

УДК 82.09

## РОЛЬ МАРГІНЕСІВ У РОМАНІ ХУЛІО КОРТАСАРА «ГРА В КЛАСИ»

Ольга КОВАЛЬЧУК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,  
кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства,  
вул. Університетська, 1, Львів, 79000, Україна,  
e-mail: oliasosliuk@gmail.com*

Зосереджено увагу на понятті маргінес, яке переосмислив Жак Дерріда та його роль у розвитку гуманітарних та соціальних наук, літературознавства зокрема. Проаналізовано роль маргінесів та їх гру в романі Хуліо Кортасара «Гра в класи», зосереджуючись на: маргінальних розділах роману; колажності як елементі гри маргінесів; сюрреалізмі; елементах фотографії в романі; гри іменами; цитатності (епіграфах, іменах, уривках з текстів, газетних вирізках, коментарях, посиланнях тощо) як гри набутками культури.

*Ключові слова:* маргінес, структура, опозиція центр – маргінальність, Жак Дерріда, Хуліо Кортасар, гра, колажність, сюрреалізм, фотографія, гра іменами, цитатність, гра набутками культури.

Латинське *margo*, що буквально означає межу, поріг, край, протягом століть змінювало об'єкт свого значення. Одними з перших маргіналів культурного життя Європи вважають кініків, котрі, починаючи з Антисфена, свідомо протиставляли себе традиціям своєї епохи [5, с. 213]. Також, на думку А. Усманової [14, с. 442], маргінальними (очевидно, через недооцінювання цих діячів для розвитку інтелектуальної думки Європи) у певний період були Фрідріх Ніцше, маркіз де Сад, Леопольд фон Захер-Мазох, Стефан Маларме та інші.

У центрі уваги поняття «маргінес» опинилося в структуралістських дослідженнях у 50–60 роках ХХ століття. Цей термін запровадив у теоретичний обіг Жак Дерріда. У своїй доповіді «Структура, знак і гра в дискурсі про людину», виголошеній на конференції в Університеті Джона Гопкінса 1966 року, філософ доходить до переосмислення концепції структури, чи, точніше, структурності структури [див.: 4]. Ідеться, перш за все, про поняття центру.

Тривалий час у структурі обов'язково визначали центр, без якого, на погляд структуралістів, структура була немислима. «Цей центр мав своєю функцією не тільки орієнтувати та врівноважувати, організовуючи структуру – адже фактично неможливо мислити структуру неорганізовану, – а й насамперед домагатися, щоб принцип організації структури обмежував те, що ми могли б назвати грою структури» [4, с. 563–564]. Особливість центру структури полягає в тому, що він «міститься *всередині структури*

*і поза нею*. Центр перебуває в центрі цілісності, а оскільки не належить до цілісності, то ця цілісність має центр десь-інде. Центр не є центром» [1, с. 460]. Жак Дерріда «проголосив свободу від центру» [11, с. 616], бо лише тоді структура розглядатиметься як рухома, а не як закостеніла. В самому понятті структури вже міститься рух і заміна (субституція та рух центру). Оскільки ми позбуваємося фіксованого центру, то він може бути замінений іншим центром.

Автор тут застосовує поняття маргінес, «показуючи, що те, що метафізика вважає маргінальним і паразитичним, фактично керує її мисленням, іноді розташовується в центрі системи. Взятий в оборот текст починає говорити те, про що мав намір мовчати» [9, с. 352]. Так, переосмислення опозиції центр–маргінес стало революційним, оскільки завдяки ідеї децентрації відбувалася не лише заміна центрального/привілейованого об'єкта («високої» культури, імперії, фалоцентризму, логоцентризму) на маргінальний/підлеглий, але й руйнувалася сама ідея домінування, переваги одного над іншим.

Фактично, як написала у своїй статті «Маргінальність як об'єкт теорії» Соломія Павличко [11, с. 611], з приводу продуктивності різних маргінесів міркували головні західні теоретики другої половини ХХ століття: Клод Леві-Строс, Жак Дерріда, Мішель Фуко та Едвард Саїд, що спричинило розвиток постколоніальних та феміністичних студії. Окрім того, в останні десятиліття проблему маргіналізації досліджують ледь не усі гуманітарні та соціальні науки, залишаючись водночас міждисциплінарною проблемою. Колонізовані культури, «друга стаття», психічні відхилення, люди «дна» стають сферою зацікавлення науковців.

