


<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.4.3>
УДК 82.09:821134.2(82)

Наталя Астрахан

Житомирський державний університет імені Івана Франка
вул. Університетська, 47, Житомир, 10008, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-4087-2466>
astrakhannatala@gmail.com

ДІАЛОГ У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ Х. Л. БОРХЕСА: ЗВІЛЬНЕННЯ ВІД ЛАБІРИНТУ

Предметом дослідження є діалогічність як визначальна риса художнього мислення Хорхе Луїса Борхеса, що стає підставою характеризувати творчість аргентинського письменника як простір накопичення продуктивних мистецьких напрацювань, що не були повні реалізовані постмодерністською художньою практикою літератури межі ХХ–ХХІ століть. Метою статті є аналіз особливостей поетикального виявлення діалогічності художнього мислення Борхеса, що несе в собі потенціал набуття нової якості художньо-творчого пізнання світу та самопізнання, необхідність якої позначається художнім концептом лабіринту. Досягненню мети сприяли методи інтертекстуального аналізу, наратологічного і герменевтичного.

У результаті дослідження виявлено, що особливості розробки художнього концепту «лабіринт», визначального для створюваної Борхесом художньої картини світу, репрезентують вихід із лабіринту як одну із провідних авторських інтенцій. Звільнення від лабіринту — демонічного простору, що прирікає суб'єкта свідомості на самотність і загубленість, непродуктивну повторюваність, обмеженість існування, — стає можливим, завдяки діалогічній взаємодії з Іншим. За різними варіантами Іншого: від персонажів новел та alter ego письменника в поезіях до геніальних авторів-співрозмовників, укорінених у різних часових і культурно-національних світах, що їх лаконічно окреслюють есеї, — відчитується Бог як універсальний архетип Іншого, діалог з яким відкриває продуктивну смислову перспективу істини. Засадничій діалогічності художнього мислення Борхеса відповідає інтертекстуальність, принципово притаманна всім його текстам. Різні виміри діалогічності — експліцитний (фабульний), імпліцитний (сюжетний) і подієво-екзистенційний (підтекстовий) — складно взаємодіють у формально-змістовній єдності творів, зумовлюючи особливості жанрової поетики новел, есеїв, заміток, філософської лірики Борхеса. Діалогічна наснаженість і відкритість творів письменника містить не поцінований вповні в межах постструктуралістської парадигми потенціал якісного художнього мислення, покликано оновити мову літератури відповідно до європейського ідеалу втраченої першомови, омріяного Данте, окреслити обрії нового розуміння світу, ґрунтованого на взаємодоповнюваності різних культурних традицій омовлення буття.

Ключові слова: Борхес; ризома; модернізм; постмодернізм; лабіринт; Мінотавр; діалог; діалогічність; інтертекстуальність.

Вступ

Творча спадщина Х. Л. Борхеса традиційно розглядається в контексті літератури постмодернізму, сприймається як класичний її взірць. Утім борхесівська художньо-естетична система формується в 40-ві роки ХХ століття на хвилі металітературної рефлексії, спрямованої на актуальний для письменника досвід модернізму. Не випадково серед реальних і вигаданих авторів, твори яких стають матеріалом для осмислення, значне місце посідають саме модерністи — Джеймс Джойс і Франс Кафка, П'єр Менар і Герберт Квейн. На тлі художньої практики модернізму здійснюються перепрочитання і реінтерпретація літератури попередніх епох. Так, вигаданий автор П'єр Менар («П'єр Менар, автор "Дон Кіхота"», збірка «Сад з розгалуженими стежками», 1944) виконує роль своєрідного посередника між Борхесом і Сервантесом, наближаючи текст «Дон Кіхота»

до сучасності, особливостей авторського творення і читацького відтворення, притаманних художній практиці першої половини ХХ століття. Від модерністської традиції, зокрема високої модерністської прози 20–30-х років, Борхес успадковує й одну з провідних інтенцій своєї творчості — глибоку метафізичну заклопотаність, пошуки виходу за межі звичаєного світосприйняття та світобачення, прагнення до зміни самої парадигми художнього мислення і його різноманітних обмежень, експериментальне винахідництво, покликане створити принципово нову художню картину світу.

Тут немає протиріччя: звичайно, постмодернізм — після модернізму. Більше того, сучасні дослідники пропонують розглядати модернізм і постмодернізм у межах завершальної фази проекту «Модерн», хронологія якого починається з доби Відродження — XIV століття, констатують

наявність «тенденції до кристалізації світоглядних систем модернізму й постмодернізму, на основі чого визначаються культурно-художні явища Європейської культури кінця XIX–XXI ст.» (Опанасюк, 2021, с. 101). На тлі міркувань про вичерпаність постмодерністського проєкту (Поліщук, 2019) й критики художніх напрацювань постмодерністських авторів кінця XX — початку XXI століття виникає враження, що певні проривні новації літератури періоду становлення постмодернізму, тобто середини XX століття, не отримали подальшого розвитку, були надто трафаретно сприйняті в контексті постструктуралістської концептуалізації означених новацій, що модерністський проєкт, як стверджував Ю. Габермас, залишився незавершеним. Співвіднесення М. Нестлеєвим «трьох китів» модернізму (Гомера, Біблії, Шекспіра) з «трьома китами» постмодернізму (Еліотом, Джойсом і Беккетом) підкреслює різке звуження мистецьких обріїв літературознавчого осмислення постмодерністської художньої практики (Нестлеєв, 2022, с. 10). Сучасні міркування про постпостмодернізм із його неосентименталізмом, послабленням критики концепції знака, новим гуманізмом та утопізмом, а також про метамодернізм (Vermeulen & Akker, 2010) із притаманним йому тяжінням до синтезу протилежних тенденцій у системі «модернізм — постмодернізм» знаменують по суті повернення до недооцінених «зон росту» — векторів літературної еволюції, намічених художньою практикою середини минулого століття і проігнорованих у подальшому, не реалізованих уповні на межі XX–XXI століть.

