

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет української й іноземної філології та журналістики

Кафедра німецької та романської філології

СИМВОЛІЗМ ЛАБІРИНТУ ТА ДЗЕРКАЛА У
ТВОРЧОСТІ Х. Л. БОРХЕСА

Кваліфікаційна робота (проект) на здобуття ступеня вищої освіти
«бакалавр»

Виконав: студент 4 курсу 481 групи

Спеціальності: 014.02 Середня освіта
(Мова і література іспанська)

Освітньо-професійної програми:
Середня освіта (Мова і література
іспанська)

Пінчук Олексій Віталійович

Керівник: канд. філол. наук, викл.
Коротєєва В.В.

Рецензент: учителька зарубіжної
літератури Годованюк О.П

Херсон – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ Х. Л. БОРХЕСА.....	5
1.1. Х. Л. Борхес як унікальне явище латиноамериканської та світової культур	5
1.2. Символіка лабіринту та дзеркала у всесвітній культурі	14
РОЗДІЛ 2 ОБРАЗИ ЛАБІРИНТУ ТА ДЗЕРКАЛА В ПРОЗІ Х. Л. БОРХЕСА	22
2.1. Лабіринт та дзеркало – центральні метафоричні образи-символи в прозі Борхеса.....	22
2.2. Аналіз образу лабіринту у творах Х. Л. Борхеса: «Вавилонська бібліотека», «Сад розбіжних стежок», «Безсмертний»	31
2.3. Дзеркало та задзеркалля у творах Х. Л. Борхеса: «Тлін, Укбар, Orbis Tertius», «Хакім із Мерва, фарбувальник у масці», «Дзеркало і маска»	40
ВИСНОВКИ	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	50

ВСТУП

Художня проза ХХ-ХХІ ст. демонструє цілий спектр представлення концепту лабіринту як сакрального простору, який охороняє певну таємницю, формує особливий сакрохронотоп художнього твору й дає можливість міторитуальної мандрівки у діяхронічному та синхронному вимірі, їх перетинах, взаємовпливах та взаємодоповненнях. Усі ці сакрохронотопні характеристики декларуються у новелах Хорхе Люїса Борхеса.

В Європі та Америці багато хто стверджує, що друга половина ХХ століття пройшла для західної літератури багато в чому під знаком Борхеса. Він був першим з плеяди латиноамериканських прозаїків, які отримали світове визнання.

Як і кожен мислитель, Х. Л. Борхес був сином своєї епохи, отже, на його життя і творчість необхідно дивитися через призму найважливіших подій та інтелектуальних досягнень доби.

Х. Л. Борхес багатозначний і багатогранний. Він запозичує свої теми з усіх сфер гуманітарного знання. У математичній логіці, історії філософії й релігії, у містиці, фізиці ХХ століття, історії літератури, навіть в політиці Борхес відшукує теми, що представляють, за його словами, «естетичну цінність». Поряд з цим, він своєю творчістю оприявнює філософсько-антропологічну проблематику, актуальну для всього ХХ століття.

Метою роботи є дослідження символізму лабіринту та дзеркала в прозі Х. Борхеса.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити наступні **завдання:**

- дослідити творчість Х. Л. Борхеса як унікальне явище латиноамериканської та світової культур;
- розглянути специфіку символіки лабіринту та дзеркала у всесвітній культурі;

- проаналізувати концепти лабіринту та дзеркала як центральні метафоричні образи-символи в прозі Борхеса;
- визначити образ лабіринту у творах Х. Л. Борхеса «Вавилонська бібліотека», «Сад розбіжних стежок», «Безсмертний»;
- проаналізувати символи дзеркала та задзеркалля у прозі Х. Л. Борхеса.

Об'єктом дослідження є твори «Вавилонська бібліотека», «Сад розбіжних стежок», «Безсмертний», «Тлін, Укбар, Orbis Tertius», «Хакім із Мерва, фарбувальник у масці», «Дзеркало і маска» Х. Л. Борхеса.

Предмет дослідження – процес формування образів лабіринту та дзеркала у творах Х. Л. Борхеса.

Дослідження прози Х. Л. Борхеса потребувало використання загальнонаукових методів (аналізу, синтезу, узагальнення тощо), типологічного, структурного методів. Також застосовано порівняльно-історичний (для з'ясування специфіки відображення концептів лабіринту та дзеркала у світовій культурі); біографічний (дав змогу вивчити художній світ Х. Л. Борхеса та відображення в ньому образів лабіринту і дзеркала) культурно-історичний (дозволив поглибити розуміння художнього світу творів Х. Л. Борхеса).

Бакалаврська робота **складається** зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ Х. Л. БОРХЕСА

1.1. Х. Л. Борхес як унікальне явище латиноамериканської та світової культур

Творчість окремого письменника чи філософа при всій його неповторній індивідуальності завжди вбирає в себе множину надособистісних елементів, які містять у собі літературну або філософську школу, приналежність до певного напрямку або течії, стиль художнього і філософського мислення певної епохи, національну та регіональну традицію, спосіб мислення, властивий тому чи іншому типу культури. Останній особливо істотний в нашій роботі, так як Хорхе Луїс Борхес – це явище в першу чергу латиноамериканської культури, яка викликає великий інтерес для дослідження, що пов'язано зі специфікою розвитку цивілізації Латинської Америки й особливостями її менталітету.

Хорхе Луїс Борхес (1899-1986) - аргентинський відомий поет, письменник, літературознавець, лінгвіст і філософ. У 20-х роках Борхес очолював авангард аргентинської поезії, у 30-х рр. його творчість зазнала кардинальної трансформації, а модерністські поетичні експерименти були майже вичерпані. З 1935 р. публікує нариси «Історія ганьби світу» (1935), «Вічна історія» (1936), «Художня література» (1944), «Алеф» (1949), «Нове розслідування (1952)». Інформація Броді "(1970)," Книга пісків "(1975). Дж. Апдайк назвав Борхеса" письменником-бібліотекарем ".

Характерною для прози Х. Л. Борхеса є її метафоричність. Метафори - це не образи, не рядки, але робота в цілому: метафори складні, багатоскладові, багатозначні метафоричні знаки. Якщо не розглядати метафору історій Борхеса, то багато з них видаються дивними анекдотами. Форми та методи історії Борхеса різноманітні. Несумісність часу, зв'язок

часу, вибір однієї і тієї ж речі в різному майбутньому, різне минуле епохи, зміна часу матеріальної природи, поєднання, що відображається по-різному в новому часі; зв'язок простору (Дзеркало та лабіринт), які належать до різних позицій дії дії; поєднання реальності та слів, книг, ідей, принципів, концепцій, історій та культури має просвітницьке значення; поєднання реальності та нереальності та поєднання вступу в таємницю; Ретельне вивчення історичних аналогій; будівництво неіснуючих будівель на основі існуючих законів і навпаки; винахід інших культур на основі відомих тенденцій.

Твори Борхеса в цілісному їх сприйнятті представляють якусь подобу зв'язкової філософської системи, а саме метафізики, джерела якої легко відстежити. Це перш за все філософія ідеалізму: «Я випробував літературні можливості такої філософської системи як ідеалізм», – скаже Борхес в одному з інтерв'ю з Жаном де Мійере. [12, с. 421]. А також каббала і Біблія, які спочатку привертала увагу Борхеса через цікавість, захопленість, а потім він використовував ці відомості з літературними й філософськими цілями.

Із представників ідеалізму, що цікавлять Борхеса і тою чи іншою мірою вплинули на його творчість, можна назвати насамперед Шопенгауера, Берклі і Юма, потім Платона. «Крім Шопенгауера і Берклі жоден філософ не викликав у мене відчуття, що я читаю правдивий або хоча б правдоподібний опис світу», – визначає Борхес [12, с. 454-455].

На відміну від більшості письменників, які пишуть на основі власного досвіду або поєднання досвіду та культури, твори Борхеса мають головне джерело книги, а також уяву та фантазію. Саме ці книги визначають сферу його думок та емоцій, і саме з них вимальовується його Всесвіт – гармонійний і досконалий світ, безпосередньо пов'язаний з філософією Шопенгауера. Борхес часто посилається на інших філософів, особливо на Платона, Спінозу, Берклі, Юме, Сведенборга та східних мудреців. Однак його метафізика, безсумнівно, близька до тієї, яку запропонував Шопенгауер у своїй книзі "Світ волі та уяви".

Як і багато латиноамериканських мислителів, Борхес знаходить свої прообрази в літературі, міфології та історії. Так, в оповіданні «Сюжет» автор починає свій сюжет з історичного факту – з моменту, коли Цезар, побачивши серед нападників свого сина, вигукує: «А ти, сину мій!». Борхес далі нагадує читачеві, що цей патетичний вигук був відтворений в свій час у Шекспіра і Кеведо, помічаючи, що «долі до вподоби повторення, варіанти, переклички», тому слова Цезаря повторилися вже в зовсім інший час і в іншому середовищі, дев'ятнадцятому столітті, коли в провінції Буенос-Айрес якийсь гаучо, «падає під ножами, впізнає свого пасинка і з м'яким докором і повільним подивом каже йому: Ну і ну, хлопець! – Його вбивають, і він не підозрює, що помер, щоб історія повторилася». Це сходиться вже з філософськими поглядами Спінози, який розглядає конкретні історичні події під знаком вічності. До речі, Борхес вважає, що Спіноза – «одна з найблагородніших постатей в історії філософії» [12, с. 443].

Хорхе Луїс Борхес багаторазово звертається до символів і метафор, ілюструючи свою улюблену тезу, що «всесвітня історія – це історія різної інтонації за умов застосування кількох метафор». Пізнання Борхесом світу культури й людини здійснюється саме через смислове і символічне вираження. Найбільш загальною метафорою і парадигмою Борхеса стали парадигма книги і бібліотеки.

Книга у Борхеса – це факт культури, оскільки вона виступає у нього як знак, символ, «тексту», який потрібно не тільки спостерігати, а й осмислювати.

Розглядаючи світ як книгу, Борхес тим самим свого часу передбачив сучасну семіотичну теорію, показавши, що людина живе в світі символічних форм, не менше реальних, ніж так звані реальні предмети, що своїм реальним життям живуть не тільки люди і речі, але і символи, створені людьми. Одні з них – це книги.

Філософський світ Борхеса складається не з предметів та подій, а з тексту, "інформації про знання, культурних концепцій та естетичних теорій". Його твори створені з готових текстів, які є «коробочками» цитат та ідей.

Книга для Борхеса – це світ, який має глибинний сенс. Причому цей мотив у Борхеса пов'язаний з ідеєю абсолютного, всеосяжного, світу, що містить всі існуючі і неіснуючі висловлювання, слова, що містять у собі все. Десь в надрах Вавилонської бібліотеки «стоїть книга, яка містить суть і короткий виклад всього іншого» [12, с. 346], що є підставою, архетипом світобудови.

У підтвердженні цього в есе «Про культ книг» Борхес наводить уривок з книги Леона Блуа: «Історія – це нескінченний літургійний текст, де йоти і точки мають не менше значення, ніж рядки або цілі розділи, але важливість тих і інших для нас невизначена і глибоко прихована» [12, с. 93]. Далі, слідом за Малларме, який сказав, що світ існує для того, щоб закінчитися Книгою, він стискає цю ідею в ще більш амбітну формулу – все є лист: «... ми – рядки, або слова, або букви магічної книги, і ця вічна друкарська книга – єдине, що є в світі, вірніше, вона і є світ» [12, с. 93].

Борхес згадує дзеркала та їх форми у своїй творчості та більшість своїх есе, новел і оповідань він будує за принципом дзеркальних відображень: створені ним численні образи по черзі відображаються один в одному. Причому кількість відображених образів залежить у Борхеса від кількості дзеркал, необхідних для розкриття або парадоксу тотожності і всеосяжного початку. Практично таку ж роль грали дзеркала в інтер'єрі бароко, розсуваючи архітектурний простір заради створення ілюзорної нескінченності (відображення дзеркала в дзеркалі).

Створені Борхесом образи, будучи вигаданими, наділені рисами реальності, і тому можуть повторюватися в інших образах. Вони як би відображаються в дзеркалах, для яких попередня псевдореальність – лише відправна точка в побудові власних світів.