Інтерес до маргінесів «захопив» також і літературознавців. Перш за все, увагу зосереджено на постаті автора як центральної фігури літературного простору. «Смерть автора», проголошена Роланом Бартом, як і праця Мішеля Фуко «Що таке автор?» піддали сумніву автора як єдиного творця сенсу твору. Р. Барт замінив «поняття автора – поняттям письма», а М. Фуко «перевів автора у функцію дискурсу» [11, с. 622].

Автор був одним із найбільших центрів, проте не єдиним. Вагомими стали також переосмислення понять «літератури» та «канону», дослідження маргінальної літератури і маргінальних представників літератури (твори жінок, афроамериканців, забутих письменників) тощо.

Окрім цього, великим центром залишається сам художній текст, маргінеси якого (усе, що може залишитися непоміченим: цитати (прихованні та явні), відсилання до імен, художні деталі, упущені глави, помітки на берегах книжки уможливають гру структури художнього тексту, замінюючи фіксований центр рухомими) показують те, про що текст мав намір мовчати. Отже, те, що вважалося непотрібним додатком (означуванним означуваного), насправді може стати вирішальним для всієї системи. Приміром, у праці «Історія читання» Роберт Дарнтон зауважив, що досвід значної маси читачів лежить поза можливостями історичного вивчення, проте історики можуть збагнути дещо з того, що читання означало для небагатьох осіб, досліджуючи, наприклад, їхні записи на берегах книг [3, с. 212]. Те, що було маргінальним в один час, може стати важливим в інший.

Прикладом гри маргінесів можуть бути також тексти Хуліо Кортасара. Цей письменник належить до представників магічного реалізму – реалістичної за своєю

суттю літератури, на яку накладаються елементи фантастичного. Х. Кортасар є представником урбаністичного різновиду цього явища. Більшість його творів присвячені життю міста і проблемам людини в індустріальному середовищі.

У його творах фантастичне «народжується» з цілком реальної ситуації, з будь-якого буденного епізоду, з повсякдення, з того, що відбувається з пересічними людьми. Цим Х. Кортасар відрізняється від інших представників магічного реалізму, зокрема, Хорхе Луїса Борхеса, Мігеля Анхеля Астуріаса, Габрієля Гарсія Маркеса, Адольфа Бой Касареса.

Головним творінням свого життя Х. Кортасар вважає роман «Гра в класи». Цей роман не вкладається у традиційні уявлення про жанр. Коли ми говоримо про традиційний роман, то уявляємо лінійний текст, який можемо прочитати від першої сторінки до, припустимо, трьохсоті. Х. Кортасар створив щось зовсім інше. Письменник вийшов за межі канону цього жанру, оскільки він уважав за необхідне протистояти встановленим правилам роману, «він шукає відкритого шляху, тобто нищить у зародку кожную штивну конструкцію як характеру, так і ситуації» [6, с. 381]. Це не означає, що письменник хоче «зруйнувати роман як жанр», для нього важливим є знайти «нові форми, нові можливості цього» [16, с. 179] жанру. Це фактично спроба «змінити і побачити під іншим кутом зору контакт роману і читача» [16, с. 180].

Багато спільного можна простежити у «Грі в класи» Х. Кортасара (маю на увазі роман як текст, а також викладені у ньому думки персонажа Мореллі) та у праці Ж. Дерріди «Структура, знак і гра в дискурсі про людину», а саме: ідеї вільної гри структури, децентрації тексту та ролі маргінесів. Власне на ролі маргінесів та їх гри в тексті й сфокусовано увагу у цій статті.

Центральним ігровим елементом у «Грі в класи», як і в інших романах Х. Кортасара, є побудова тексту. Роман складається з трьох частин, з двох, як мінімум, варіантів прочитання роману, та з поєднання художньої літератури та теоретичних коментарів до неї. Звісно, спосіб читання роману читач обирає сам, проте, з пропонувананих автором двох варіантів є розділи, що залишаються поза межами основного тексту.