Серед цих векторів — діалогічність художнього мислення, що її можна розглядати як насажену настановами філософії діалогу (праці М. Бахтіна, М. Бубера, Е. Левінаса) свідому інтенсифікацію традиції, закладеної в європейській літературі в епоху Античності жанровою формою сократичного діалогу, яку створив передусім Платон. Зауважимо, що ця традиція ніколи не припинялася в контексті розвитку європейської літератури, тих національних літератур, що генетично були похідними від античної художньої практики, але в певні періоди набувала особливого значення й отримувала нові імпульси для розвитку і піднесення.

Хоча творчість Борхеса активно досліджують у просторі світового літературознавства (праці І. Альмейда, Б. Дубіна, Д. Гонсалеса, У. Еко, М. Лафона, Б. Касареса, П. Читаті, С. Елісондо, І. Петровського, В. Тейтельбаума, І. Тертерян та ін.) і починають освоювати українські дослідники, серед яких Р. Висоцька (2014), Г. Дзись (2009), М. Дяченко (2011), І. Набитович (2010), прочитання творів аргентинського письменника в контексті філософії діалогу сприймається як продуктивне.

Метою статті є аналіз особливостей поетикального виявлення діалогічності художнього мислення Борхеса, що несе в собі потенціал набуття

нової якості художньо-творчого пізнання світу та самопізнання, необхідність якої позначається художнім концептом лабіринту.

Результати дослідження

На основі діалогічного наближення до істини в контексті конкретного художнього висловлювання в прозі Борхеса здійснюється подолання негативного досвіду пізнання, що повсякчас у текстах письменника позначається тією або іншою образно-візуальною конкретизацією художнього концепту «лабіринт»: бібліотека-лабіринт, сон-лабіринт, книга-лабіринт, лабіринт віддзеркалень, лабіринт вигадок тощо. Лабіринт — один із центральних символів і хронотопічних (світотвірних) образів літератури постмодернізму (Нестлеєв, 2022), що корелює із постструктуралістським поняттям ризоми. «Багато хто з видатних теоретиків постструктуралізму згадують, цитують і навіть аналізують тексти Борхеса у своїх працях», «часто пишуть про нього як про джерело натхнення для них» (Вінквіст & Тейлор, 2003, с. 50), зокрема це стосується постструктуралістського розуміння борхесівського лабіринту, що інтерпретується передусім як «ризоматичний лабіринт» (Еко, 1994). Ризома — розгалужена в усіх напрямках однорідна й нескінченна коренева система, що на противагу образу дерева і похідної від нього міфологеми світового дерева байдужа щодо розрізнення верху й низу, як і всіх інших бінарних опозицій, які визначають для міфологічної свідомості сповнену смыслом картину світу. Оскільки жива свідомість завжди є міфологічною, ризоматизація є наслідком розколу свідомості, її патологічної множинності, шизоїдності. Отже, ризома позначає руйнацію цілісної картини світу, тобто цілісної свідомості, здатної цю картину побудувати, і тому корелює із постструктуралістською тезою про «смерть автора»: на зміну єдиному автору приходять множинність читачів та інтерпретацій тексту, цілісність твору заперечується його фрагментацією (Кроруко, 2022). Образ ризоми втілює ідею децентрації — відсутності жодного смислового центру, що закономірно нівелює не лише опозицію «центр — периферія», але й будь-який порядок або закономірність у світі й відповідно в процесі пізнання: «це ацентрована, не ієрархічна і не означальна система в постійному процесі становлення, це — середина без початку або кінця» (Вінквіст & Тейлор, 2003, с. 363).

У художньому світі Борхеса лабіринт знаменує собою поразку свідомості у взаємодії із загадкою буття, що у своїй всеохопності та нескінченності перебільшує її, свідомості, можливості. Виклик полягає в самому існуванні свідомості, самоусвідомленні, що, подібно до дзеркала, лякає суб'єкта. Страх перед дзеркалом і віддзеркаленнями — один із постійних мотивів письменника, який постійно вириває в тому або іншому контексті. Наприклад, у новелі «Тлен, Укбар, Орбіс Терціус», яка розпочинає збірку «Сад з розгалуженими

стежками» (книга «Вигадані історії», 1945), читаємо: «З далекого кінця коридору дзеркало пильно спостерігало за нами. Ми відкрили (а коли настає пізня ніч, таке відкриття неминуче), що дзеркала ховають у собі щось страховинне» (2016, с. 10). Подібно до того, як у таємничій глибині дзеркала герой поезії і прози Борхеса боїться побачити когось іншого або щось більше за себе, так і феномен свідомості виявляє у своїй загадковій глибині несподівані аспекти буття особистості, метафізичний зв'язок людини з якимись іншими суб'єктами і процесами, що вимагають надлюдського масштабу розуміння, актуалізують кордони, котрі відокремлюють людську істоту від тварини, з одного боку, й Бога (як сказав би Борхес, невизначеного, будь-якого Бога), з боку іншого. Віддзеркалення, власне, і породжують лабіринт, адже передбачають повторення, копіювання, множення, що містить у собі пастку: імітацію розширення простору, який залишається якісно однорідним і замкненим. Зауважимо, що страх — це суто людська емоція, вона є реакцією на непізнане, те, що потребує зусиль пізнання, а отже — зміни власного «Я», розширення свідомості. Перемога над страхом знаменує собою перехід на інший рівень світобачення і світорозуміння, стає передумовою зміни способу буття, забезпечує можливість набуття принципово нової якості. Страх Борхеса може бути охарактеризований як новітня версія античного страху перед вічністю, притаманного давнім грекам. Подібно до того, як антична свідомість уникала нескінченності, протиставляючи їй пластичну конкретність реальних речей, що їх спроможний охопити логос, Борхес намагається метафорично підмінити нескінченність конкретикою образу, іноді додаючи до стародавніх міфологічних уявлень християнські маркери. Так, рай для Борхеса — це бібліотека, але не надто велика: нескінченна бібліотека, всі книги якої неможливо прочитати, й, головне, перечитати, — це радше пекло. Рай — це бібліотека, яка містить настільки більше непрочитаних книг стосовно прочитаних, що в людини є реальна можливість їх прочитати («Передмова до каталогу виставки іспанських книжок»). Отже, нескінченна «вавилонська бібліотека», усі книги якої в принципі неможливо прочитати, — це пекельний образ, не випадково наділений статусом «лабіринту».