Центральна думка творів Борхеса полягає в тому, що світ – це хаос без будь-якого значення.

Дві форми світоглядної рефлексії: універсальний Всесвіт, особливо виживання людства, сформували специфічну світову філософію та поетичний портрет у процесі розуміння поета-мислителя. Перший із них представляє простір, а другий - світогляд часу, але разом вони утворюють певний світовий просторово-часовий континуум, одним із яких є існування людей у світі. Борхес інтерпретує останнє як хаотичну, хаотичну "тканину" життя, але отримана тканина є крихкою. У будь-якому випадку, її модель незрозуміла, не чітко окреслена [19, с. 37].

Як результат, людина, блукаючи у лабіринті без нитки Аріадни, яка б могла вказати правильний шлях, перебуває в примарній реальності. Вона намагається самовизначитися у світі, а це, згідно з Борхесом, є не що інше, як «сумбурний перелік, в який людину помістили невідомо для чого». [3, с. 181] В хаосі буденного життя, котре складно досягнути розумом, кожна річ, будь-яка подія здаються загадкою, криптограмою, людина не знаходить провідних орієнтирів і немовби втрачає себе.

«Але може ще не все втрачено? – розмірковує Борхес. – Адже існують певні дороговкази – магичні знаки і символи, що скеровують нас по правильному шляху?» На жаль, констатує він, такого шляху не існує, усі шляхи помилкові, зрештою всі вони ведуть до останньої межі смерті.

Людина приречена постійно мучитися в роздумах стосовно правильності визначеного шляху, вона створює теоретичні версії щодо виходу з безцільного життєвого лабіринту, але все це не приводить до успіху. «Усім відомий давньогрецький лабіринт, що містить усього лише одну-єдину пряму лінію. На цій лінії заблукали безліч філософів..», – відзначав Борхес [1, с. 181].

Він вважає, що Спіноза є одним із сміливих, хто намагається розкрити таємниці світового лабіринту. Цей мислитель зробив величезну спробу прояснити наші думки - розбити темряву знань світлом мислення. Через

приціл заробляти на життя, він побачив розумну структуру світу: для нього світ і Бог єдині. Борхес віддає данину філософському раціоналізму Спінози, але все ж ближче до його символічного світогляду. Світ - це «писання Божі». Для людей вони незрозумілі, як лабіринт. Розум може вгадувати багато речей у світі, він шукає вічність у тимчасовому, а вічність у вічності, але суть існування неможливо зрозуміти. Люди - це єдність часу і вічності. Вона включає незліченні покоління. Вони покинули цей світ і передали естафету людям, які щойно розпочали життєвий марафон.

У більшій частині оповідань Борхеса центральним об'єктом оповідання є саме тексти у вузькому сенсі слова – книги, рукописи або усні перекази, які викладаються, коментуються, зіставляються, ототожнюються («Письмена бога», «Вавилонська бібліотека», «Тлін, Укбар, Orbis ter – tius» та інші). Те ж відноситься і до текстів в широкому сенсі слова. Так, в оповіданні «Сад розбіжних стежок» вбивство виявляється «текстом», який потрібно правильно прочитати, а в «Фунесе, чудо пам'яті» розглядається питання про можливі способи влаштування текстів пам'яті. [3, с. 104].

В оповіданні «Сад розбіжних стежок» вельми цікавий образ саду-книги, задуманий китайським мудрецем Цюй Пенем. Д. С. Лихачов в статті «Слово і сад» зауважив: «У всі століття і у всіх великих стилях сади були ідеальним чином природи, Всесвіту. Упорядкована ж природа – це, перш за все природа, яка може бути прочитана як Біблія, книга, бібліотека» [3, с. 64].

Борхес намагається створити тут діянням свого героя нескінченну книгу, книгу – лабіринт, іншими словами, представити світ як «запаморочливу мережу розбіжних і паралельних часів» [12, с. 358], піднімаючи проблему часу і пов'язану з нею проблему інтерпретації тексту.

Будь-який текст можна тлумачити по-різному. Людина, що створює твір мистецтва, літератури, музики не може осмислити своє творіння в контексті подальшого розвитку культури. Ні він, ні його сучасники не мали можливість оцінити зміст і значення своїх власних творів так, як це зробили б в наступні епохи. Текст, потрапляючи в новий історико-культурний

контекст, наповнюється новим змістом, відмінним від того, який він мав під час його створення.

Це те, що намагався зробити П'єр Менар (оповідання "П'єр Менар, автор Дон Кіхота"), йому вдалося "переписати" (тобто переосмислити) три розділи "Тан Цзі Глава Де": дев'ятий розділ першої частини обговорює суто літературні проблеми - взаємозв'язок між справжнім автором, автором-оповідачем та вигаданим оповідачем; у тридцять третьому розділі першої частини, Давня суперечка про перевагу мечів чи ручок, війни чи культури триває Двадцять другий розділ першої частини, Дон Кіхот звільняє злочинців, і в той же час висловлює дуже сучасні питання щодо справедливості, точки зору справедливості, погляд на справедливість повинен базуватися не тільки на визнанні злочинців, але і на основі сила людської волі, і ця точка зору може подолати будь-який виклик.

«Немає такої інтелектуальної вправи, яка в підсумку не принесла б користі. Будь-яке філософське вчення – це спершу якийсь правдоподібний опис всесвіту; проходять роки, і ось, воно всього лише глава – якщо не абзац або не одне ім'я – в історії філософії. У літературі подібне старіння ще більш явно. «Дон Кіхот»... був насамперед цікавою книгою; нині він-привід для патріотичних тостів, для зарозумілості граматиків, для непристойно розкішних видань» [9, с. 24].

Таким чином, розуміння творів культури змінюється від епохи до епохи. Воно ніколи не може бути остаточним, не існує єдино правильної їх інтерпретації. Саме в багатозначності слова і символу Борхес бачить визначальну властивість художнього тексту.

Наприкінці прози останньої книги його поеми Борхес погоджується з тими, хто називає його "бібліотекарем": "Чи можу я дозволити мені повторити бібліотеку мого батька - це моє життя вирішальним фактором? Насправді, я ніколи не виїжджав звідти як я залишив бібліотеку Алонсо Кіхано ". [10, с. 253].

Книга – це саме та сутність, що є джерелом і змістом Всесвіту культури. Книга призначена не тільки для читання, скоріше за Борхесом, книга виконує іншу функцію – є сховищем пам'яті, тому книга у Борхеса синонімічна бібліотеці.

Борхесу довелося вдатися до образу нескінченної книги («Книга піску»), щоб затвердити іншу давню думку про те, що Книга є рівноправний атрибут божественного. Це може бути і мусульманський Коран (записаний буквами, але лише повторює священні скрижалі в небесах), і християнська книга – всесвіт, який був, є і перебуватиме довіку. «Щоб існувало зерцало Миру – мир повинен мати форму», – стверджує Вільгельм, і другий том Аристотеля не може задовольнити спраги. Нескінченний Всесвіт вимагає нескінченної книги, і її не знайти в середньовічному монастирі.

Еко пропонує свій метод пізнання – дієвий, практичний, активний, з вірою в кінцевий успіх і самоцінність процесу, на відміну від Борхеса, який назвав себе в одному з пізніх інтерв'ю «агностиком – іншими словами, людиною, яка не вірить у можливість знання». У своїй полеміці з Борхесом він користується всім різноманіттям прийомів, доступних літератору – від прямої пародії до хитромудрих алюзій.

Суворі геометричні форми найменше відповідає основній функції лабіринту – збивати з пантелику, заплутувати того, хто потрапив в нього. Тут з лабіринтом «Імені троянди» цілком можна співвіднести і нескінченну низку шестигранників (що стала лабіринтом саме через свою нескінченність), і лабіринт Абенхакана, де можна за годину дійти до центру, використовуючи банальний принцип лівої руки, і лабіринт Цуй Пена, який полягав у книзі. У цьому ряду можна згадати і громіздкий лабіринт Карлоса Архентіно Данері («Алеф»), і мрію Еріка Леннрота («Смерть і буссоль») – лабіринт з однієї прямої лінії.

Бібліотека, як відомо, нескінченна. Образ бібліотеки розроблений Борхесом вичерпно (якщо забути про її нескінченність). Це і Всесвіт, і нескінченна книга, і Національна бібліотека в Буенос-Айресі, директором

якої він служив. «Бібліотека включає в себе все – і Ява, і примха», – говорить Хорхе з Бургоса. «Бібліотека всеосяжна», – каже герой «Вавилонської бібліотеки». Вона включає в себе «все, що піддається виразу – на всіх мовах». Вільгельм, розмовляючи з Аббоном, говорить про бібліотеку монастиря в чудових тонах не з любові до риторики – «у ній більше книг, ніж у любій бібліотеці християнства, це – єдиний наш Світоч, найкраще, що може протиставити наш християнський світ...». Таке сховище можна надати в розпорядження тільки Борхесу, і не тільки тому, що він – єдиний гідний бібліотекар.

Один із сучасних структуралістів Франції Ж. Женетт погоджується з Борхесом, стверджуючи, що «бібліотека – ось самий ясний і точний символ літературного простору... слово прийняло тут форму мовчання». У борхесівській бібліотеці «всі книги складають одну єдину книгу і кожна окремо вміщує їх усі» [17, с. 182].

Таким чином, Борхес використовує символи для побудови своєї моделі культури. Будь-яка система або схема вимагають раціонального, логічного висновку. Тому метафори у творчості Борхеса здійснюють перехід з однієї картини світу в іншу, за словами І. Т. Касавіна, роблять «культурну міграцію», зі світу логіко-раціонального в світ містичний, ірраціоналістичний [17, с. 164]. Світ культури Борхес намагався уявити як єдине ціле, застосовуючи еkleктизм і пропонуючи своєрідний компроміс, антилогічно з'єднавши різні світоглядні тенденції і протилежні концепції в культурі.

У колекції Борхеса є багато історій про повсякденну життєву драму, які пов'язані зі звичайною неписьменністю. В одному з інтерв'ю 1967 року він сказав, що планує написати деякі реальні теми та видати книгу з психології, намагаючись уникнути таємниць, лабіринту, дзеркала та всіх маній. Не можна сказати, що ця програма реалізується як єдине ціле, бо світогляд прозаїків ірраціональний та сповнений містики. Борхес має тенденцію до екстремальних, "фатальних" ситуацій.

У цьому випадку персонаж може виявити щось несподіване. Тому в невеликому жанрі навички розповіді автора не дозволяють втратити свою захоплюючу привабливість. У більшості випадків загадкові події порушили межу між реальністю та ілюзією. Для Борхеса протистояння між реальністю та ілюзією не існує. Він живе у текстовому світі і відчуває себе власним персонажем.

1.2. Символіка лабіринту та дзеркала у всесвітній культурі

З найдавніших часів до сьогодення тема лабіринту - символ існування, кругообігу життя, думка про вічне повернення та нескінченні дослідження. Лабіринт - це завжди шлях, блукання, просвітлення, а також метафора вибору шляху. У ХХ столітті візерунок лабіринту знову став популярним і набув нового значення.

Концепція лабіринту містить ряд характеристик кісткової риси: за словами Рудольфа Отто, це неоднозначна таємниця, яка веде до таємничого тайфуну - неймовірне відчуття таємничості та захоплення - Зачарованість та привабливість. Водночас це може бути елементом топосу родини драконів. Греки називали термін "лабіринт" палацом правителя Кносу, який був побудований Дедалом за зразком єгипетського лабіринту. Хоча лабіринт Дедала в сто разів менший за єгипетський лабіринт озера Мойріс (Ма-Ур), самому його архітектору нікуди діватись. У міфі про Тесея та Аріадну Кносський лабіринт є домом чудовиська Мінотавра. Геродот розповідає про лабіринт, побудований фараоном XII династії Аменемхета III (2000-1785 рр. до н. е.), який є його похоронним залом. Лабіринт побудований на висотах Крокодил-Сіті. Він писав, що якби "хтось побудував усі фортеці та великі будівлі, зроблені греками, вони були б меншими за цей лабіринт за технологією та вартістю". Лабіринт навіть перевершує піраміду. Дорога, якою мені довелося вийти із двору, була настільки звивистою та заплутаною, що я ледь не збився з дороги. "[6].