У першому варіанті читачеві пропонують перестрибувати з глави на главу (що асоціюється з грою в класи), упускаючи 55 розділ. У другому ж варіанті втрачається вся третя частина роману (а це 98 розділів зі 155). Як тлумачить сам автор, у цій частині містяться «розділи, без яких можна обійтись» (підзаголовок). Частина складається з окремих розділів роману (тобто про діяння персонажів перших двох частин), уривків з художніх текстів, пісень, наукових доповідей, числених коментарів та з мореліани, яка є теоретичними коментарями/рефлексіями автора стосовно літературного твору, та роману зокрема. Незважаючи на відсутність сюжету, як такого, ця частина руйнує лінійність роману, фрагментує його, створюючи у такий спосіб текстуальний колаж.

У мистецтві ХХ століття, як зазначив Ришард Нич [10, с. 225–226], відкриття колажу варто зарахувати до найважливіших досягнень, а сам колаж визнати одним із небагатьох цілком оригінальних та специфічних явищ авангарду, у якому він піднявся на високий щабель і швидко розповсюдився, стаючи однією з ключових композиційних технік, яку охоче використовували найвидатніші автори. Техніка колажу була пристосована і

перетворена в усіх значніших течіях авангарду, охопивши не тільки явища різних сфер мистецтва, але й їхні формальні різновиди.

Останнім із важливих різновидів цієї техніки, який виник на першому етапі її розвитку, був колаж Макса Ернста (1923), якого називають «винахідником» сюрреалістичного колажу. У цьому варіанті він якісно відрізнявся від попередників, бо окремі елементи, які він застосовував, не наклеювали чи прикріплювали в якийсь інший спосіб, а по-різному репродукували, що частково затирало різномірність матеріалу, не знищуючи видимості навіть найбільш несумісних зображень.

Власне, цей різновид колажу мав найбільший вплив на літературу. Наприклад, Андре Бретон переписав статтю з газети і замінив ім'я героя, підставивши ім'я Гійома Аполлінера («Немічний будинок», 1919, в збірці «Ломбард»), він створив те, що Марсель Дюшан назвав би викривленим реді-мейдом [15, с. 123], і співвідношення дослівно відтвореного тексту з уміщеним у нього ім'ям Г. Аполлінера створює ефект метафоричного колажу. Метафоричні колажі також створював Х. Кортасар. Почасти, «Гру в класи» теж можна вважати метафоричним колажем [див.: 8, с. 281–316].

Колаж, як зазначила Жаклін Шеньє-Жандрон, зараховують до теорій і практик сюрреалістів. Цю техніку також використовували багато письменників, як-от: Гійом Аполлінер, Луї Арагон, Томас С. Еліот, Джеймс Джойс, Жан-Поль Сартр, Гюнтер Грасс та інші.

У творчості Х. Кортасара є дещо схоже з сюрреалістами (наприклад, роль сновидінь в оповіданнях), але його тексти доволі відмінні від сюрреалістичних [детальніше див.: 17, с. 57; 18]. Письменник трактував поняття «сюрреалізм» як велику відкритість до світу. «Як результат цієї відкритості наша свідомість стає більш проникаючою і суттєвішою. Так ми можемо позбутися бар'єру, який має назву здоровий глузд і можемо поєднати реальне та фантастичне в одне ціле, без потреби розрізняти ці поняття» [12, с. 285]. Такі накладання реального і фантастичного стали основою фантастичних оповідань Х. Кортасара. Але, окрім цього, сюрреалісти використовували колаж як засіб створення ілюзії взаємопроникнення несумісних «реальностей» за допомогою накладання елементів. Так використовував колаж, приміром, Макс Ернст. І таке взаємопроникнення несумісних реальностей маємо також у «Грі в класи».

