалень.

Негативний характер породжуваного різноманітними віддзеркаленнями лабіринту підкреслює віднесеність зображуваного до Вавилону. Звернімо увагу, що епітет «вавилонська» двічі повторюється у назвах новел збірки, теж утворюючи своєрідне віддзеркалення часового (причинно-наслідкового) образу лотереї і просторового образу бібліотеки. За Біблією, задум побудови Вавилонської вежі — виявлення людської погорди, бунту проти Бога, змагання з ним. Наслідком цього стає втрата божественної першомови, поява багатьох мов, їх змішування. Історія про Вавилонську вежу розкриває глибинний взаємозв'язок між розривом вертикального зв'язку людей із Богом і горизонтальних зв'язків між людьми. Показово, що вертикаль і горизонталь, верх і низ, право й ліво несуттєві для глобального Порядку, закладеного в архітектуру всесвітньої бібліотеки. Втрата Бога — це втрата можливості розуміти іншого, перебувати з ним у діалозі, без чого недосяжною стає гармонія співіснування людей у світі. «Вавилонська лотерея», «вавилонська бібліотека» — це відповідно образи світу-лабіринту, де втрачений глибинний діалектичний зв'язок між випадковістю й закономірністю, і всесвіту-лабіринту, в якому загубились відмінності між природним і культурним, між спонтанним розвитком і впорядкованим повторенням, хаосом і гармонією. Перебування у просторі Вавилону супроводжуються рухом від надії до відчаю,

від віри в наявність смислу й можливість його відшукати до жаху, позбавленого сенсу абсурдного існування («кафкіанського нужника»), від пошуків Бога до його остаточної втрати. Пошуки Бога у цьому ушкоджені часопросторі приводять до протилежності, прагнення абсолюту породжує ескалацію абсурду.

За художньою логікою Борхеса, Всесвіт неможливо збагнути, як і прочитати книги у Вавилонській бібліотеці, оскільки після втрати божественної першомови всі наявні мови зіпсовані, порозуміння між людьми недосяжне, кожна людина виявляється трагічно самотньою, нездоланно недосконалою і приреченою. «Піраміди часу», які згадуються у «Вавилонській бібліотеці», — це простір смерті, що ним обертається історія, хоча покликана вона, відповідно до формули Сервантеса, стати матір'ю істини. Війна в останній новелі збірки стає загрозливим знаком викривлення історії й загального неблагополуччя світу, де спільні пошуки істини буття відступають перед абсурдною логікою тотального вбивства. Якщо можна пожертвувати заради трансляції шпигунського повідомлення життям однієї людини, то чому неможливо знищити велику кількість людей заради досягнення химерних військових цілей? Спричинення насильницької смерті в окремому випадку призводить до колосального примноження смертей, які віддзеркалюють одна одну, утворюючи лабіринт знищення й самознищення, відкриваючи негативне майбутнє, якого взагалі потрібно було уникнути.

Лаконізм прози Борхеса, задекларований самим автором («який глузд у тому, щоб розтягувати на п'ятсот сторінок те, що можна розповісти за п'ять хвилин» (Борхес, 2016, с. 8)) і відзначений усіма її дослідниками, сприймається як виявлення тяжіння до мовчання, усвідомлення, що спроби відновити у процесі художньої творчості божественний характер мови, повернути слову здатність виражати істину якщо не марні, то вочевидь сумнівні в кожному конкретному випадку писання й читання. Звісно, надія на вихід з лабіринту є, про неї говорить назва збірки. «Сад з розгалуженими стежками», відповідно до художньої моделі світу в романі Цюй Пена, — це омріяна єдність природного й культурного, свободи вибору й порядку, вигаданого та реального, часового (людського) та просторового (всесвітнього), миті й вічності. Це парадоксальне віддзеркалення райського саду, що передбачає зустріч з Богом не в центрі, а на кожній розвилці, де здійснюється правильний вибір — відповідний дійсним особистісним прагненням, а також кожної миті, коли долаєть-



ся ворожнеча й переживається диво діалогічної зустрічі з іншою людиною. Це можливість подолання лабіринту, його якісного перетворення на шлях до кращого майбутнього, що має стати результатом правильного вибору, зробленого внаслідок продуктивної діалогічної взаємодії з часовими та просторовими іншими — представниками інших поколінь, посланцями інших культурно-національних та релігійних світів. Саме такому кращому майбутньому адресує свій роман Цюй Пен. І хоча його правнук Ю Цун робить хибний вибір, здійснюючи вбивство людини, яка поділилася з ним істиною, й у такий спосіб прирікаючи себе на нескінченну біль та втому, він усвідомлює свою помилку, переадресовуючи усвідомлену істину в досвід, маркований ним як негативний, читачу.