Історія єгипетського Лабіринту як топоса, пов'язаного із сакральним, представлена у романі Болеслава Пруса «Фараон». Тут лабіринт стає прикладом квазісакрального: жерці збудували й використовують його для імітації їхнього зв'язку з надприродним, потойбіччям. На відміну від цього зраціоналізованого образу епохи Позитивізму XIX ст. концепт лабіринту в художній прозі XX-XXI ст. значно розширює семантичну парадигму, зокрема, й завдяки його сакралізації.

Як сакральний локус, лабіринт функціонально був тією чи іншою мірою пов'язаний з ідеєю «захисту, охорони певного «центру». Не кожен, – наголошує Мірча Еліаде, – може потрапити у лабіринт і вийти із нього неушкодженим: вхід у лабіринт був різнозначний до ініціації. Що ж стосується «центру», то він, вочевидь, міг мати найрізноманітніші образні представлення, функції та смисли. Лабіринт міг охороняти місто, могилу або святилище, однак, у будь-якому випадку він захищав певний магічно-релігійний простір, який треба було зробити недосяжним для непокликаних і непосвячених» [26].

Нортроп Фрай відносить лабіринт до демонічної образності (він – один із «зловісних відповідників геометричних образів») у теорії архетипного значення: «Відповідно до апокаліптичного шляху або прямої дороги, широкого шляху у пустині, який провістив Ісайя, маємо у тому світі (неорганічному) лабіринт або заплутаний шлях, образ загубленого напрямку, що, звичайно, у своїй серцевині має таку потвору, як Мінотавр.

До такої точки зору підходять лабіринтові мандри Ізраїля в пустині, які повторив Ісус, коли перебував у товаристві диявола. Лабіринт може також бути зловісним лісом» [24].

Лабіринт використовувався як стиль оповіді багатьма китайськими письменниками-авангардистами у 1980-х. Наприклад, проза «Він фея» є показовою, він апелює до неперервності часу і простору, періодичності, повторення, мінливості розвитку сюжету та смислового розриву. Наприклад, в оповіданні «Загублений корабель» він залишив білу пляму у фокусній точці

зображення. Цей смисловий розрив в основній частині оповідання - це лише літературна гра, тому через зміни часів здається неможливим нове бачення і глибше розуміння твору. Для глибшого розуміння потрібне внутрішнє багатство.

У романі Умберто Еко «Il nome della rosa» («Ім'я рози», 1980) лабіринт-бібліотека є «центром» герметичного сакрального простору, яким є монастир (те, що лежить поза монастирем – простір профанний). Такий центр відповідає найсвятішому місцю святині – *debir* – Свята Святих, куди лише раз на рік дозволялося входити первосвященикові. Бібліотека як сакроцентр схована, у свою чергу, у Вежі: це «восьмикутна будівля, яка з віддалі здавалася чотирикутником (досконала фігура, яка виражає міць і неприступність Божого Граду)»; «сліпа воля монахів наважилася посвятити її на сторожу Божого слова» [17, с. 166].

Злочини на території монастиря (який до певної міри вважається закритим сакральним простором) відповідають апокаліптичному пророцтву богослова Іоанна - ритуал повертається до священного періоду, його особливий досвід та смерть монахів-тамплієрів вважаються ритуалами. Сексуальне вбивство - це присвячення людства мирському спасінню. Тому в "Імені троянди" концепція лабіринту як священного простору парадигмально реалізується в бібліотечному лабіринті, так само, як і в романному просторі Х. Л. Борхеса, лабіринт стає особливим Терміном, набув священну додаткову семантику особливості. Цей теменос випромінює енергію кістки та навколишнього простору, виступаючи продуцентом злочину ритуального вбивства, і одночасно утворюючи своєрідний священний годинник у новому просторі (повертаючись до священного часу).

Роман відомого швейцарського письменника Фрідріха Дюрренматта «Зимова війна в Тибеті» (*Der Winterkrieg in Tibet*, 1981) оповідає про солдата, який бореться в «нескінченних війнах» [2, с. 12] в тибетських горах: пориті шахтами і тунелями гори являють собою заплутаний лабіринт, в якому герой не тільки втрачає людську подобу, а й втрачає мету свого існування.

Борючись з «ворогами», він насправді бореться з безцільністю свого існування в лабіринті світу. Вбиваючи, солдати-найманці знаходять мету: «Надія знайти хоч якусь мету надає їм сили, в яких вони так потребують, пошук мети допомагає їм винести всю цю м'ясорубку» [2, с. 58].

Гори, на яких розгортається «Зимова війна», - це лабіринти, безцільні, тому немає виходу і немає відповіді. Відповідно до класифікації лабіринту, запропонованої Умберто Еко, лабіринт Дюрренматта належить до кореневищного лабіринту.

У романі англійської письменниці Кейт Мосс (Kate Mosse) «Labyrinth» («Лабіринт», 2005) концепт лабіринту стає ще однією художньою декларацією його як сакрального локусу. Однак у цьому романі лабіринт набуває іншого семантичного наповнення, ніж у Хорхе Люїса Борхеса та Умберто Еко. Відкриття при розкопках лабіринту у героїні твору породжує відчуття сакрального страху – *hikidish* (гебрайською – освячувати), декларуючи переживання сучасною людиною зустрічі з одним із ірраціональних виявів *sacrum*'у (у розумінні Р. Отта): «Еліс не була побожною. Вона не вірила ні в рай, ані в пекло, ні в диявола, ні навіть в істот, що згідно з віруваннями живуть у цих горах. Проте вперше в житті її переповнило відчуття присутності чогось надприродного, неосяжного, чогось більшого, ніж її власний досвід та розуміння. Вона відчула ворожість, і це відчуття повільно передавалося її шкірі, голові й підшвам. Еліс забракло сміливості. У печері раптово стало холодно. Страх стис її горло, перехопивши подих у легенях...» [17, с. 167].

Візерунок лабіринту широко поширився у західноєвропейській літературі у другій половині ХХ століття. Письменник розглядає образ лабіринту як символ людського життя - досить складний і заплутаний. Говорячи про проблему людей, які прагнуть вижити, позбутися хаосу і безглузлого способу життя, та проблему отримання істини, автор пропонує безліч варіантів вирішення цієї проблеми. Якщо письменники 1960-х та 1970-х років вірили в можливість позбутися цього лабіринту і вивести своїх героїв

у центр семантики, то прозаїки 1980-х і 1990-х років остаточно були розчаровані можливістю пізнання людьми правди.

Збагнувши фізіологічну, психологічну або ментальну організацію їх творців – можна проникнути в таємницю самих лабіринтів [7].

Розглянемо один із суперечливих символів культури – дзеркало.

Добре відоме в побуті дзеркало грає досить парадоксальну і несподівану роль в образотворчому мистецтві, відображаючи різні форми світорозуміння в історії культури. Парадоксальність дзеркала проявляється хоча б в тому, що зображення в дзеркалі завжди на один вимір менше, ніж світ, який воно відображає. Так, наприклад, ми ніколи не бачимо себе в дзеркалі такими як ми є насправді, тобто об'ємними, а завжди плоскими. Навпаки ж, дзеркало в предметі культури – це не тільки подвоєння зображення, а розширення простору картини за рахунок введення додаткової площини сприйняття.

Дзеркало з функціональної точки зору – «це об'єкт, що створює точне відтворення (копію) будь-якого предмета (оригіналу) і його руху, якщо цей оригінал знаходиться в певних просторових відносинах з дзеркалом» [15, с. 6]. Об'єктом можуть виступати різного роду блискучі відображення, металеві та скляні предмети, водна гладь і лід. А відбивати можна практично все. Але тільки ось, якщо собака подивиться в дзеркало, то побачить вона іншу собаку, але не себе. «Зрозуміти себе самого в дзеркальному зображенні швидше за все може тільки людина», – писав у своєму щоденнику М.М. Пришвін [20, с. 22]. І далі він робить висновок: «Вся історія культури і є розповідь про те, що побачила людина в дзеркалі, і все майбутнє наше в тому, що ще в цьому дзеркалі побачить людина».

Граючи різноманітні ролі в людській культурі, дзеркало збирає в собі різні культурно-історичні значення.

Дзеркало – це, перш за все, погляд людини на саму себе, але це і подвоєння світу: людина, яка дивиться в дзеркало, бачить не себе, а своє відображення, перевернуте по горизонталі, зліва направо, вона бачить в

дзеркалі свого задзеркального двійника, друге «я», що знаходиться зовні. Звідси характерна для первісної магії боязнь стародавньої людини побачити своє відображення та зміст цього значення, що зберігся в народній прикметі, яка свідчить: «В розбите дзеркало не дивляться». Природно, якщо людина подивиться на свого двійника в «розбитому на осколки» дзеркалі, то її чекає в майбутньому аналогічний стан. Розбите дзеркало символізує розбиту долю.

Подібне «рефлексивне» значення має і грецький міф про Нарциса, який, закохавшись у власне відображення, не міг відірватися від споглядання на самого себе і помер.

Дивлячись у дзеркало, людина чекає побачити в ньому якийсь певний, створений в його свідомості образ самого себе. І дзеркало або підтверджує його, або спростовує. Отже, за словами Руднева, «дзеркало – це містичний співрозмовник, одночасно підтверджує і спростовує нашу тотожність» [21, с. 102].

У деяких міфах за допомогою дзеркала вбивали різного роду чудовиськ, злих духів і богів. Так, наприклад, від жахливого змія Василіска в давньо-грецькій міфології, здатного вбивати не тільки отрутою, а й поглядом, подихом, можна було врятуватися, показавши йому дзеркало: змії гинув від власного відображення. Персей обезголовлює горгону Медузу, дивлячись на її відображення в мідний щит, який виступає в функції чарівного дзеркала, оберігає від небезпеки. Дзеркало виступає як атрибут таких богинь, як Аматарасу – у японській міфології богиня сонця, як Афродіта – Венера.

Стимулом уяви дзеркало служило і для художників. Венеру з дзеркалом зображував Тіціан і Веласкес, а Пуссен і Караваджо відобразили в своїх картинах Нарциса, який закоханий в своє відображення. Зрозуміло, різні художники в зображення дзеркала вкладали різний зміст.

У казці Г.-Х. Андерсена «Снігову королеву» троль створює дзеркало, в якому «все добре і прекрасне зникало, а все погане і потворне, навпаки, впадало в очі і здавалося ще огидніше». Дзеркало що розбилося на осколки стає у Г.-Х. Андерсена символом кількох явищ: по-перше, воно є тією силою, яка сприяє руйнування людської особистості: якщо осколок потрапляв в очі

людині, то вона «починала помічати в кожній речі одні лише її погані сторони», якщо осколок проникав в серце, то «серце перетворювалося на маленьку крижинку».

По-друге, дзеркало у вигляді блискучого крижаного озера Снігової королеви, розділеного тріщинками на тисячі однакових і правильних шматків, виступає символом «холодного» досконалого розуму, «крижаною головоломкою». Причому, з цих шматків Кай намагався скласти слово «вічність» ...

Цікавим видається і той факт, що учні троя-диявола намагаються за допомогою того ж чарівного дзеркала посміятися над Богом і ангелами, що їм зробити не вдається, тому що, наближаючись до неба, дзеркало саме виривається у них із рук і падає на землю. Отже, дзеркалу як своєрідній зброї, винищувачу добра, Андерсен протиставить божественну силу християнства. Підтвердження цьому – молитви і пісні Герди, які їй допомагають не тільки дістатися до свого брата, але і врятувати його від дзеркального осколка.

У пушкінській «Казці про мертву царівну і про сім богатирів» дзеркало не тільки відображає того що знаходиться перед ним, але і володіє особливою властивістю: «Властивість дзеркальце мало: Говорити воно вміло». І при цьому воно говорить тільки правду, якою б болючою вона не була.