На письменника значно вплинули книги-колажі сюрреалістів, особливо сюрреалістський живопис. Як розповідає письменник в інтерв'ю з Евелін Пікон [8, с. 298–299]: у живописі сюрреалістів очевидною є літературна ідея – у С. Далі, у Р. Магрітта, наприклад, чи у І. Тангі. Їхні картини, з одного боку, мають винятково естетичний, живописний смисл, але там є і зміст – сюжетна, символічна, психоаналітична основа, як у С. Далі. Коли ми дивимося на картини А. Матісса, нам не обов'язково в них шукати сюжет. Проте спробувати зрозуміти картини С. Далі чи Р. Магрітта, не знаючи, як її назвав художник, справа нелегка та й чи можлива взагалі. Якщо, на перший погляд, назва не відіграє ніякої особливої ролі в цих картинах, то насправді без них не обійтися. Наприклад, картина Р. Магрітта, на якій зображено велику люльку, має назву «Це не люлька», – власне, в цьому відображено цілу систему мислення.

Для Х. Кортасара назви теж виконують важливу роль. «Гра в класи», фактично,

спонукає читачів поринути у світ дитячої гри і досягнути Неба класиків, проте читач бавиться у текстову гру.

Ще одним маргінесом роману є **гра іменами**. Наприклад, Орасіо (Норасіо) – це іспанська форма імені Гораціо. Це свого роду нагадування про римського поета, про персонажа «Гамлета» та про братів Гораціїв, які, отримавши перемогу над Куріаціями, завершили війну між Альба-Лонгою та Римом. Окрім того, Орасіо – це ім'я уругвайського письменника Орасіо Кіроги. Х. Кортасар неодноразово писав про нього у своїх есе. О. Кірога, будучи важко хворим, покінчив життя самогубством. Тут виникає паралель з Орасіо Олівейрою, який теж прагнув у такий спосіб закінчити своє життя.

В основі прізвища О. Олівейри (Oliveira) – слово «олива». Виникають асоціації з оливковою гілкою миру, що також є символом мудрості та слави, а також, з «горою олів», тобто з Гетсиманським садом, що акцентує, як зазначає І. Тертерян [13, с. 432–433], душевні страждання кортасарівського героя; він добивається істини через посередництво відчаю та страждання.

Інші імена також створюють гру з інтерпретаціями читачів. Так, ім'я хлопчика Рокамадур – це назва містечка в південно-західній частині Франції. Містечко Рокамадур – місце паломництва, пов'язане з культом Діви Марії [див.: 7, с. 600]. А ім'я Травелер з іспанської означає «подорожній», і тут виникає певна мовна іронія, оскільки Травелер ніколи не виїжджав за межі країни, хоча все життя мріяв про це, натомість Орасіо Олівейра все життя переїжджав, але був байдужий до цього.

Уругвайку Лусію в романі називають Магою (жіночий рід від слова «маг»). Вона виконує роль «чарівниці» і порушує проблему пошуку власної магії життя. Своєрідним протиставленням цьому образу є піаністка, з якою Орасіо познайомився на концерті. Її прізвище Трепа – омонім до архаїчного французького слова, що означає «смерть». Зустріч зі Смертю не тільки передбачує швидку смерть Рокамадура, але й смерть, що поселилась у душі Олівейри (важливим є сон Орасіо, в якому його рука ріже хліб). Орасіо, звісно, не винен в смерті хлопчика, але винний у байдужості до його життя та смерті, бо саме тому він відчуває себе посередником смерті. Тут відчитується образ стороннього.

З Бертою Трепою пов'язана ще одна історія, але вже з реального життя Х. Кортасара. Після того, як роман був опублікований, Х. Кортасар прочитав в одній газеті з Буенос-Айреса замітку про перемогу жінки в чемпіонаті з шахів серед жінок. У замітці жінка зазначала, що її справжнім покликанням є фортепіано і музика. На чемпіонаті її всі називали Лаура Колічанні, але в звичайному житті її ім'ям було Берта Трепа: Лаура Берта Трепа Колічанні. Її ім'я було приховане всередині й вона була «прихованою» піаністкою [16, с. 36–37]. Отакі збіги Х. Кортасар називав «факт реальної фантастики».

Метафори імен демонструють той поетично-асоціативний метод, яким користувався автор під час створення роману, читача ж вони спонукають до асоціацій, створюючи ще один елемент контексту. Ці метафори і створюють гру маргінесів роману.