Один із центральних творів головного героя новели «Про творчість Герберта Квейна» (збірка «Сад з розгалуженими стежками», книга «Вигадані історії», 1945) називається «Бог лабіринту». Характеризуючи творчу спадщину письменника, Борхес говорить про провідні настанови власної творчості, передусім прагнення винаходити, вигадувати. Назва роману Герберта Квейна сприймається як неоднозначна. Бог «ризоматичного лабіринту» — це сам лабіринт, тобто самодостатній простір без розрізнення початку і кінця, входу і виходу, байдужий до людини та її присутності.

Смисл «ризоматичного лабіринту» незбагнений і означає лише приреченість на одвічну загубленість. Відсутність смислового центру — це заперечення Бога в його трансцендентальному і трансцендентному розумінні, тотальна абсурдність і хаотичність існування, позбавленого телеологічної перспективи.

З іншого погляду, Бог лабіринту — це його творець. У поезії Борхеса «Поет XIII століття» (книга «Інший і попередній», 1964), що описує народження ренесансної художньої свідомості, в одному контексті згадуються лабіринт Дедала і сфінкс Едіпа. І один, і другий міфологічні персонажі втілюють ідею амбівалентності — перемоги і поразки, активного розвитку і, як сказав би П. Рікер, «архаїзації суб'єкта», що простежується не лише на рівні життя однієї людини, але й у вимірі зміни покоління.

Те, що в критському лабіринті, який, за міфами, збудував Дедал за зразком єгипетських культових споруд на замовлення царя Міноса, утримується Мінотавр, котрому приносять людські жертви, залишає негативний відбиток на образі винахідливого майстра. Дедал сам потрапляє в лабіринт після того, як допомагає Аріадні й Тезею перемогти Мінотавра. Історія Дедала містить злети і падіння: афінський ареопаг присудив його до страти за вбивство учня-конкурента. Якщо вбачати в образі Мінотавра зв'язок із давнім культом бика, а також натяк на історію Діоніса, трагічна загибель якого, як розповідають міфи, відбувається саме на Криті, проблема архаїзації людини, її повернення до прадавніх — до історичних — засад існування отримує додаткові конотації та обґрунтування. Як вважає Н. Фрай, лабіринт у якості демонічного образу не випадково «у своїй серцевині має таку потвору, як Мінотавр» (2001, с. 159). Мінотавр — амбівалентний образ, адже людинобика, який був прямим нащадком Зевса чи, за іншою версією, Посейдона, називали Астерієм (Зоряним). У цьому сенсі Бог лабіринту — це Мінотавр, образ, що сприймається як знак деструктивних змін людської природи, загроза яких ніколи не минає. Лабіринт узгоджується зі звіриною сутністю Мінотавра — наслідком тваринної пристрасності, якій може протистояти лише одухотворене кохання Аріадни до Тезея, що несе в собі порятунок. Духовний зв'язок з іншою людиною буквально виводить із лабіринту животіння, заснованого на нескінченних повтореннях, із занурення в несвідоме існування — безсмертне, тому що безособистісне.

Утім у художньому світі Борхеса все набуває конкретного та особистісного виміру, навіть Мінотавр. Новела «Дім Астерія» (книга «Алеф», 1945) побудована так, що представляє дискурс «неповторної» істоти, яка розповідає про себе, своє життя і свій будинок, уявлюваний діалог-гру з «другим Астерієм», взаємини з мешканцями міста і дії стосовно прибульців. Як це часто буває в новелах Борхеса, слово, що позначає головний

предмет художнього зображення / пізнання, відсутнє в тексті новели. Читач не одразу розуміє, що «дім Астерія» — це лабіринт, а сам Астерій — Мінотавр. Мінотавр Борхеса абсолютизує простір свого існування, екстраполюючи його ознаки на все, що існує: з погляду Астерія, його дім подібний до світу, тобто він і є світ. Письменнику вдається створити образ дійсно «іншого», водночас показуючи, що як надзвичайно обмежені умовами природи й існування можливості пізнання для людинобика, так само в іншій системі координат можуть видаватися вбогими людські спроби самопізнання та світорозуміння, визначені тим, що собою являє людина і яким є спосіб її перебування у світі. У якомусь сенсі кожна людина — мінотавр, вбудований у лабіринт світобудови, де на неї чатує неминуха смерть (Поезія «Лабіринт», книга «Похвала п'їтьмі», 1969). Для Астерія — приреченої на тотальну самотність істоти, яка не здатна відрізнити одну літеру від іншої, а нескінченність позначає числівником «чотирнадцять», — лабіринт із його повторюваністю стає абсолютним. Неповторними у світі-лабіринті залишаються лише дві речі: нагорі незрозуміле сонце і знизу він, Астерій. Зауважимо, що культ бика належить до найбільш давніх і пов'язаний саме з культом сонця, одним із символів якого вважався бик. Вертикаль бик — сонце в проєкції на свідомість Астерія постає метафорою вертикалі *людина — Бог* у більш розвиненій системі міфологічно-релігійних уявлень, що завдяки художньому контексту, який створив Борхес, постає як відносна, як лише черговий крок на шляху нескінченного пізнання.