Дзеркало не тільки є відображенням реально існуючого об'єкта або суб'єкта. Воно може стати способом досягнення іншого світу, можливої подорожі в часі. Цей мотив зустрічається в культурах різних епох. У романтичній казці 19 століття Л. Керолла «Аліса в Задзеркаллі» головна героїня потрапляє в інший світ, пройшовши крізь дзеркало. У цьому світі відбуваються неймовірні ігри з часом: від пропозиції Єдинорога спочатку роздати сливовий поріг, а потім розрізати, до розповіді Білої Королеви про те, що вона повинна вколоти шпилькою палець, з якого кров йде ще до уколу.

У 20 столітті мотив дзеркала як засобу пересування в часі став використовуватися не тільки письменниками, філософами, але і кінематографістами.

У фільмі французького режисера і поета Жана Кокто «Орфей» (1950 р.) головний герой Орфей – сучасний образ однойменного міфічного поета – крізь дзеркало проникає в протилежний вимір і йде проти часу в царство мертвих за своєю Еврідікою. І тут же дзеркало стає причиною смерті Еврідіки, так як Орфей побачив в ньому обличчя своєї дружини на суді в царстві мертвих, куди вони потрапили.

Отже, у дзеркалі можуть відображатися і транслюватися різні цінності, що свідчить про його аксіологічні можливості. Але поряд з цим дзеркало може визначатися і як цінність, і як антицінність. Останнє можна виявити у творах Х. Л. Борхеса.

РОЗДІЛ 2

ОБРАЗИ ЛАБІРИНТУ ТА ДЗЕРКАЛА В ПРОЗІ Х. Л. БОРХЕСА

2.1. Лабіринт та дзеркало – центральні метафоричні образи-символи в прозі Борхеса

Концепція лабіринту містить багато особливостей категорії "sacrum": на думку Рудольфа Отто, це неоднозначна таємниця, яка веде до таємничого барвінку - дивовижного відчуття таємниці та розгубленості - Милуйтеся та приваблюйте. Водночас це може бути певним елементом тіні. Греки називали термін "лабіринт" палацом правителя Кносського острова на Криті, який був побудований Дедалом за зразком єгипетського лабіринту. Хоча лабіринт Дедала в сто разів менший за єгипетський лабіринт озера Мойріс (Ма-Ур), самому його архітектору нікуди діватись. У міфі про Тесея та Аріадну лабіринт Кносу є резиденцією чудовиська Мінотавра. Геродот розповідає про лабіринт, побудований фараоном XII династії Аменемхета III (2000-1785 рр. До н. Е.), Який є його похоронним залом. Лабіринт побудований на висотах міста Крокодил. Лабіринт «перевершив навіть піраміди [...]. Шлях, яким треба пройти, щоб вийти з приміщень, дуже звивистий у дворах і заплутаний так, що я майже заблукався» [6, с. 120].

У понятійному апараті як філософії, так і літератури постмодернізму існує низка термінів, запозичених з інших галузей знання і наділених метафоричним значенням (наприклад, поняття «ризوما» запозичено з біології). Серед них вагоме смислове і структурне навантаження має образ-метафора «лабіринт».

Першим, хто застосував це поняття для пояснення світобудови і запровадив його в художній творчості, був аргентинський письменник ХХ ст. Хорхе Луїс Борхес («Сад стежок, що розходяться», 1944, «Будинок Астерія»,

1949, «Абенхакан ель Бохарі, який загинув у своєму лабіринті», 1949) [5, с. 55].

Лабіринти, дзеркала, шахи та детективні сюжети складаються в барвисте інтелектуальне полотно, але мова його творів - легка та іронічна. Він описує найфантастичніші сцени простими словами, спокушаючи нас понестися розбіжними шляхами його безмежної фантазії.

Лабіринт є одним з улюблених символів Борхеса: його випробування відповідають певній дезорієнтації в просторі; його оповідання відкривають непередбачені напрямки, правда, ніколи не небезпечні і такі що управляються непохитною логікою. Лабіринт символізує ще й подвійність Борхеса, тобто розуміння книги та світу як нескінченних відображень, простору, яка, не будучи кінцевим, тобто закритим, має кінцеву структуру, таким чином, вдаючи із себе в'язницю без виходу. Часом, лабіринт набуває розмірів Всесвіту і не має, як сфера Паскаля, стабільного центру.

Пристрасть до лабіринтів, що володіла Борхесом, була майже болючою, лабіринт служив йому метафорою, що представляє життя як пастку [3, с. 297].

Світосприйняття концепту лабіринту Борхеса можна описати за допомогою викладу філософської сутності лабіринту Л. В. Стародубцевої: «образ форми незавершеної, розімкнутої, вічно відкритої і ця постать метаморфози, трансформації, безперервного переходу: від центру до периферії і від периферії до центру» [6, с. 112-113].

У творах Борхеса лабіринти множаться, народжуються з лабіринтів, вони не схожі і разом з тим схожі один на одного, то згадуються побіжно, існуючи в тексті на правах метафори, то стають реальним місцем дії. «Вночі я марив цією метафорою», – розповідає Шарлах Леннроту в новелі «Смерть і бусоль». «Я відчував, що світ – це лабіринт, з якого неможливо бігти, тому що всі шляхи – нехай здається, що вони йдуть на північ або на південь – справді, ведуть в Рим» [7, с. 355]. Римському трибуна мариться «чистий, невисокий лабіринт» в самому центрі якого стоїть глечик («Безсмертний») [7,

с. 387], а полковник Табарес з «Іншої смерті» говорить про «людей земляного кольору, що тчуть у напівсонному марші нескінченні лабіринти» [7, с.428].

Згодом лабіринти набувають фізичну масштабність і визначають долю самої людини в новелах: «Будинок Астерія», «Абенхакан Ель Бохарі, загиблий у своєму лабіринті», «Два царі і два їх лабіринту», «Сад розбіжних стежок», «Глін, Укбар, Орбіс Терціус».

У творах Борхеса лабіринт втілює в собі ідеал, досконалу, універсальну форму. Він цілком відчутний і чуттєвий і в той же час є виразом духу. У лабіринті приховані всі можливі структури простору («Вавилонська бібліотека»), часу («Тема зрадника і героя»), числа («Письмена бога»). Структура міфічного простору лабіринту передбачає його абсолютну неоднорідність, обов'язкову кінцівку (сприймається як даність, часто суперечить індивідуальному досвіду) і містичну наповненість цього простору, де людину опановує священний трепет, відбуваються найбільш немислимі події [8, с. 68].

Один з основних елементів монастиря, бібліотеки, роману, світу (список можна продовжити) – лабіринт. Лабіринт – образ-метафора постмодернізму – один з центральних елементів системи понять філософського світорозуміння Борхеса. У Борхеса лабіринт виступав своєю моделлю Вселенського світоустрою: світ суть Вавилонська бібліотека, що охоплює «всі можливі комбінації двадцяти з чимось орфографічних знаків (число їх, хоча і величезне, не нескінченно) – або все, що піддається вираженню – на всіх мовах» [4, с. 85]. Згідно Борхесу, таке «книгосховище» – це лабіринт, або система, архітектоніка якої обумовлюється власними правилами – законами зумовлення, вищого порядку, провидіння. «Всесвіт – деякі називають її бібліотекою – складається з величезного, можливо, нескінченного числа шестигранних галерей, з широкими вентиляційними колодязями, огороженими невисокими перила. З кожного шестигранника видно два верхніх і два нижніх поверху – до нескінченності. Пристрій

галереї незмінно: двадцять полиць, по п'ять довгих полиць на кожній стіні; крім двох: їх висота, рівна висоті поверху, ледь перевищує середній зріст бібліотекаря. До однією з вільних сторін примикає вузький коридор, що веде в іншу галерею, таку ж, як перша і як всі інші. Наліво і направо від коридору два крихітних приміщення. В одному можна спати стоячи, в іншому – задовольняти природні потреби. Поруч гвинтові сходи йдуть вгору і вниз і втрачаються далеко. В коридорі дзеркало, достовірно подвоює видиме. Дзеркала наводять людей на думку, що бібліотека не нескінченна (якщо вона нескінченна насправді, навіщо це ілюзорне подвоєння?); я ж вважаю за краще думати, що гладкі поверхні виражають і обіцяють нескінченність...». Всесвіт у Борхеса структурна, бо періодична: «якби вічний мандрівник пустився в дорогу в будь-якому напрямку, він зміг би переконатися по закінченні століть, що ті ж книги повторюються в тому ж безлад (який, будучи повтореним, стає порядком: Порядком»).

Незважаючи на те, що сам Борхес не використовував такий термін, як «ризом», ряд представлених варіантів лабіринту за своїми властивостями цілком відповідають ознакам ризоморфності. В інтерпретації, поданій М. А. Можейко, під «ризомою» розуміється фіксація принципово аструктурного і нелінійного способу організації цілісності, що залишає відкритою можливість для іманентної автохтонної рухливості і, відповідно, реалізації її внутрішнього креативного потенціалу самоконфігурування [12, с. 43-44].

Ризома – не хаос, але і не жорстка структура, подібна кристалічній решітці, непорушна і (до тих пір, поки об'єкт зберігає свою якісну самототожність) незмінна. Подібний перехідний стан між хаосом і структурою найбільш адекватно може бути представлено чином лабіринту.

Лабіринти Борхеса володіють такими ознаками функціонування, як множинність, неможливість виділити системну домінанту, центр. «Я думав про лабіринт лабіринтів, про петляючий і зростаючий лабіринт, який охоплював би минуле і прийдешнє і якимось дивом охоплював би всесвіт» [15, с. 4]. У наведеному тексті відображено невід'ємну сутнісну властивість

ризомі, яка влаштована так, що кожна її доріжка має можливість перетнутися з іншого принципово непередбачуваним чином, що гарантує її динамічність, адже «перехрестя всіляких маршрутів – зосередження життєвої активності» [16, с. 93].

У ризомі не виділяється смислоутворюючий центр, а, отже, і периферія, вона не починається і не завершується. Немає центральної точки, яка задавала б вектор її руху. Відсутність центру перешкоджає впорядкуванню, організації простору, його обмеженню певними рамками, оскільки відсутність якоїсь чільної точки позбавляє світ якогось відцентрового руху. Потенційно така структура безмежна. «Він пояснив мені, що його книга називається Книгою піску, тому що вона, як і пісок, без початку і кінця» [17, с.222].

Ризома є принципово відкрите середовище. Відсутність кордону забезпечує постійний обмін з навколишнім середовищем, тому до ризомі неможливо застосувати чіткий диференційований поділ зовнішнього і внутрішнього (що відповідає загальній постмодерністській установці, вираженої в концепції складки Ж. Делеза). Але при всій різноманітності, ризома являє собою цілісність, яка, незважаючи на постійну взаємодію з зовнішнім середовищем, не розчиняється в ній, представляючи собою конкретний окремий об'єкт.

Не менш важливою характеристикою є незавершеність, внутрішня динаміка і безперервність становлення ризомі. Її динамічність обумовлена власною нестабільністю, а не зовнішнім впливом. Вона знаходиться в стані перманентного становлення і самоорганізації, оскільки цей процес безперервний, нескінченний і різноспрямований, то ризома, постійно знаходиться в русі, не може бути зафіксована не тільки зсередини, а й ззовні [16, с. 92]. Як пише Борхес, «на цій сторінці була маленька, як в словниках, картинка: якір... і тоді незнайомец сказав: «Розгляньте гарненько, Вам більше її ніколи не побачити». Я помітив сторінку і захлопнув книгу. І тут же

відкрив її. Даремно я шукав, сторінка за сторінкою, зображення якоря» [17, с. 232].

У постмодерністському типі філософствування символічне значення набуває образ бібліотеки як постмодерністського різноморфного лабіринту, в якому відсутня структура та її основні атрибути: центр і периферія; простір реалізується послідовно змінюються віртуальних структурах: «Всесвіт – ця Бібліотека, Бібліотека – ця Всесвіт» [18, с. 372]. Постмодерністський лабіринт включає множинність фальшивих стартів, відступів, варіацій і повторень, замикаючи на себе всі виходи з себе: вважаючи, що прямуєш до виходу, заглиблюєшся. Бібліотека тільки тоді стає лабіринтом, коли є кому по ній блукати. Принцип її побудови залишається за межами розуміння тих, хто в ній знаходиться, що і забезпечує таку її сутнісну властивість, як заплутаність. За відсутності суб'єкта, який плутає його переходами, ця властивість втрачає сенс, і бібліотека перестає бути лабіринтом [16, с. 92].