Техніка колажу відкрила нові можливості гри. Власне, сам автор написав: «ідея колажу – фото і текст – захоплює мене надзвичайно. Якщо були б у мене технічні можливості, я напевне робив би книги-колажі» [8, с. 297]. І особливо Хуліо Кортасар

цінував колажі за **зорові образи**. Наприклад, у «Грі в класи» письменник неодноразово описував, апелюючи до зорових образів, які іноді робив викривленими. Відсилання ж до музичних творів, створює слуховий ефект, що активізує рецептивне сприймання твору.

Часто Х. Кортасар використовував у творах фотографії як елемент доповнення до тексту. У збірках «Навколо дня на вісімдесяти світах» («Подорож за день у вісімдесят світів») та «Останньому раунді» фотографії разом із текстом утворюють збірки-колажі. У «Навколо дня на вісімдесяти світах» фотографії є унікальним мостом між значенням та правдою, вони є навіть більш символічними, ніж текст. Наприклад, між новинами з В'єтнаму і повідомленням з Венесуели є дві сторінки, простір яких заповнений фотографіями. Кортасар не подає ніякого посилання на джерело зображення, хоча найвірогідніше, що знімки він узяв з газети чи журналу. На передньому плані зображено в'єтнамську жінку, голова якої покрита шаллю. На її обличчі відбилась втома і горе. Вона йде, огорнувши правою рукою немовля, а лівою веде за руку хлопчика. Позаду неї йде в'єтнамський солдат. На задньому плані розвіюється попіл згорілої хати. Почасті фотографія виконує тут функцію візуального свідка війни, і такі зображення, як зазначив Дан Русек [19, с. 71], можна читати як емблему соціальної катастрофи і зневіри багатьох людей, які живуть у країнах Третього світу. Фотографія, що є характерним часопросторовим мостом у збірках, також передає безперервний біль та несправедливість, яку відчувають прості люди. Світлина в'єтнамської жінки передбачає фотографії насильства в Латинській Америці, які бачитиме головний герой оповідання «Апокаліпсис Солентано» під час страшної демонстрації слайдів у паризькій квартирі.

У романі «Гра в класи» є епізод в 14 розділі, де Орасіо розглядає чотири серії фотографій, на яких зображено по дві фотографії, один ракурс показує відображення збоку, інший – зверху. Світлини зроблені в Китаї. Вони зображають тортури над людьми, де протягом півтори години внаслідок серйозних порізів людина помирає. Цей епізод можна прочитати як символом безперервного болю та несправедливості, якого прагнув позбутися Олівейра, до того ж, з усіх учасників клубу він єдиний переглядає ці знімки. Цей епізод відсилає нас до останніх слів Олівейри в одному з варіантів роману про подорож до монахів, завданням яких буде боротьба з усяким духовним болем, якого так прагне позбутись Олівейра.

Центральним елементом фотографія є і в оповіданні «Слина диявола», яке лягло в основу фільму Антоніоні «Blow-up» (режисер узяв за основу тільки ідею оповідання, окрім якої, фільм та оповідання більше нічого не пов'язує).

Іншим видом маргінесів роману є **цитатність**, яка особливо помітна в першій та третій частинах. Перш за все, це два *епіграфи* до роману, що символізують дорогу до Неба. Також епіграфи подано до двох перших частин роману: I – фраза з листа Жака Ваше до Андре Бретона, у II частині – уривок з «Цицьок Терезії» Г. Аполлінера, що, окрім ще одного відсилання до сюрреалістів та до одного зі своїх улюблених поетів, дає певну підказку/ключик/ниточку до розуміння частин/сторін. Окрім того, деякі розділи теж мають свої епіграфи, наприклад 42 розділ.

Відсилання до *імен* найбільш характерне для першої частини роману, яка взагалі є інтелектуально перенасиченою. Згадано, зокрема, Альфреда Жаррі, котрий створив

«Убю-короля» та вигидав патафізику (науку про винятки, чи уявні рішення). Після смерті Жаррі в Парижі був заснований «Колеж патафізики», патаслідниками (як себе називали члени коледжу) якого були Міро, Дюшан, Кено, Мен Рей, Бунюель та інші [2, с. 235]. Після публікацій «Гри в класи» Х. Кортасара теж став членом групи.