Якщо лабіринт — це квест, без вирішення якого продовження життя неможливе не лише в юності, у законний період ініціації, але й на будь-яких інших етапах життя, закономірно поряд з образом лабіринту з'являється образ Сфінкса, а поряд із Дедалом у поезії Борхеса «Поет XIII століття» згадується Едіп. Без об'єднання з іншими людьми неможлива аналітична реконструкція власної долі, яку повинен здійснити Едіп. Загадку Сфінкса герой не може розгадати вповні самотужки — без участі всієї фіванської спільноти, яка активна в з'ясуванні причин катастрофи, що вразила місто. Численні родинні зв'язки Едіпа — теж свого роду лабіринт інцестуальних віддзеркалень, спровокований страхом його батьків перед майбутнім. Страх примушує Лая і Йокасту повернути сина до тваринного існування: його переносять у ліс¹ (тобто позбавляють можливості перебувати в культурному просторі міста) і пошкоджують ноги (тобто унеможливають прямоходіння). Едіп тільки тоді відкриває для

себе індивідуальний вимір загадки Сфінкса, коли усвідомлює свою долю на тлі долі рідних Фів, тобто знову стає частиною історії міста, повертається до цієї історії, спираючись на допомогу численних інших, які розповідають йому те, чого він сам про себе знати не може. Отже, вихід із лабіринту — це встановлення щільного зв'язку з іншою людиною і людською спільнотою, кохання в його сьогоденнішому максимально інтенсивному переживанні й історична пам'ять про вчора, без яких людське буття в його свідомому русі до майбутнього виявляється неможливим.

Антична література, працюючи з міфами як первісною інтерпретаційною системою, що започаткувала осмислення буття, протиставляє інерції неусвідомленого тваринного існування мистецтво як інструмент відкриття істини (Борхес стверджує, що література починається і завершується міфологією), можливість реалізації онтологічного розуміння, ґрунтованого не лише на абстрактному уявленні, але й на переживанні власної долі. Доля як певна закономірність існування особистості відкривається в діалозі з іншою особистістю або спільнотою, за якими вбачаються вищі сили, в античній міфології та естетиці — божественні особистості, завдяки яким світ постає як космос — прикрашений, прекрасний. Лабіринт і Сфінкс не випадково опиняються поряд у поезії Борхеса: подолання залежності від інерції тваринного існування здійснюється через самоусвідомлення, пізнання взаємозв'язку між людиною і світом, розкриття загадки існування, унаслідок чого відбувається вихід із лабіринту, відкриття нових буттєвих перспектив. Якщо лабіринт — це штучний демонічний простір, який замикає існування в коло повторень, сфінкс знаменує собою загибель, що нею обертається неспроможність зрозуміти сутність власної долі, усвідомити себе на тлі зміни поколінь, у контексті життя людської спільноти — тобто в потоці історії. Становлення особистості корелює з початком історії, її рухом від минулого через теперішнє до майбутнього.

Твір Герберта Квейна «Бог лабіринту» (новела «Аналіз творчості Герберта Квейна», збірка «Сад з розгалуженими стежками») викликає асоціації зі знаменитими романами Джеймса Джойса, у яких з'являється наближений до молодого письменника персонаж на ім'я Стівен Дедал. У романі «Улісс» через свідомість цього персонажа протягом однієї доби проходить уся культурна історія людства — від античності до сучасності (про це розмірковує Борхес у поезії «Джеймс Джойс», книга «Похвала п'їтьмі», 1969). За позбавленими живого смислу розмовами з мешканцями Дубліна 1904 року в потоці свідомості героя безперервно у вільних асоціативних переходах розгортається його внутрішній діалог із численними авторами попередніх епох, серед яких особливого значення набуває, звісно, Шекспір: зринають цитати з поетичних і прозових текстів,

¹ У. Еко ототожнює ліс із садом розгалужених стежок, згадуючи Борхеса в «Шести прогулянках в літературних лісах» (Еко, 1995). Утім «зловісний ліс» сприймається як варіант лабіринту (Фрай, 2001, с. 159), де можна заблукати, втрачаючи особистість. Сад Борхеса принципово відмінний від лісу, якщо, звісно, ліс не є літературним.

формулюються запитання і варіанти відповідей, визрівають судження, зближують здогадки — версії вирішення таємниць творчої долі великих митців минулого (так, Стівен розмірковує про можливу інтригу між дружиною Шекспіра і його братом, що ймовірно могла стати поштовхом до написання «Гамлета» і відобразилась у сюжеті та образах знаменитої трагедії).