Образ бібліотеки як величезного зібрання незліченних рядів книг, текстів, сторінок, рядків на цих сторінках, букв, ідей та історій, сюжетів, які, подорожуючи з книги в книгу, отримують різноманітні рішення і розгалуження, неодмінно повинен був уподібнитися лабіринту, так би мовити, «метафізуватись в напрямку ідеї лабіринту» [19, с. 37]. Бібліотека і Всесвіт (за Борхесом, це найбільш заплутаний лабіринт з усіх можливих) мисляться як певна схожість, їх символічні параметри зближуються – аж до повного збігу, оскільки для Борхеса вони тотожні. Разом з тим бібліотека стає одним із прикладів функціонування комбінованого аналізу з необмеженою кількістю повторів і комбінацій книг, букв і смислів. Один із бібліотекарів відкриває основний закон бібліотеки: «Всі книги, які би різні вони не були, складаються з одних і тих же елементів; відстані між рядками і буквами, точки, коми, двадцяти двох букв алфавіту». Однак «у всій величезній бібліотеці немає двох однакових книг», таким чином «на її полицях можна виявити всі можливі комбінації» букв і всього, «що

піддається виразу – на всіх мовах» [18, с. 372]. Книги перегукуються в ній, дзеркально відбиваючись один в одному.

У порівнянні з цією бібліотекою легендарна Вавилонська вежа – жалюгідна претензія людської уяви на грандіозність: бібліотека складається з секцій, секції мають форму шестигранників і служать одночасно книгосховищами і читальними залами [19, с. 37]. Кожен шестигранник пронизує гвинтові сходи, що йде вниз і вгору. До всього, що знаходиться в бібліотеці, і до неї самої не застосовні поняття початку і кінця: нескінченність – її головна характеристика. Мешканці цього химерного Всесвіту – звичайно, люди, які читають – одного разу злякалися холодної нескінченності свого світу і стоїть перед ними завдання пізнати його і смиренно погодитися з чиеюсь сумнівною ідеєю, ніби в бібліотеці є книга, «що містить суть і короткий виклад всіх інших» [18, с. 36].

«Вавилонська бібліотека» Борхеса не має своєї цілісності, вірніше, вона розділена на безліч «шестигранних галерей», які, в свою чергу, зберігають цілісність самої бібліотеки, але не її внутрішній простір, що являє собою класичний приклад ризоми.

Для реципієнта, який освоює простір бібліотеки, не існує нормованих правил його подолання, він має право сам вибирати, з якого шестигранника почати і в якому напрямку йому вести свій шлях. Тим самим реципієнт потенційно володіє нескінченною кількістю напрямків руху, що являє собою ситуацію перманентного вибору. Місце початку шляху є одночасно і кінцем, і серединою подорожі, реципієнт створює свій маршрут, керуючись власним бажанням, не порушуючи при цьому ідею цілісності бібліотеки, закладену спочатку. В рамках такого підходу неможливо конституювання фінального сенсу подорожі.

Основними принципами ризоморфної побудови простору «Вавилонської бібліотеки» є: принципи зв'язку та гетерогенності; множинності; незначного розриву; картографії та декалькоманії, розроблені Ж. Делезом та Ф. Гватарі у спільній роботі «Rhizome» [20]. Ці принципи

були запропоновані не стосовно образу самої бібліотеки, накресленому Борхесом, а саме закладені ними принципи гетерогенності об'єкта при збереженні його цілісності, дозволили нам виявити їх прояви в основі побудови борхесівської бібліотеки.

Принцип зв'язку і гетерогенності має на увазі під собою, що будь-яка точка ризому може бути і повинна бути пов'язана з усякою іншою [20, с. 12]. Цей постулат застосуємо до «Вавилонської бібліотеці» у зв'язку зі специфікою її побудови. «Всесвіт – деякі називають її бібліотекою – складається з величезного, можливо, нескінченного числа шестигранних галерей...» [18, с. 365], не пов'язаних між собою, і, як наслідок, відбувається втрата її цілісності, вірніше, розпадання її на безліч «шестигранників», які при цьому зберігають цілісність самої бібліотеки. Всі події бібліотеки об'єднані навколо оповідача, який живе в минулому і, якщо це необхідно реципієнту, виступає сполучною ланкою між подіями, що відбуваються в бібліотеці.

Принцип множинності ґрунтується на презумпції відсутності об'єкта і суб'єкта, наявності тільки детермінації, величини вимірювання, які не можуть збільшуватися без відповідної зміни сутності [20, с. 13]. Бібліотека, незважаючи на її цілісність, може розглядатися як збір окремих елементів, що утворюють свою цілісність: «містики запевняють, що в екстазі їм являється куляста зала з величезною круглою книгою...», «на якійсь полиці в якомусь шестиграннику ... стоїть книга, що містить суть і короткий виклад всіх інших: якийсь бібліотекар прочитав її і став подібний Богу».

Тут руйнується межа між реальністю і вигадкою, тим самим у реципієнта виникає відчуття, що і в реальному житті, на будь-якій полиці в будь-якій бібліотеці, на будь-якій книжковій сторінці його чекають нечувані новини, і саме він може стати людиною книгою і бути «подібний Богу» [18, с. 369].

Принцип незначного розриву передбачає, що ризома може бути розірвана, зламана в якомусь місці, може перебудуватися на іншу лінію. Будь-яка ризома включає в себе лінії членування, за якими вона

стратифікована, територіалізована, організована, означена [20, с. 14]. Принцип виявляється в сумбурності самої бібліотеки, в її неоформленій цілісності. Бібліотека може трансформуватися, видозмінитися: «Ходять розмови (я чув) про гарячу бібліотеку, в якій випадкові томи в безперервному пасьянсі перетворюються на інші, змішуючи і заперечуючи все, що стверджувалося, як збожеволіле божество». Важливим моментів є той факт, що автор прагне сконструювати бібліотеку за своїми спогадами, в незалежності від художньої реальності «як і всі люди бібліотеки, в юності я подорожував. Це було паломництво в пошуках книги, можливо каталогу каталогів» [18, с. 377].

Принципи картографії та декалькоманії ґрунтуються на тому, що ризома не підпорядковується жодній структурній або породжує моделі. Вона чужа самій думці про генетичну вісь як глибинну структуру [20, с. 17]. Ідея Бога і міфу, виправдання і безвихідного відчаю, приводить автора до створення хаотичної структури бібліотеки, позбавленої центру. Для правильного інтерпретування філософських ідей, закладених Борхесом в новелі, необхідні сліди структурних моделей (бібліотека як Всесвіт, Бібліотека існує *ab aeterno*, людина Книга, бібліотека безмежна і періодична) повинні бути перенесені назад на карту, яка є ризомою, для того, щоб активувати її приховані лінії.

Отже, ризома – це концепт покликаний мовити про подію, а не про сутність. Подією можна назвати зв'язок між тілами, те, що перебуває всередині того, що відбувається, себто чисте вираження, а також те, що має бути зрозумілим, на що спрямована воля і що представлене в наявному.

Хорхе Люїс Борхес створив художній світ, де лабіринт і бібліотека набувають ознак фрактального сакрального простору, що здатний до регенерації, вічного повернення й повторення, а книга набуває ознак серцевини кожної зі структурних складових цього *sacrum*, в якій можуть бути приховані незбагненні таємниці.

2.2. Аналіз образу лабіринту у творах Х. Л. Борхеса: «Вавилонська бібліотека», «Сад розбіжних стежок», «Безсмертний»

«Вавилонська бібліотека» (*La biblioteca de Babel*) – невелике оповідання Х. Л. Борхеса. Було написано іспанською в 1941 році, опубліковано в книзі «Сад розбіжних стежок» в 1944 році, був переведений на англійську відразу в двох варіантах в 1962 році.

Бібліотека складається з шестигранних кімнат, в кожній з яких є по двадцять полиць, на кожній з яких знаходяться тридцять дві книги одного формату, у всіх книгах по чотириста десять сторінок, на сторінці сорок рядків, в рядку близько вісімдесяти букв чорного кольору, які допускають двадцять п'ять орфографічних символів: 22 букви, крапку, кому і пробіл.

Більшість книг абсолютно безглузді, так як вони являють собою комбінаторний перебір всіх можливих варіантів двадцяти п'яти знаків. Однак ці варіанти ніколи не повторюються, головний закон бібліотеки: в бібліотеці не буває двох однакових книг.

Хоча відсоток осмислених книг від загальної кількості дуже невеликий, такі книги потенційно містять абсолютно всі створені і навіть не створені людством тексти. Борхес наводить як приклад докладну історію майбутнього, автобіографії архангелів, вірний каталог бібліотеки, тисячі і тисячі фальшивих каталогів, доказ фальшивості вірного каталогу, гностичне Євангеліє Василица, коментар до цього Євангелія, коментар до коментаря цього Євангелія, правдива розповідь про твою власну смерть, Переклад кожної книги на всі мови, інтерполяції кожної книги в усі книги, трактат, який міг би бути написаний (але не був) горем по міфології саксів, зниклі праці Тацита. [3, с. 317].

Так, у вавилонській бібліотеці Борхеса є і всі статті Вікіпедії у всіх своїх варіантах, що відрізняються один від одного всіма зробленими і не зробленими (але потенційно можливими) правками.

Можна порахувати, що в бібліотеці $24 \times 1\,312\,000 = 31\,488\,000$ книг, що відрізняються всього однією буквою і $991\,493\,388\,288\,000$ книг, що розрізняються тільки двома літерами.

У своїй розповіді Борхес реалізує один із варіантів теореми про нескінченних мавп («Якщо ви посадите нескінченну кількість мавп за друкарські машинки, то одна з них обов'язково надрукує «Війну і мир» або п'єси Шекспіра»), вводячи обмеження для можливих варіантів, але припускаючи обов'язкову реалізацію всіх потенцій в системі. Лабіринт, що оточує Вічне Місто, символізує єдиний шлях до нього. За Борхесом же, він призначений тільки для того, щоб заплутати людину. У «Вавилонській бібліотеці», де остання представлена як прообраз Всесвіту, Борхес проводить думку про повну відсутність в ній порядку, бо єдиний порядок, що спостерігається ним в ній, – це вічно повторюваний безлад. Якби вічний мандрівник, як він каже, пустився в дорогу в будь-якому напрямку, він зміг би переконатися після століть, що ті ж книги повторюються в тому ж безладді, який, будучи повтореним, стає порядком.

Отже, бібліотека, книга-лабіринт – це образ розроблений Борхесом вичерпно (якщо забути про її нескінченності). Це і Всесвіт, і нескінченна книга, і Національна бібліотека в Буенос-Айресі, директором якої він служив. «Книга-лабіринт включає в себе все – і яв, і примху», – говорить Хорхе з Бургоса. «Книга-лабіринт всеосяжна», – говорить герой «Вавилонської бібліотеки». Вона включає в себе «все, що піддається виразу – на всіх мовах». Вільгельм, розмовляючи з Аббоном, говорить про бібліотеку монастиря в чудових тонах не з любові до риторики – «у ній більше книг, ніж в будь-якій бібліотеці християнства, це – єдиний наш Світоч, найкраще, що може протиставити наш християнський світ...» [21, с. 125].

Лабіринт – символ, про який, згадавши Хорхе Луїса Борхеса, говорять в першу чергу. Лабіринт став чимось на зразок загального місця, і саме постійне повторення Борхесом слова «лабіринт» можна порівняти з повторюваністю деталей у реальних лабіринтах. Отже, лабіринт у Борхеса,

що оточує Вічне Місто, символізує єдиний шлях до нього. Цей шлях у християнській релігії визначається як жертвний, побудований на прагненні до моральної досконалості і краси.

Розповідь «Сад розбіжних стежок» вважається головною літературною метафорою постмодернізму – філософського напрямку, яке саме по собі нагадує лабіринти нашого розуму, де з окремих фрагментів збираєш ціле, як пазл.