Отже, художнє мислення Борхеса підпорядковане завданню пошуку й вираження істини, ознакою якої є вихід із штучного лабіринту узвичаєних уявлень і стереотипних суджень, подолання загрозливих буттєвих суперечно-

стей, гармонізація історії, а інструментом — діалог з іншою людиною, локалізованою у будь-якій точці відкритого часопросторового континууму людської культури, художньою моделлю якого виступає діахронічна глибина кожного тексту, інтертекстуальність будь-якого висловлювання. Йдеться саме про мислення (Борхес вочевидь належить до письменників-раціоналів, а не емоціоналів), що має діалектичний характер, використовує ґрунтовані на метафорі художні образи в процесі міфологічного отождолення всього з усім для просування вперед думки, подолання її кружляння на місці, гальмування у повтореннях. Поєднуючи міфопоетичну «логіку бриколажу» й «гераклітівську діалектику» з художнім нарративом, синтетично застосовуючи можливості традицій, укорієних у всіх сферах духовної культури, Борхес добивається досягнення нової якості художнього мислення, що кардинально змінює погляд на світ і відкриває нові перспективи розуміння закономірностей перебування людини в ньому.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Астрахан Н. Особливості міфопоетичного мислення в новелі Х. Л. Борхеса «Троянда Парацельса». *Літературний твір: шляхи дослідження поетики*. Житомир : Полісся, 2006. С. 105–117.
2. Борхес Х. Л. Вигадані історії : оповідання. Київ : КМ-БУКС, 2016. 192 с.
3. Висоцька Р. Новела «Вавилонська бібліотека» Хорхе Луїса Борхеса в контексті естетики літератури постмодернізму. *Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО КНЛУ. Серія Філологія. Педагогіка. Психологія*. 2014. Вип. 29. С. 191–195.
4. Дзись Г. Інтертекстуальність малої прози Х. Л. Борхеса. *Питання літературознавства*. 2009. Вип. 77. С. 122–128.
5. Дяченко М. Х. Л. Борхес: філософсько-поетична картина світу. *Культура України*. 2011. Вип. 34. С. 21–30.
6. Козлик І. Світова література доби Середньовіччя та епохи Відродження («Картина світу». Естетика. Поетика) : навчальний посібник. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2011. 344 с.
7. Набитович І. Концепт лабіринту як сакрального локусу (на прикладі новелістики Х. Л. Борхеса, романів У. Еко «Ім'я рози» та К. Мосс «Лабіринт»). *Мастеріум*. 2010. Вип. 38. Літературознавчі студії. С. 45–51.
8. Онищенко О. Метамодернізм: теоретична реальність чи «Фігура Філософії»? *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2021. № 27–28. С. 137–144. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238837>
9. Поліщук Я. Дискусійність та вичерпаність постмодерністського проекту. *Слово і Час*. 2019. № 4. С. 22–29.
10. Потебня О. Естетика і поетика слова. Київ : Мистецтво, 1985. 301 с.
11. Савина А. Металітература в контексті метакритики: персонаж, нарратив, дискурс : дис. доктора філософії за спец. 035 Філологія. Житомирський державний університет імені Івана Франка. Житомир, 2024. 231 с.
12. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів : Літопис, 2001. С. 142–171.
13. Чабатгарі Дж. Чи дійсно Борхес — найвидатніший письменник ХХ століття? *BBC News Україна*. 09.04.2017. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/vert-cul-39533210>
14. Eco U. *Sześć przechadzek po lesie fikcji*. Kraków: Znak, 1995. 160 s.
15. Teitelboim V. *Los dos Borges: vida, sueños, enigmas*. Habana: Editorial Arte y Literatura, 2004. 348 p.