За давньогрецькими міфами, Дедал, чиє ім'я не випадково Джойс вводить у свої тексти, був не лише винахідником критського лабіринту, але також творцем крил Ікара. У символіці європейської культури лабіринт і крила осмислені як певна парадигма творчості, її вертикаль, що об'єднує глибинні корені творчого процесу, пов'язані з подоланням тваринного начала, перемогою над ним, з відкриттям нових можливостей, натхненною піднесеністю, здатною кардинально змінити погляд на світ і внаслідок цього спосіб буття в ньому. Отже, Дедал символізує творче начало, градацію його виявлення, крайні точки якої супроводжуються небезпекою загибелі — моральної, що пов'язана з втратою обличчя, поверненням до агресивно-тваринного способу існування, і фізичною, яка може стати наслідком перебільшення людських можливостей, виходу за межі узвичаєного, унормованого, перевіреного попередниками способу дій. У художньому світі Борхеса, як і у творах Джеймса Джойса, паралельно з античною системою інтерпретації буттєвих смислів задіяна християнська, у якій взаємини батька і сина набувають особливих конотацій, але образ батька / творця несе на собі відбиток амбівалентності, виявляється обтяженим рудиментарними смисловими нюансами, пов'язаними з тотемними культами і їх більш пізніми перехідними версіями, наприклад культом бика або архаїчними елементами культу Діоніса, на які вказує Дж. Фрезер у праці «Золота гілка» (Frazer, 1923).

Повернення до античного спадку, зокрема міфологічних образів і персонажів, на межі середньовіччя і Відродження означало проблематизацію людини та її зв'язку з Богом, новий погляд на питання, що для середньовічної свідомості вважалися раз і назавжди вирішеними. Поет XIII століття, до образу якого звертається Борхес у згаданому сонеті, — це передусім Данте, котрому самотужки доводиться виходити з лабіринту своєї загубленості в житті, власними зусиллями вибудовувати картину світу, позначаючи місце Бога і людини в ній. Це жива, стривожена свідомість, зорієнтована на пошук істини, що не постає в готовому вигляді, але має стати результатом особистісної пізнавальної звитяги, передумовою відновлення втраченого внаслідок гріхопадіння зв'язку з Богом, можливості споглядання Його. Таким спогляданням, власне, і завершується «Божественна комедія». На думку М. Мамардашвілі, Данте — це людина шляху, простором розгортання якого стає поетична творчість, а метою — віднайдення істини, без

чого радість буття не видається можливою. Цьому ж мислителю належить міркування, що художня практика початку XX століття багато в чому навантажена ренесансними рисами, сприймається як цитата з досвіду Відродження. Борхес рухається в річищі вказаних традицій; не випадково Данте, ті або інші мотиви «Божественної комедії» постійно згадуються в його творах, як і Шекспір та Сервантес — центральні постаті європейської ренесансної літератури («Сторінка про Шекспіра», «Загадка Шекспіра», «П'єр Менар, автор Дон Кіхота», «Прихована магія в Дон Кіхоті», «Притча про Сервантеса і Дон Кіхота», «Ваша милість, сеньйор Сервантес» і т. п.).

У Борхеса вихід із лабіринту намічається в кожному творі, передусім завдяки діалогічній природі поетичного та прозового мовлення. Інтертекстуальність борхесівських текстів — наслідок діалогічного звернення до численних співрозмовників, локалізованих у відкритому й повсякчас актуальному завдяки вражаючій ерудиції письменника просторі культури. Якоюсь мірою твори Борхеса наближаються до наукових, адже практично завжди він починає свій текст із суджень або образів інших авторів, із якими погоджується або ні, які намагається уточнити або продовжити, заперечити або парадоксально перевернути, розгортаючи в іншу площину. Водночас письменник залишає за собою мистецьку свободу, що виявляється у вільному вираженні думки, розкутій роботі уяви, відкритій суб'єктивності оцінок, особистісному ставленню до уявних або реальних співрозмовників.

Розробляючи поняття інтертекстуальності, Ю. Крістева, як відомо, спиралась на праці М. Бахтіна, його уявлення про діалогічну сутність літературно-художньої творчості, що полягає в любовній взаємодії між «Я» та Іншим, яка підпорядкована відкриттю істини в процесі відповідального особистісного висловлювання (Бахтін, 1996). І якщо інтертекстуальність постмодерністських творів кінця XX століття — часто данина літературній моді або наслідок свідомої інтелектуальної гри, для Борхеса на першому плані саме пошуки істини, неможливі без особистісного звернення до конкретного Іншого. Діалогічність у новелах аргентинського письменника набуває часто не лише сюжетного (різних форм цитації, зміни наратора або перспективи оповіді, використання прийому «текст у тексті»), але й фабульного втілення (подій зустрічі, отримання листів, віднаходження рукописів, розгортання діалогів, суперечок, втрати, ворожнечі тощо).

Наприклад, у новелі «Тлен, Укбар, Орбіс Терціус» (збірка новел «Сад з розгалуженими стежками», книга «Вигадані історії», 1944) наратор дізнається про існування вигаданої країни Укбар під час діалогу з Бієм Касаресом, реальним другом і співавтором Борхеса, розмови з яким були продуктивним підґрунтям їхньої творчої співпраці. Саме в контексті такої розмови виникає образ

дзеркала і міркування про відразу, що її провокує множення віддзеркалень — джерело лабіринту в будь-якому варіанті конкретизації цього просторового образу. У замітці про Маседонію Фернадеса, що стала передмовою до видання його творів, письменник засвідчує надзвичайне і незрівнянне враження, яке справляла на нього особистість цього скромного інтелектуала. Маседонію приховував свій невірогідний розум, залишаючись на другому плані бесіди, центром якої завжди був. Подібно до Сократа, він віддавав перевагу інтонації запитання, залишаючи багато недомовленості в бесіді й повсякчас обираючи тон обережної поради. Борхес пише із захопленням про стрімке й невинне мислення Фернадеса і неквапливий лаконізм його мовлення, порівнюючи свого приятеля з першолюдиною — Адамом у раю, здатним вирішити будь-які питання, навіть розв'язати проблему вічності. Інтелектуальний спосіб життя цієї дивовижної людини, за Борхесом, ґрунтувався на пристрастях і мисленні, бесіді й дружбі, при цьому писання й публікації вважалися чимось принизливим на тлі прагнення пізнати всесвіт і самого себе. Сучасний Сократ, щільно пов'язаний із життям інтелектуального й мистецького Буенос-Айреса, — своєрідний ключ до розуміння художніх інтенцій самого Борхеса: його тексти — це сукупність сократичних бесід, творча наснаженість і парадоксальна відкритість яких перетворюють лабіринт нерозв'язних метафізичних питань на простір сміливого художнього експерименту, у межах якого істина діалектично виявляє себе в кожному кроці на шляху до неї.