Будь-яка доріжка лабіринту значуща, навіть глухий кут – це теж досвід. А архітектуру лабіринту і його центр можна побачити тільки тоді, коли мислиш досить широко, щоб побачити цей континуум збоку, зверху.

«Сад розбіжних стежок» був написаний в 1941 році. Сама дата наштовкує на певні асоціації і роздуми. Третій рік йшла світова війна, ще більш жорстока, ніж попередня, яка частково і знайшла відображення в оповіданні.

Борхес не міг не відчувати ту атмосферу, що панувала в повітрі, навіть незважаючи на те, що він був у спокійному Буенос-Айресі. У нього не могли не спливати спогади і асоціації з часом своєї молодості; адже протягом всієї першої світової війни він жив у Європі, у самому серці конфлікту, що вбив і покалічив мільйони людей. Звідти, можливо, ті важливі деталі, які допомагають передати атмосферу на початку розповіді: «Перон був майже порожній. Я пройшов по вагонах: пам'ятаю кількох фермерів, жінку в жалобі, юнака, що заглибився в Тацитові «Аннали», забинтованого і задоволеного солдата»

Сам автор твору називав період свого життя з 1937 по 1945 «дев'ятьма глибоко нещасними роками». І у нього були на те підстави: він був самотній, бідний (незважаючи на всі плюси посади бібліотекаря, платили тоді мало) і у нього почалися проблеми зі здоров'ям (процес погіршення зору, який надалі призвів до повної сліпоти, вже давав про себе перші знаки).

Сюжет твору на перший погляд може здатися надто простим. 1916 рік, китаєць Ю Цун що працює на німецьку розвідку в Англії, пише,

перебуваючи в ув'язненні і будучи засудженим до смерті, про те, як він убив китаїста Стівена Альбера, чия смерть стала сигналом для німецької армії розбомбити місто Альбер, де знаходився новий парк британської артилерії.

Але чи все так просто? Поглянемо більш детально: Борхес починає свою розповідь з відсилання до двадцять другої сторінки «історії світової війни», в якій йдеться про затримку наступу 24 липня 1916 року. Це хороший прийом, який прив'язує читача до думки про «реальність» того, що відбувається. Саме тут починається і закінчується ця «реальність» – реальність документального факту, події. І тут же йде різкий поворот і відсилання до реальності оповідання, реальності «продиктованої, прочитаної і підписаної доктором Ю Цуном». Починається альтернативна стежка.

Ю Цун, китаєць на службі у німецької розвідки, дізнається про викриття Руненберга, свого шефа, після чого: «по телефонному довіднику я розшукав ім'я єдиної людини, здатної передати мою звістку: він жив у передмісті Фентона, з півгодини їзди залізницею.» При цьому він побоюється переслідування капітаном Медденом, який, по суті, є його двійником і частково психологічним близнюком, заручником тодішнього часу і місця, «ірландець на службі у англійців». Ними рухають приблизно однакові мотиви. Ю Цин пише наступне: «Я виконав свій задум тому, що відчував: шеф зневажає людей моєї крові – тих незліченних предків, які злиті в мені. Я хотів довести йому, що жовтолиций може врятувати німецьку армію. І нарешті, мені треба було бігти від капітана». Сам же капітан «людина, яку звинувачували в нестачі завзяття, а то і в зраді» не хоче упускати можливості вислужитися перед англійцями. Тут починається принцип двійництва персонажів.

Ю Цин їде до доктора Стівена Альбера з єдиною метою – вбити його. Борхес описує цей шлях дуже детально, сам образ дороги, на якій можна заплутатися і вибрати невірний напрямок передують образу саду-лабіринту, в якому можна заблукати. Але ось цей шлях перетікає в те дивне почуття, яке опановує Ю Цин, і це суміш передчуття, спогадів, надії і чогось іншого...

Це знову лабіринт, лабіринт думок і почуттів: «я подумав про лабіринт лабіринтів, про зростаючий лабіринт, який охоплював би минуле і прийдешнє і якимось дивом вмщував весь Всесвіт. Поглинений примарними образами, я забув свою долю втікача і, втративши відчуття часу, відчув себе самою свідомістю світу».

Потім лабіринт думок перетікає в упорядкованість звуків, причому звуків рідних для Ю Ціня: «і тут я зрозумів: музика доносилася звідси, але що найнеймовірніше – вона була китайська. Тому я і сприймав її не замислюючись, безвідповідально. Не пам'ятаю, чи був біля воріт дзвіночок, дзвінок або я просто постукав. Мелодія все переливалася».

А далі було вбивство, а після арешт і страта.

Як же вдалося Борхесу побудувати настільки геніальну розповідь? На принципі двійництва, двійкового коду: двійництва персонажів, двійковості доль, двійковості реальності і навіть книг всередині оповідання, ось приблизно як виглядає ця система:

Ю Цин і капітан Медден схожі своїми мотивами, самим становищем, в яке їх поставив час. Обидва змушені здійснювати жахливі вчинки під його тиском.

Цюй Пен і Стівен Альбер: обидва кинули ті заняття, якими займалися, заради мистецтва. Але вони самі прийняли це рішення, час не диктував їм нічого. Це їх бажання, їх воля. І вони обидва в підсумку були вбиті чужинцями.

Книги-двійники: всередині розповіді згадуються «Аннали» Тацита, частина яких була загублена, і втрачена енциклопедія, яка так ніколи і не була видана. З ними можна порівняти сам розповідь Ю Ціня, адже і він неповний, дві сторінки його загублені.

Реальність роздвоюється: є наша з вами реальність (вона добре показана в «Історії світової війни», уривок з якої дано на самому початку) і реальність розповіді Ю Ціня.

Нарешті, це час, образ часу, який на перший погляд всевладний:

Але що означає саме слово «час» всередині як роману, так і розповіді?

«Філософські контрверзи займають чимале місце і в його романі. Я знаю, що жодна з проблем не хвилювала і не мучила його так, як невичерпна проблема часу. І що ж? Це єдина проблема, не згадана ним на сторінках «саду». Він навіть жодного разу не вживає слова «час». Як пояснити це завзяте замовчування?» [25, с. 381].

«Сад розбіжних стежок» і є грандіозна шарада, притча, ключ до якої – час; ця прихована причина і забороняє про нього згадувати.

Філософія часу за Цюй Пеном і реальність: «В одному з них (світів), коли щасливий випадок випав мені, ви з'явилися в мій будинок; в іншому – ви, проходячи по саду, знайшли мене мертвим; в третьому – я вимовляю ці ж слова, але сам я – Міраж, привид».

«У будь-якому часі, – вимовив я не без тремтіння, – я вдячний і вдячний вам за воскресіння саду Цюй Пена.

Не в будь-якому, – з посмішкою пробурмотів він. – Вічно розгалужуючись, час веде до незліченних варіантів майбутнього. В одному з них я – ваш ворог».

Але що тут підпорядковане чому? Що важливіше: персонажі, час, простір(місце)? Що вирішує все? Час – константа. Людина – змінна, вона вирішує і не вирішує, яку дію зробити, як в романі, як в оповіданні, так і в житті. Але на що впливає? Що з чого виходить?

Окремого розгляду заслуговує образ лабіринту. Можна було б наводити величезну кількість цитат, але хіба сама розповідь не є лабіринт?

«Безсмертний» – розповідь, спочатку видана в лютому 1947, і пізніше в колекції El Alerh в 1949. Історія говорить про характер, хто помилково досягає безсмертя і потім, стомлений від довгого життя, щосили намагається втратити його і пише рахунок його подій. Історія складається з цитати, вступу, п'яти глав і поштового оригіналу. «Безсмертний» був описаний як «кульмінація мистецтва Борхеса» критиком Рональдом Дж. Христа.

Борхес починає цитувати есе Френсіса Бекона, LVIII. «Селомона каже, на землю немає ніякої нової речі. Так, щоб, оскільки у Платона була уява, що все знання було всього лише спогадом; таким чином, Селомон дає свою пропозицію, що вся новинка – всього лише забуття».

Вступ має місце в Лондоні в першій частині червня 1929.

Історія – автобіографічне оповідання, сказане римським солдатом, Маркусом Флемініусом Руфусом, під час панування імператора Дайоклетієна. Протягом безсонної ночі в Фівах (Єгипет), таємнича людина, поранений, шукає притулок в його таборі. Якраз перед смертю він говорить Руфусу про річку, води якої дарують безсмертя тому, хто б не пив від нього. Річка поруч з місцем, названим Містом безсмертних. Повний рішучості знайти його, Руфус відправляється в Африку з його солдатами. Різкі умови поїздки змушують багатьох його чоловіків залишитися. Після почутого, що залишені солдати планують його вбити, Руфус біжить і блукає пустелею.

Руфус прокидається від кошмару, щоб знайти себе пов'язаним в маленькій камінній печері на стороні гори, яка населена Троглодитами. Нижче, він визначає забруднений потік і зістрибує, щоб пити з нього; поранений, він заснув. За наступні кілька днів він одужує і, бачачи місто безсмертних на відстані, в змозі йти туди, супроводжуваний Троглодитом.

Місто безсмертних – величезний лабіринт з тупиковими проходами, інвертованими сходами і багатьма хаотичними архітектурними структурами. Руфус, переляканий, описує його як «хаос різнорідних слів, тіло тигра або бика, в якому потворно кишать, ненавидячи одне одне, зуби, нутроці й голови». Він у кінцевому підсумку уникає міста і знаходить Троглодита, який слідував за ним там; він називає його Аргосом (після собаки Одиссея) і вирішує викладати йому мову. [30]

Руфус проводить століття, живучи з безсмертними, головним чином зануреними в думку, поки поняття існування річки з повноваженнями «усунути» безсмертя не змушує групу розсіятися в пошуках її в десятому столітті.

В кінці Руфус розуміє, що включив події і слова Гомера в його розповідь, але приходиться до висновку, що «я був Гомером; скоро, як Улісс, Я буду ніким; скоро, я буду всіма чоловіками – я буду мертвий». Руфус, фактично, продавець книг Картефілус, який вмирає в жовтні 1929 року, повертаючись в Смірну.

В оповіданні Х.Л. Борхеса «Безсмертний», Руфус стверджує: «Життя Безсмертного пусте», хоч таке безсмертя надає людині можливість активно проявити себе в різних галузях, так що вона, здавалося б, може сказати про себе: «Я – Бог, я – герой, я – філософ, я – демон, я – увесь світ», а насправді ж це лише «втомлений спосіб сказати, що мене як такого – немає».

Отже, так чи інакше смисложиттєвий пошук особи – це завжди пошук гідної відповіді на дарунок буття. І як такий він, поруч із будь-яким з певних моментів, неодмінно охоплює поняття відповідальності за себе, за інших.

«Безсмертний» був описаний як вигадане дослідження теорії Ніцше вічного повернення, в якому нескінченний час стирає особистість людей. Розглядаючи циклічність часу, Борхес намагається відкинути ідею Вічного Повернення Ніцше не у повному значенні, а на прикладі безконечного числа, тоді вимога Повернення відпадає, лишається сама вірогідність. І знову положення вічності Борхес піддає сумніву.

Універсальна Бібліотека у Борхеса співставлена з образом Всесвіту і відповідає його центральній частині, звідки, ми отримуємо промені світла і знань. На думку автора, Бібліотека є не просто місцем зберігання книг, а й місцем зустрічі читача і книги, способом різноманітної класифікації знань, осередком культурних традицій минулого і сьогодення. Також автор ототожнює «ідею Бібліотеки» з ідеєю безкінечності книги (ще один символічний образ), як своєрідного величезного простору, в якому існують свої філософські думки, обряди, символи. [11]

Бібліотека постає в описанні Борхеса як вічний будинок знань, вона безкінечна як і в просторовій протяжності своїх галерей, так і в невизначеній кількості книг, які містять «докладну історію майбутнього, автобіографії

архангелів, тисячі каталогів». Як і концепція «всесвітньої бібліотеки», образ книги знаковий у творчості Борхеса. Саме у своїй новелі «Книга Піску» він розкриває ідею безкінечної книги, про що свідчить сама назва твору – книга – вічна, так само, як і пісок, вона немає ні початку, ні кінця. Призначення книги, за Борхесом, в її інтерпретуванні, що стимулює роздуми читача, та сприяє кращому запам'ятовуванню: «книга прочитується, аби її запам'ятати» і при кожному новому прочитанні вона інша, по-новому сприймається читачем, залежно від набутого ним досвіду, віку, діяльності.