## REFERENCES

1. Astrahan, N. (2006). Osoblyvosti mifopoetychnoho myslennia v noveli Kh. L. Borkhesa "Troiana Paratselsa" [Peculiarities of Mythopoetic Thinking in J. L. Borges's Short Story "The Rose of Paracelsus"]. In O. Chirkov (Ed.), *Literaturnyi tvir: shliakhy doslidzhennia poetyky* (pp. 105–117). Zhytomyr: Polissia [in Ukrainian].
2. Borges, J. L. (2016). *Vyhadani istorii: opovidannia* [Fictional Stories: Short Stories]. Kyiv: KM-BUKS [in Ukrainian].
3. Vysotska, R. (2014). Novela "Vavylonska biblioteka" Khorkhe Luisa Borkhesa v konteksti estetyky literatury postmodernizmu [Story "The Library of Babylon" by Jorge Luis Borges in the context of the aesthetics of postmodern literature]. *Naukovyi visnyk kafedry UNESCO KNLU. Serii Filolohiia. Pedagogika. Psykholohiia*, 29, 191–195 [in Ukrainian].
4. Dzis, H. (2009). Intertekstualnist maloi prozy Kh. L. Borkhesa [Intertextuality of Short Prose by J. L. Borges]. *Pytannia literaturoznavstva*, 77, 122–128 [in Ukrainian].
5. Diachenko, M. (2011). Kh. L. Borkhes: filozofsko-poetychna kartyna svitu. [J. L. Borges: Philosophical and poetic image of the world]. *Kultura Ukrainy*, 34, 21–30 [in Ukrainian].
6. Kozlyk, I. (2011). *Svitova literatura doby Serednovichchia ta epokhy Vidrodzhennia ("Kartyna svitu". Estetyka. Poetyka)* [World Literature of the Middle Ages and the Renaissance ("Picture of the world". Aesthetics. Poetics)]. Ivano-Frankivsk: Symfoniia forte [in Ukrainian].
7. Nabytovych, I. (2010). Kontsept labiryntu yak sakralnogo lokusu (na prykladi novelistyky Kh. L. Borkhesa, romaniv U. Eko «Imia Rozy» ta K. Moss «Labirynt») [The Concept of the Labyrinth as a Sacred Locus (as exemplified by J. L. Borges' short stories, U. Eco's novel "The Name of the Rose" and K. Moss's novel "The Labyrinth")]. *Magisterium*, 38, *Literaturoznavchi studii*, 45–51 [in Ukrainian].
8. Onischenko, O. (2021). Metamodernizm: teoretychna realnist chy «Fihura Filosofii»? [Metamodernism: Theoretical reality or "Figure of Philosophy"?]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 27–28, 137–144 [in Ukrainian].  
<https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238837>
9. Polischuk, Ya. (2019). Dyskusiinist ta vycherpanist postmodernistskoho proektu [Controversy and exhaustion of postmodernistic project]. *Slovo i Chas*, 4, 22–29 [in Ukrainian].
10. Potebnia, O. (1985). *Estetyka i poetyka slova* [Aesthetics and Poetics of Word]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
11. Savyna, A. (2024). *Metaliteratura v konteksti metakrytyky: personazh, naratyv, dyskurs* [Metafiction in the Context of Metacriticism: Character, narrative, discourse]. PhD in Philology dissertation, Zhytomyr Ivan Franko State University, Zhytomyr, Ukraine [in Ukrainian].
12. Frye, N. (2001). Arkhetypnyi analiz. Teoriia mitiv [Archetypal analysis. Theory of myths]. In M. Zubrytska (Ed.). *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* (pp. 142–171). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
13. Ciabattari, J. (2017, April 09). Chy diisno Borkhes — naivydatnishyi pysmennyk XX stolittia? [Is Borges the 20th century's Most Important Writer?]. *BBC News Ukraine* [in Ukrainian].  
<https://www.bbc.com/ukrainian/vert-cul-39533210>
14. Eco, U. (1995). *Sześć przechadzek po lesie fikcji* [Six Walks in the Fictional Woods]. Kraków: Znak [in Polish].
15. Teitelboim, V. (2004). *Los dos Borges: vida, sueños, enigmas* [The two Borges: life, dreams, enigmas]. Editorial Arte y Literatura [in Spanish].

### **Natalia Astrakhan,**

Zhytomyr Ivan Franko State University (Zhytomyr, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0002-4087-2466>

e-mail: astrkhannatala@gmail.com

### **FEATURES OF J. L. BORGES'S ARTISTIC THINKING**

#### **(BASED ON THE COLLECTION OF SHORT STORIES *THE GARDEN OF FORKING PATHS*)**

*The article analyses the features of Jorge Luis Borges's artistic thinking, based on the collection of short stories "The Garden of Forking Paths". Literary interpretation of the Argentine writer's famous collection, which includes, among others, such significant short stories as "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," "Pierre Menard, Author of the Quixote," and "The Library of Babel," is carried out in the context of the experience of postmodern literature, today perceived as a completed project requiring*

objective evaluation. By applying elements of motivic and archetypal analysis, as well as considering the principles of philosophical hermeneutics and the philosophy of dialogue, the collection of short stories "The Garden of Forking Paths" can be characterized as an artistic whole, dedicated to correlating truth and history. The seven short stories in the collection are united by a complex system of interrelated motifs, among which a mirror and a book, reality and fiction, time and eternity, a labyrinth and a garden are of particular importance. These motifs artistically manifest the contradictions of existence in such a way that the metaphysical hopelessness of overcoming them is replaced by a new level of understanding: the book is the most productive mirror since it reflects different faces and different epochs without cancelling the differences between them; fiction best reveals the essence of reality; eternity is disclosed in fleeting moments of experience; and the garden of forking paths is a cultural model of the labyrinth of being, containing the path to truth and the possibility of harmonizing history. The correlation of motifs and the establishment of complex meaningful connections between them reveal the features of Borges's artistic thinking, including, first of all, its synthetic character, paradoxical, dialectical, and dialogical nature, and conciseness. They define the rules for constructing the writer's artistic world, within which one can discern his fundamental creative intentions, aimed at combining the possibilities of art, science, and religion to achieve a dialogical discovery of the main existential contradictions, where the truth of the existence of humans and the Universe manifests itself in numerous and diverse attempts at verbalization.

**Key words:** Borges, postmodernism, short story, motif, archetype, metaliterary nature, dialogical nature.

Стаття надійшла до редакції 27.08.2024

Прийнято до друку 27.09.2024