Часто в Борхеса діалогові події сюжетного плану переходять у план фабульний і навпаки: так, молитва Парацельса про учня на початку новели «Троянда Парацельса» (збірка «25 серпня 1983 року» та інші оповідання», 1984), передана через непряму мову, що репрезентує внутрішній монолог, дуже швидко приводить до візиту учня, а реальний обмін репліками між потенційним учителем і гостем продовжується після того, як останній залишає майстерню. Магічне слово, здатне воскресити троянду з попелу, Парацельс вимовляє неначе у відповідь на руйнівний вчинок гостя, який спаленням троянди намагався примусити майстра показати йому диво. Думка переходить у слово, а слово — у дію, остання ж виявляється дивом, адресованим тому, хто здатен його побачити, тобто зрозуміти. Залишається відкритим питання про те, яке саме слово вимовив Парацельс. Здається, що на це питання у власному творчому діалозі з Борхесом відповів Умберто Еко, назвавши свій перший роман «Ім'я рози» (2016). Троянду, відповідно до середньовічної містичної логіки, можна воскресити, назвавши її ім'я — те сутнісне ім'я, яке троянді міг дати Адам, називаючи всі речі в раю. Слово, здатне воскресити троянду з попелу, належить божественній першомові, втраченій унаслідок вавилонського

змішування мов. Парацельс, як можна здогадатись, володіє цією мовою, тому, власне, Бог чує його й одразу відповідає на молитовне прохання, направляючи в майстерню учня. Істинний діалог — відродження райської першомови в любовній взаємодії двох особистостей, щирозсердно зацікавлених у відкритті Іншого й себе завдяки слову Іншого. Новела «Троянда Парацельса» підводить до думки, що такий рівень діалогічної взаємодії практично недосяжний у просторі реального життя, у його фабульному плані, де завжди з'являються присутні перешкоди: гордість і марнославство, недовіра й підозрілість, втома й агресія. Як сказано в борхесівських «Фрагментах апокрифічного Євангелія», прокладенню прямої дороги до Бога заважає недостатня чистота серця — і найкращі прагнення й наміри залишаються нереалізованими, зникаючи в лабіринті непродуктивних повторень, беззмістовних дій і пустих слів.

Мінімальний, найбільш редукований варіант Іншого — це «друге Я», alter ego. У художньому світі Борхеса це теж Борхес, але не реальна особистість, а автор літературних творів, якому належить не фабульний, а сюжетний план життя: перший живе для того, щоб другий міг створювати свою літературу і доводити нею існування першого («Борхес і я», книга «Творець», 1960). Утім діалог із самим собою не дає змоги вирішити жодне питання. У фіналі оповідач зізнається: усе його життя перетворюється на втечу від себе, втрату винайденого, котре стає здобутком літератури, і забуття, оскільки пам'ятати будуть автора, а не живу людину. Врешті-решт оповідач зізнається, що не може відрізнити одного Борхеса від іншого: розмова із собою незмінно повертає до себе, замикає існування на собі, навіть якщо вона опосередкована створюваним текстом.

Згадаємо, що і Мінотавр на ім'я Астерій у дивних самотніх іграх уявляє собі іншого Астерія, з яким ходить галереями свого дому-лабіринту, якому розповідає про все, що здається йому важливим. Самотність Мінотавра відміння тільки смерть: він несе її іншим або приймає від Іншого. Передсмертні слова вбитого в'язня лабіринту про те, що і на Мінотавра очікує смерть, примушують Астерія задуматися про Іншого, який стане джерелом цієї смерті, спробувати уявити його собі. Усвідомлення власної смертності на тлі інтенцій, хай навіть найбільш примітивних, але спрямованих до Іншого, стають першим кроком до виходу за межі лабіринту тваринного існування. Іншого, який має принести смерть, Астерій сприймає як визволителя. Закономірно, що згадана новела завершується реплікою Тезея, звернутою до Аріадни: герой, дивуючись відсутності спротиву Мінотавра, злегка відкриває таємницю його особистості, готової народитися в русі до Іншого.

Діалогічні можливості, які Борхес продемонстрував у новелі «Дім Астерія», настільки потужні,

що він може відкрити істину Іншого навіть тоді, коли цей Інший — Мінотавр (наполовину тварина), і тоді, коли це Тезей (наполовину божество — герой). У створюваній Борхесом сучасній міфології культури — напівбожественна істота, яка об'єднує життєво-біографічну та безсмертно-творчу іпостась — це великий автор минулого — письменник або поет, філософ або дослідник, пророк або релігійний мислитель. Тобто такий же невтомний шукач істини й борець за відновлення божественного статусу мови, як сам Борхес і більшість його героїв та співрозмовників. Завдяки слову іншого автора в опосередкованому книгою діалозі з ним або міркуваннях про його людську чи творчу долю, приходять відповіді на животрепетні метафізичні питання, отримуються важливі підказки на шляху до істини.