В оповіданнях Борхеса ми часто спостерігаємо використання образу Вавилону («Царівна Вавилонська», «Лотерея у Вавилоні»), де Борхес на свій манер подає іншу інтерпретацію стародавнього релігійного міфу. В людини, яка читає це оповідання про Бібліотеку може виникнути декілька точок зору стосовно головного «персонажа» розповіді. Дехто подумає про просту Бібліотеку в якій знаходиться маса цінних книг, про безперервні відвідування читачів, які прагнуть почерпнути з них корисні для себе знання, а в когось будуть більш глобальні асоціації. [11]

Основний закон Бібліотеки – це те, що в ній немає двох однакових книг, кожна книга по-своєму особлива, тобто. Бібліотека – це наш навколишній світ з усіма його особливостями та проблемами, книги, які там знаходяться – це ми, люди, які живуть на планеті, кожен – особистість, з думками та помислами не схожими на інших. Власне створити таке множинне бачення на один твір і було задачею автора.

Борхес також дає «класичне визначення» Бібліотеки, пишучи, що Бібліотека – це куля, точний центр якої знаходиться в одному із шестигранників, а її поверхня – недсяжна, такий своєрідний божественний світ, оснащений вишуканими полицями, нескінченними сходами, може бути тільки творінням Бога. Також наводиться поняття походження Бібліотеки та власне унікальної природи усіх книг, виведене за допомогою двадцяти п'яти знаків. Усі книги якими би різними вони не були, складаються з одних і тих самих елементів. [5, с. 155]

В творі також присутня ідея таємниці. Так само як таємниця походження світу, так і питання походження Бібліотеки хвилювало науковців. Знати таємницю створення Бібліотеки – це значить розкрити таємницю походження світу. Але ні на одне з цих одвічних питань ми, прості люди відповіді ніколи не отримаємо [2]. На думку автора, «навіть якщо колись і загине людський рід, то Бібліотека збережеться, така безкінечна, абсолютно непорушна, таємнича, наповнена дорогоцінними томами» ...і можливо колись комусь вдасться зрозуміти цю ідею Всесвітньої Бібліотеки, так як її бачив видатний Борхес.

2.3. Дзеркало та задзеркалля у творах Х. Л. Борхеса: «Тлін, Укбар, Orbis Tertius», «Хакім із Мерва, фарбувальник у масці», «Дзеркало і маска»

Наділена надзвичайно потужними семіотичними потенціями, естетична ідея «дзеркала» посіла почесне місце у мистецтві як могутнє джерело художньої образності. Протягом багатьох століть митці звертаються до образу, мотиву, метафори, символу «дзеркала», щоб передати за допомогою нього розмаїття світоглядно-естетичних смислів, зокрема смислів, що пов'язані з рецепцією людиною навколишнього світу, соціокультурних феноменів. Поступово в художній творчості викристалізувався семантичний зв'язок «дзеркало» – картина світу. Відтак, дослідження трансформації «дзеркальних» мотивів у мистецтві дасть можливість не тільки проаналізувати нюанси символічних конотацій ідеї «дзеркала», а й дозволить простежити зміни у художніх відображеннях світосприйняття тієї чи іншої епохи.

Ще в міфологічній свідомості феномен «дзеркальності» пов'язувався з візуальним сприйняттям, пізнанням навколишнього світу, баченням віддалених у просторі та часі реальних об'єктів, а також – зі світом потойбічним, чужим, влаштованим протилежним чином. Протягом подальшої історії художньої творчості «дзеркало» викристалізовується в полівалентний символ, що вбирає до себе широку гаму людських уявлень

про світ: як світ реальний в усьому його розмаїтті, так і світ ідеальний, трансцендентний.

«Дзеркало» як хронотопічний образ, у творі мистецтва формує не лише часову вісь смислових координат, але й просторову. Зв'язок «дзеркальності» з просторовістю природно впливає навіть з фізичних властивостей дзеркала як побутового предмета. Але лише у ХХ столітті «дзеркало» впевнено заявляє про себе як про символ простору. Саме в цей період, коли руйнуються колишні уявлення про стабільність просторово-часових параметрів і розкривається їхня відносність, відбувається художнє осмислення цієї проблеми. І тоді до традиційного символу часу – годинника – додається переосмислений символ простору – дзеркало.

Якщо в просторі повсякденності ХХ ст. наявні періоди табування і моди на дзеркала, то в художній культурі інтерес до образу дзеркала не переривається. Все різноманіття образів дзеркала і пов'язаних з ним мотивів, що сформувалися протягом багатотисячолітньої історії художньої культури, відбивається в мистецтві ХХ ст. і знаходить нову інтерпретацію: так, наприклад, в літературі розкриваються образ дзеркала-символу паноптикума.

Повсякденне життя людини протікає в світі речей, подій і вчинків. Одні речі створюються для задоволення відомих людських потреб і саме існування цих потреб підтримує існування речей. Інші артефакти простягають свою силу і могутність далеко за кордон їх початкового призначення. Проте в кожній речі є своя культурно-історична глибина. Чи є дзеркало лише епізодом у безлічі речей, що оточують нас, або воно не так плоско, як здається на перший погляд? Чи володіє дзеркало лише уявною глибиною, або його дійсна глибина відкриває шлях в іншу реальність, *orbis tertius* – «третій світ», як пише Х. Л. Борхес?

Концепт дзеркало зароджується у свідомості автори у дитинстві та суттєво впливає на його творчість з 1938 року. У цю пору «дзеркало» стає текстотвірним та смислопороджуючим концептом творчості Х. Л. Борхеса. Для Х. Л. Борхеса дзеркало асоціюється зі смертю та потойбічним світом,

подібно до того як у східних та західних релігійних традиціях дзеркало використовується як символ душі або метафора метафізичного пізнання.

Про дзеркала у Борхеса написано досить багато: може бути, тому, що дзеркало як символ для Борхеса первинніше, ніж лабіринт, книга, маска, тигр. Дзеркало породжує лабіринт, книга – сама по собі дзеркало і лабіринт, маска необхідна тільки як щит від дзеркала, тигр існує в текстах лише як слабка подоба, як тьмяне дзеркальне відображення справжнього, іншого тигра. Дзеркало не потрібно тільки клинку, один клинок може допомогти розібратися в тому, що живе, а що – лише подобу.

Дзеркало є одним з суперечливих борхесівських символів культури. Дзеркало з функціональної точки зору «це об'єкт, що створює точне відтворення (копію) видимого вигляду будь-якого предмета (оригіналу) та його руху, якщо цей оригінал знаходиться в певних просторових відносинах з дзеркалом» [15, с. 6].

В якості об'єкта можуть виступати різного роду блискучі відображаючі металеві та скляні предмети, водна гладь і лід. А відображати можна практично все. Але тільки от, якщо собака подивиться в дзеркало, то побачить вона іншу собаку, але не себе. «Зрозуміти себе самого в дзеркальному зображенні швидше за все може тільки людина», – писав у своєму щоденнику М. М. Пришвін [20, с. 22]. І далі він робить висновок: «Вся історія культури і є розповіддю про те, що побачила людина в дзеркалі, і все майбутнє наше в тому, що ще в цьому дзеркалі побачить».

Граючи різноманітні ролі в людській культурі, дзеркало збирає в собі різні культурно-історичні значення.

Дзеркало – це, перш за все, погляд людини на саму себе, але це одночасно і подвоєння світу: людина, яка дивиться в дзеркало, бачить не себе, а своє відображення, перевернуте по горизонталі, зліва направо, вона бачить в дзеркалі свого задзеркального двійника, другого «я», що знаходиться зовні. Звідси характерна для первісної магії боязнь стародавньої людини побачити своє відображення. Згодом зберігся сенс цього значення в

народній прикметі, яка говорить: «в розбите дзеркало не виглядають». Природно, якщо людина подивиться на свого двійника в «розбитому на осколки» вигляді, то його самого чекає в майбутньому аналогічний стан. Розбите дзеркало символізує розбиту долю. [11, с. 68]

Дивлячись в дзеркало, людина чекає побачити в ньому якийсь певний, створений в його свідомості образ самого себе. І дзеркало або підтверджує його, або спростовує. Отже, за словами В. П. Руднева, «дзеркало – це містичний співрозмовник, який одночасно підтверджує і спростовує нашу самототожність» [21, с. 102].

З незапам'ятних часів дзеркала привертали до себе увагу людства. Причому, люди знаходили в них невичерпне джерело уяви. У творах усної народної творчості: міфологічних легендах, в казкових і фантастичних сюжетах, а також в культових і магічних обрядах дзеркало не тільки відображає світ, але і володіє містичними і чарівними властивостями.

Стимулом для уяви дзеркало служило і для художників. В архітектурному інтер'єрі воно здатне створювати оптичний ефект розширення простору, як в барокових дзеркальних залах. У 20 ст. мотив дзеркала як засобу пересування в часі став використовуватися не тільки письменниками, філософами, а й кінематографістами.

У дзеркалі можуть відображатися і транслюватися різні цінності, що свідчить про його аксіологічні можливості. Але поряд з цим дзеркало може визначатися і як цінність, і як антицінність. Останнє можна виявити у Борхеса.

Ставлення до дзеркал у Борхеса було специфічним. В одній з ранніх своїх новел «Хакім з Мерва, фарбувальник в масці» знаходимо таку фразу: «Земля, на якій ми живемо, це просто помилка, невміла пародія. Дзеркала і дітонародження огидні, бо множать і зміцнюють цю помилку» [3, Т.1. с. 162]. Це твердження повторюється потім у Борхеса не раз і стає більш зрозумілим. Так, на самому початку «Тліна, Укбара, Орбіс Терціус» «...у дзеркалах є щось моторошне... дзеркала і злягання огидні, бо множать кількість людей»

[З, Т. 1, с. 297]. Дзеркало знаходить тут фатальну силу – мотив наскрізний для всієї західної культури, але у Борхеса особливо складний і багатозначний. Воно виробляє неприродну операцію подвоєння реальності, порушуючи тим самим унікальність явищ і, перш за все, унікальність людської особистості.

Поряд з цим, Борхес використовує і «позитивні» аспекти дзеркала. З одного боку, дзеркало може виступати як модель пам'яті. Так, в оповіданні «Тлін, Укбар, Orbis Tertius» Борхес описує спогад про одну людину, яке залишилося тільки «в уявній глибині дзеркал». З іншого боку, дзеркало виступає засобом пізнання світу і як універсальна модель відбивного процесу. Досить згадати магічний кристал в «Алефе», який відображає все суще і вміщує весь світ.

Непроникність дзеркала, безмовність і невловимість зображення може бути співвіднесено зі сновидіннями. Світ, побачений уві сні теж постає як відображення або симетричний двійник «реального» світу. Може бути, вірно твердження про те, що, щоб як слід побачити предмети цього світу, потрібно розглядати їх навпаки. Це характерна риса барокового мислення. Образ двоїстого відображення виробляє інверсію значень, роблячи тотожність фантастичною, а інакшість – заспокійливою: є інший світ, але він схожий на наш.

Борхес не тільки згадує дзеркала і їх форми, більшість своїх есе, новел і оповідань він будує за принципом дзеркальних відображень: створені ним численні образи по черзі відображаються один в одному. Причому, кількість відбитих образів залежить у Борхеса від кількості дзеркал, необхідних для розкриття або парадоксу тотожності і всеосяжного початку, якщо дзеркало одне, або інструменту, що породжує нескінченність, якщо число дзеркал збільшується. Практично таку ж роль грали дзеркала в інтер'єрі бароко, розсовуючи власне архітектурний простір заради створення ілюзорної нескінченності (відображення дзеркала в дзеркалі).