Висновки

У художній свідомості Борхеса за будь-якою формою діалогу — експліцитною, що прямо розгортається у фабульному плані твору, імпліцитною (прихованою в сюжетному плані) або подієво-екзистенціальною (коли зображувані події або обставини персонаж сприймає як текст, який потрібно зрозуміти, тобто відкрити закладену в підтекст події діалогічну взаємодію із її Організатором) — завжди присутня можливість метаморфози — перетворення діалогу з іншою людиною або суперечки із самим життям на діалог із Богом. При цьому Бог у художньому світі Борхеса — це одна з головних буттєвих загадок. Достеменно відомо, що Він теж автор, чиєю книгою виступає вся світобудова, усе, що існує і відбувається, кожна людська або нелюдська істота. Так, у новелі «Письмена Бога» (книга «Алеф», 1945) маг піраміди Кахолома Тсиакан розуміє, що текстом («магічною формулою») Бога може бути візерунок плям на шкірі дикого леопарда, якого іспанські конкістадори утримують у ямі поряд із ним. І хоча споглядати плями є можливість лише кілька хвилин на добу, коли люк прочиняють, щоб кинути їжу ув'язненим у ямі людям й хижаку, «письмена Бога» виявляються прочитаними. Звісно, яма-в'язниця може бути версією платонової печери, а маг і леопард — образно-метафоричним позначенням душі й тіла людини, але подібні міркування не скасовують основної творчої інтенції Борхеса: усе потребує зусиль пізнання. Усе — це теж одне з імен Бога, який творить з нічого — первинної пустки, що містить у собі все в якості можливості.

Діалогічність новелістики Борхеса відтворює сутнісні механізми функціонування культури, яка завжди виростає з діалогу між особистостями, об'єднаними процесами пізнання світу та самопізнання. Різноманітні форми цього діалогу (експліцитна, імпліцитна, подієво-екзистенційна — підтекстова) забезпечують ефективність пізнавальних процесів, тобто вихід за межі лабіринту, що функціонує у творчій системі Борхеса як символ злякисного простору-полону. Завдяки діало-

гу з Іншим неспроможність свідомості досягнути принципово нової якості пізнання долається, що на рівні символічному позначається виходом із лабіринту — припиненням блукання по колу, повторення непродуктивних стереотипних дій, відміною тотальної залежності від обставин, зокрема смерті як нездоланного закону існування людини. У проривному творчому діалозі з Іншим мова відновлює свою первинну здатність позначати сутність речей, відкриваються нові перспективи особистісного та загального (історичного) буття. Таким чином, між тотальною самотністю суб'єкта модерністського художнього дискурсу і розчиненням суб'єкта (смертю) в постмодерністському інтертекстуальному Тексті-письмі міститься проігнорована загальним рухом літературної еволюції ХХ століття можливість літератури діалогу — розвилка, до якої можна повернутися, шукаючи вихід із лабіринту художньої практики межі ХХ–ХХІ століть.

Покликання

- Бахтін, М. (1996). Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування. У М. Зубрицька (Ред.), *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* (с. 406–415). Літопис.
- Борхес, Х. Л. (2016). *Вигадані історії*. М-БУКС.
- Висоцька, Р. (2014). Новела «Вавилонська бібліотека» Хорхе Луїса Борхеса в контексті естетики літератури постмодернізму. *Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО КНЛУ. Серія Філологія. Педагогіка. Психологія*, 29, 191–195.
- Вінквіст, Ч. Е., & Тейлор, В. Е. (Ред.). (2003). *Енциклопедія постмодернізму*. Основи.
- Дзись, Г. (2009). Інтертекстуальність малої прози Х. Л. Борхеса. *Питання літературознавства*, 77, 122–128.
- Дяченко, М. (2011). Х. Л. Борхес: філософсько-поетична картина світу. *Культура України*, 34, 21–31.
- Еко, У. (2016). *Ім'я рози*. Фоліо.
- Костромицький, Р. (2024). Символіка лабіринту в романі Умберто Еко «Ім'я троянди». *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*, 35(1), Ч. 2, 108–113. <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2024.1.2/18>
- Набитович, І. (2010). Концепт лабіринту як сакрального локусу (на прикладі новелістики Х. Л. Борхеса, романів У. Еко «Ім'я рози» та К. Мосс «Лабіринт»). *МАГІСТЕРІУМ*, 38, 45–51.
- Нестелеєв, М. (2022). *Лабіринти американського постмодернізму* (Кн. 2). Темпора.
- Опанасюк, О. (2021). Модернізм і постмодернізм: об'єктивізація змісту явищ (культурологічний аспект). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), 99–118. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(52-53\).2021.251810](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251810)
- Поліщук, Я. (2019). Дискусійність та вичерпаність постмодерністського проекту. *Слово і час*, 4, 22–29. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2019.04.22-29>
- Фрай, Н. (2001). У М. Зубрицька (Ред.), *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* (с. 142–171). Літопис.
- Еко, У. (1994). *Reflections on the "Name of the Rose"* (W. Weaver, Trans.). Secker & Warburg.
- Еко, У. (1995). *Sześć przechadzek po lesie fikcji*. Znak.
- Frazer, J. G. (1925). *The golden bough. A study in magic and religion*. Macmillan and Co., Limited.
- Кропівко, І. (2022). The fragmentation of postmodern prose: principles and techniques. *Studia Polsko-Ukraińskie*, 9, 141–161. <https://doi.org/10.31338/2451-2958spu.9>
- Vermeulen, T., & van den Akker, R. (2010). Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2, 1–14. <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>

References (translated and transliterated)