Прикладом простого двоїстого відображення може служити образ головного героя в новелі «Форма шаблі», у фіналі якої читач так і залишається з дзеркальним двійником, коли Вінсент Мун відкриває своє справжнє обличчя зрадника і обманщика, а не героя, який бере участь у боротьбі за незалежність Ірландії, в тій розказаній історії. Або в есе «Борхес і я» літературний двійник Борхеса виступає в якості відображення його людського Я: «Я живу, залишаюся в живих, щоб Борхес міг скласти свою літературу і доводити нею моє існування» [3, т.2. с. 186].

У «Темі зрадника і героя» перед читачем постає ціла перспектива відображень. По-перше, Борхес пропонує на початку познайомитися з реальним історичним фактом – ватажок групи змовників Кілпатрік зраджує товаришів і повинен бути страчений. Потім в перевернутому вигляді наводиться вигадана розповідь про схожий випадок – драма Шекспіра «Юлій Цезар». Після цього – ще один історичний факт, що повторює вигадку: виконання вироку будується вже за шекспірівським сюжетом, щоб виглядати правдоподібним видовищем. Всьому цьому протистоїть засмучений історик, який намагається розібратися в курйозному переплетенні історії і вигадки, вигадуючи, в свою чергу, помилкову теорію про архетипові мотиви в історичному процесі. І нарешті, сам Борхес з його перевернутим «Я», частиною відображеним в історіку, а частиною – відновлює істинний хід подій.

Створені образи Борхесом, будучи вигаданими, наділені рисами реальності, і тому можуть повторюватися в інших образах. Вони як би відображаються в дзеркалах, для яких попередня псевдореальність – лише відправна точка в побудові власних світів. Так, в оповіданні «Тлін, Укбар, Орбіс Терціус» обкрадену енциклопедію підробляють: в неї вводиться помилкове посилання до вигаданої землі Укбар, яку видають за частину реального світу. Беручи опис вигаданої країни за свою відправну точку, наступний фальсифікатор за допомогою групи підозрілих експертів випускає в світ вже повну енциклопедію неіснуючої планети Тлін, чия

псевдореальність не поступається за масштабами нашому світу, а потім – і наступне, перероблене і доповнене видання під титулом Орбіс Терціус (Orbis Tertius), але вже не по-англійськи, а на одній з мов тліну.

В оповіданні «В колі руїн» перед читачем проходить низка персонажів, які марять один одному, нагадуючи нескінченну ланцюжок дзеркал, звідси саме дзеркало мислиться як відображення і як ланка в нескінченному ланцюзі відображень.

У контексті художнього відтворення реальності мотив «дзеркала» з'являється у зв'язку з темою пізнання, з феноменами переживання часу та простору. Митці часто вводять у твір образ «дзеркала», щоб трансформувати ту чи іншу частину дійсності та репрезентувати її як художню реальність, наповнену додатковими смислами: суб'єктивним баченням, естетичною оцінкою, духовними сенсами, або ж як реальність, умовно викривлену, яка не містить за собою нічого, окрім зла або фантазмів. «Задзеркалля» образно моделюється митцями як новий, принципово інший часопростір. Це вибудований на основі архаїчних міфологем та фольклорних традицій світ потойбіччя, смерті, страху, або створений як художня чи наукова утопія світ мрій, гри, іронії та парадоксу. Відтак, естетична ідея «дзеркала» на рівні смислотворення (через образи «дзеркала» і «задзеркалля») органічно поєднує в собі бачення світу як його відображення та бачення світу як уяву, що цілком відповідає амбівалентності самого феномена художньої творчості.

[31]

ВИСНОВКИ

Хорхе Луїс Борхес – визначний аргентинський письменник, літературна слава якого вийшла далеко за межі латиноамериканського регіону і стала загальносвітовим надбанням.

Прозаїк зі світовим ім'ям, Х. Л. Борхес не створив жодного великого за обсягом твору. Художній світ письменника-мислителя найкраще відтворили його новели – фантастичні, психологічні, пригодницькі, детективні, іноді навіть сатиричні, та есе, які він іменував «розслідуваннями».

Розглядаючи специфіку символіки лабіринту у всесвітній культурі, ми дослідили, що мотив лабіринту, починаючи з античних часів і до наших днів, є символом буття, кругообігу життя, ідеї вічного повернення, а також нескінченного пошуку. Лабіринт – це завжди шлях, поневіряння, ініціація, а також метафора вибору дороги. У ХХ столітті мотив лабіринту знову стає популярним, набуваючи нових відтінків значень.

Усі оповідання прозаїка об'єднані тим, що спрямовані на пізнання світобудови та лабіринтів людської душі, на дослідження гігантських комбінаторних здібностей нашого інтелекту. Як правило, у творах Х. Л. Борхеса вміщене яке-небудь припущення, усвідомивши яке, ми в несподіваному ракурсі побачимо суспільство, по-новому оцінимо наше світосприймання. Серед його оповідань були також передбачення, застереження, інтерпретації. Намагаючись охарактеризувати специфіку власного філософського мислення, Х. Л. Борхес цілеспрямовано створює різні варіанти метафор, призначених для вираження свого світобачення і світосприйняття навколишнього і самого себе. Класичною метафорою для нього є метафора лабіринту, який набуває в його творчості як фізичних обрисів, так і метафоричних у вигляді заплутаного тексту, що сприяє залученню реципієнта у філософсько-художній світ автора. Будучи предтечею постмодернізму, Х. Л. Борхес розробляє тему лабіринту – ризоми,

де відсутні вхід і вихід, центр і периферія, що дозволяє створювати рівнозначні центри тяжіння уваги реципієнта.

У ході дослідження проаналізовано образ лабіринту у творах Х. Л. Борхеса «Вавилонська бібліотека», «Сад розбіжних стежок», «Безсмертний». Отже, бібліотека, книга-лабіринт – це образ розроблений Борхесом. Це і Всесвіт, і нескінченна книга, і Національна бібліотека в Буенос-Айресі, директором якої він служив. «Книга-лабіринт включає в себе все – і яв, і примху», – говорить Хорхе з Бургоса. «Книга-лабіринт всеосяжна», – говорить герой «Вавилонської бібліотеки». Оповідання «Сад розбіжних стежок» вважається головною літературною метафорою постмодернізму – філософського напрямку, яке саме по собі нагадує лабіринти нашого розуму, де з окремих фрагментів збираєш ціле, як пазл.

Будь-яка доріжка лабіринту значуща, навіть глухий кут – це теж досвід. А архітектуру лабіринту і його центр можна побачити тільки тоді, коли мислиш досить широко, щоб побачити цей континуум збоку, зверху. Ще однією образною репрезентацією лабіринта стає "місто безсмертних" в оповіданні "Безсмертний".

Місто безсмертних – величезний лабіринт з тупиковими проходами, інвертованими сходами і багатьма хаотичними архітектурними структурами.

У ході дослідження ми також проаналізували символи дзеркала та задзеркалля у прозі Х. Л. Борхеса. Х. Л. Борхес згадує дзеркала та їх форми у своїй творчості та більшість своїх есе, новел і оповідань він будує за принципом дзеркальних відображень: створені ним численні образи по черзі відображаються один в одному. Дзеркало стає каталізатором, воно пришвидшує думки, спрямовує на новий світ, а, може, і породжує його.

В оповіданні "Саду розбіжних стежок" дзеркало для Ю Цуна - щось більше, ніж побутовий предмет, це засіб для консультації з другим "я". Консультації, при якій можна знайти схвалення будь-якого свого рішення. Двійник пасивний, він не кивне першим, він підхопить рух або слово, що і

повинно означати "так" *. Цур Лінде перед розстрілом вдивляється в дзеркало: в дзеркалі його плоть, його дух - з ним, з його боку скла.

В оповіданні «Тлін, Укбар, Orbis Tertius» Укбар відкривається завдяки дзеркалу. (Дослівно: «відкриттям Укбар я зобов'язаний поєднанню дзеркала і енциклопедії»).

Дзеркало для Борхеса - не засіб для перекидання відповідальності на двійника. Це - предмет, що множаться тіні; що змушує людину засумніватися у власній реальності.

Отже, Вплив Борхеса на літературу ХХ ст. був особливим. Він ніби відчував і передбачав свою участь у народженні нового талановитого покоління письменників, які викликали справжній розквіт літератури Латинської Америки в II половині ХХ ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Астаф'єв О. Інтертекстуальність як літературна стратегія. *Дивослово*. 2000. № 2. С. 5-7.
2. Барт Р. Від твору до тексту. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів: Літопис, 1996. С. 380-384.
3. Борхес Х. Л. Сочинения: в 3 т. Рига: Полярис, 1994. Т. 1. 556 с.
4. Борхес Х.Л. Стихотворения. Новеллы. Эссе : сб. : пер. с испан. /Х. Л. Борхес. — М. : НФ «Пушкинская библиотека», ООО «Издательство АСТ», 2003. — 618 с.
5. Борхес Х.Л. Проза разных лет. – Москва: Радуга, 1989. – 319 с.
6. Геродот. Історії в дев'яти книгах. Київ: Наук. думка, 1999. 123 с.
7. Грицанов А. А. Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. 1040 с.
8. Гром'як Р. Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація: монографія. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. 291 с.
9. Делез Ж. Ризома. Философия эпохи постмодерна: сб. пер. и реф.; сост., ред. А. Р. Усманова. Минск: Красико-Принт, 1996. С. 6-31.
10. Дубин Б. Пространство под знаком лабиринта. *Иностранная литература*. 2005. № 10. С. 251-259.
11. Золя С. Т. Чарівне дзеркало і семантичні механізми висловлювання // Золя С. У. Семантика та структура поетичного тексту. - Єреван, 1991.
12. Зубрицька М. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів: Літопис, 1996. 636 с.
13. Історія зарубіжної літератури ХХ століття. Помазан І.О. Нар. укр. акад. – Х. : Вид-во НУА, 2010. – 256 с.

14. История зарубежной литературы конца XIX века - начала XX века. Курс лекций / Под ред. М.Е.Елизаровой и Н.П. Михальской. - М., 1970.
15. Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект. Зеркало. Семиотика зеркальности. Тарту: Тартуский университет, 1988. С. 6.
16. Лотман Ю. Текст у тексті. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів: Літопис, 1996. 431 с.
17. Можейко М. А. Становление теории нелинейных динамик в современной культуре: сравнительный анализ синергетической и постмодернистских парадигм. 2-изд., доп. Смоленск, 2004. 237 с.
18. Набитович І. Й. Концепт лабіринту як сакрального локусу (на прикладі новелістики Х. Л. Борхеса, романів У. Еко «Ім'я рози» та К. Мосс «Лабіринт»): монографія. Дрогобич; Люблін: Посвіт, 2008. С. 364-374.
19. Петровский И. Бесконечность, бог и Борхес. *Наука и религия*. 1987. № 9. С. 36-39.
20. Пришвин М. Незабудки. М., 1969.
21. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Москва: Аграф, 1999. 384 с.
22. Саенко Н. Р. Лабиринты и лабиринтность в творчестве Борхеса. *Современные гуманитарные проблемы: сб. науч. Тр.* 2008. Вып. 8. С. 86-92.
23. Стародубцева Л. В. Метафизика лабиринта. Альтернативные миры знания; под. ред. В. Н. Паруса. СПб., 2000. С. 238-296.
24. Тейтельбойм В. Два Борхеса: жизнь, сновидения, загадки; пер. с исп. СПб.: Азбука, 2003. 441 с.
25. Тертерян И. Человек, мир, культура в творчестве Хорхе Луиса Борхеса. М.: Сов. писатель, 1988. С. 381-402.
26. Трифонова Л. Л. Лабиринты культуры: (мифологема лабиринта в творчестве Х. Л. Борхеса). *Вестник АМГУ*. 2003. Вып. 22. С. 65-68.

27. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія міфів. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів: Літопис, 2002., с. 159.

28. Чистюхина О. П. Борхес. М.: MapT, 2005. 109 с.

29. Элиаде М. Трактат по истории религий. СПб.: Алетейя, 2000. Т. 2., с. 273.

30. <https://libking.ru/books/prose-/prose-classic/98426-horhe-borhes-bessmertnyy.html>

31. <http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=19751&chapter>

≡1