- Bakhtin, M. (1996). Vyslovlivannia yak odyntsia movlennievoho spilkuvannia [Utterance as a unit of speech communication]. In M. Zubrytska (Ed.), *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* (pp. 406–415). Litopys.
- Borges, J. L. (2016). *Vygradani istorii* [Fictional Stories]. KM-BUKS.
- Diachenko, M. (2011). H. L. Borhes: filosofsko-poetychna kartyna svitu [J. L. Borges: a philosophical and poetic picture of the world]. *Kultura Ukrainy*, 34, 21–31.
- Dzis, H. (2009). Intertekstualnist maloi prozy H. L. Borhesa [Intertextuality of short prose by J. L. Borges]. *Pytannia literaturoznavstva*, 77, 122–128.
- Eco, U. (1994). *Reflections on the "Name of the Rose"* (W. Weaver, Trans.). Secker & Warburg.
- Eco, U. (1995). *Sześć przechadzek po lesie fikcji* [Six Walks in the Forest of Fiction]. Znak.
- Eco, U. (2016). *Imia rozy* [The name of the rose]. Folio.
- Frazer, J. G. (1925). *The golden bough. A study in magic and religion*. Macmillan and Co., Limited.
- Frye, N. (2001). Arkhetyypnyi analiz: teoriia mitiv [Archetypal analysis: Theory of myths]. In M. Zubrytska (Ed.), *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* (pp. 142–171). Litopys.
- Kostromytskyi, R. (2024). Symvolika labiryntu v romani Umberto Eko «Imia troiandy» [The symbolism of the layout in the novel by U. Eco "The Name of the Rose"]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskogo. Serii: Filologiiia. Zhurnalistyka*, 35(1), Part 2, 108–113. <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2024.1.2/18>
- Kropyvko, I. (2022). The fragmentation of postmodern prose: principles and techniques. *Studia Polsko-Ukraińskie*, 9, 141–161. <https://doi.org/10.31338/2451-2958spu.9.9>
- Nabytovych, I. (2010). Kontsept labiryntu yak sakralnoho lokusu (na prykladi novelistyky H. L. Borhesa, romaniv U. Eko "Imia rozy" ta K. Moss "Labirynt") [The concept of the labyrinth as a sacred locus (On the example of J. L. Borges' novels, U. Eco's "The Name of the Rose" and K. Moss' "Labyrinth")]. *MAGISTERIUM*, 38, 45–51.
- Nestelieiev, M. (2022). *Labirynty amerykansko postmodernizmu* [Labyrinths of American postmodernism] (Book 2). Tempora.
- Opanasiuk, O. (2021). Modernizm i postmodernizm: obiektyvaciiia zmistu yavyschch (kulturolohichnyi aspekt) [Modernism and postmodernism: objectification of the content of phenomena (cultural aspect)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4(52–53), 99–118. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(52-53\).2021.251810](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251810)
- Polishchuk, Ya. (2019). Dyskusiinist ta vycherpanist postmodernistskoho proektu [Controversy and exhaustion of postmodernistic project]. *Slovo i chas*, 4, 22–29. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2019.04.22-29>
- Taylor, V. E., & Winquist, C. E. (Eds.). (2003). *Encyklopediia postmodernizmu* [Encyclopedia of postmodernism]. Osnovy.
- Vermeulen, T., & van den Akker, R. (2010). Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2, 1–14. <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>
- Vysotska, R. (2014). Novela "Vavylonska biblioteka" Horhe Luisa Borhesa v konteksti estetyky literatury postmodernizmu [Novel "The library of Babylon" by Jorge Luis Borges in the context of the aesthetics of postmodern literature]. *Naukovyy visnyk kafedry UNESCO KNLU. Seriiia Filologiiia. Pedahohika. Psikhologiiia*, 29, 191–195.

Natalia Astrakhan

Zhytomyr Ivan Franko State University, Ukraine

A DIALOGUE IN J. L. BORGES' ARTISTIC WORLD: LIBERATION FROM LABYRINTH

The subject of the study is dialogueness as a defining feature of Jorge Luis Borges' artistic thinking, which becomes the basis for characterising the Argentine writer's work as a space for accumulating productive artistic developments that were not fully realised by the postmodern artistic practice of literature on the verge of the twentieth and twenty-first centuries. The goal of the article is to analyse the peculiarities of the poetic manifestation of the dialogical nature of Borges's artistic thinking, which carries the potential for acquiring a new quality of artistic and creative cognition of the world and self-knowledge, the need for which is indicated by the artistic concept of the labyrinth. The methods of intertextual, narratological and hermeneutical analysis contributed to the achievement of the goal.

The study reveals that the peculiarities of the development of the artistic concept of 'labyrinth', which is crucial for the artistic picture of the world created by Borges, represent the way out of the labyrinth as one of the author's leading intentions. The liberation from the labyrinth — i.e. the demonic space that condemns the subject of consciousness to loneliness and frustration, unproductive repetition, and limitation of existence becomes possible due to the dialogical interaction with the Other. The God, as a universal archetype of the Other, accounts for different variants of the Other i.e. from the characters of novels and the writer's alter ego in the poetry to the ingenious authors-interlocutors enrooted into different temporal and culturally-national worlds that are briefly described in essays, the dialogue with whom opens the productive semantic perspective of the truth. The fundamental dialogic nature of Borges' artistic thinking is matched by the intertextuality that is fundamentally inherent in all his texts.

The dialogical power and openness of the writer's works bear the underestimated, within the post-structural paradigm, potential of perfect artistic thinking called to refresh the literary language according to the European ideal of the lost ancestral language so much longed for by Dante, as well as outline the horizons of a new perception of the world based on the mutual enrichment in different cultural traditions of the lingual representation of existence.

Keywords: Borges; rhizome; modernism; post-modernism; labyrinth; Minotaur; dialogue; dialogueness; intertextuality.

Стаття надійшла до редколегії 13.09.2024