Також згадано Лотреамона, Ш. Бодлера, Р. Арльта (важлива фігура для латиноамериканської літератури), Т. Ділана; сюрреалісти та пов'язані з ними митці (які або частково перетиналися з групою або були відраховані від неї): А. Бретон, П. Клее, Х. Міро (цикл картин художника присвячена цирку, тема якого розвинута в другій частині роману), М. Ернст (часто в оформленні творів Х. Кортасара використовують картини художника); Ф. Кафка, Дж. Джойс, Г. Міллер, Ф. Моріак, В. Фолкнер та інші. Цитують, зокрема, філософів: Платона, Геракліта, М. Гайдеггера, З. Фрейда, С. К'єркегора, Ж. Батая, К. Леві-Строса, Х. Ортегу-і-Гасета та багатьох інших.

Чимало згадок у романі про латиноамериканських письменників та письменників-романтиків. Пітер Стендіш [20, с. 83] уважає, що Х. Кортасар згадував багато імен письменників, творчість яких потребує сучасного переосмислення.

Також «Гру в класи» можна назвати енциклопедією джазової музики. У романі звучать на вінілових платівках Я. Лестер, Л. Бейдерберк, Діззі, Дж. Колтрейн, С. Беше, Г. Рейні та багато інших. У цьому плані цікавою є згадка Габрієля Гарсія Маркеса [8, с. 378–379] про подорож з Фуентесом та Кортасаром до Праги, під час якої Кортасар за ніч розповів письменникам історію всієї джазової музики, з усіма її різновидами. Ще одним прикладом може бути повість «Переслідувач», де прототипом головного персонажа був Чарльз Паркер. Багато кортасарівських есе було про джазових музикантів, одним із яких є «Луї Армстронг – величніший хроном». У романі згадки про музичні твори утворюють своєрідний акустичний простір. За допомогою їх можна відтворити атмосферу епізоду. Часто цитати уривків з пісень передають внутрішній стан персонажів.

У третій частині роман перенасичений й іншими цитатами, зокрема листами, уривками з газети, матеріалами з конференції, коментарями до текстів Е.-Г. Мореллі, що є елементами тексту в тексті у романі (як картини в картині у «Складному переході» Р. Магрітта). Як слушно зауважив Ришард Нич, «авангард – знову ж таки подібно до фотографії – демонстративно вводить “газету”, й особливо газетне повідомлення, у ділянку мистецтва... Однак частіше – повністю чи частково процитоване – воно стає компонентом ... літературних колажних конструкцій» [10, с. 271–272]. Отже, з одного боку, знову маємо справу з колажами та спорідненістю з авангардовими течіями ХХ століття, а з іншого боку, газетні повідомлення – це певне відсилання до реальності, що очевидно є вагомим для магічного реалізму.

Цікавим явищем є також теоретичні коментарі та посилання як частини тексту роману. Наприклад, викладені у 62 розділі (мореліана) ідеї створення художнього тексту спричинили написання роману «62. Модель для складання».

Особливу увагу привертає 34 розділ (першої частини), у якому накладаються два тексти: в одному рядку зацитовано роман Беніто Переса Гальдоса, а в іншому рядку подано рефлексії Орасіо стосовно свого життя та цього роману. Композиція

цього розділу створює значні труднощі для читання, проте, ефект відтворення ситуації неперевершений.

Загалом, у літературному творі цитати відіграють важливу роль. Вони можуть функціонувати як «музей ідей», що часто з'являється у романі, наче символ метафоричності бібліотеки, зокрема в 26 розділі. Тож таку кількість цитат можна вважати **грою набутками культури**.

Романи Х. Кортасара можна розглядати як різновид «прийому очуднення» (термін Шкловського), що ламає автоматизм мови і систему читацьких сподівань новою побудовою тексту, особливим використанням мовних елементів, маргінальних деталей, що починають говорити те, про що текст мав намір мовчати.

У «Грі в класи» Х. Кортасара маргінеси розкидані по всьому тексту і, як червона ниточка (чи ключик), уможливають додаткові відчитування роману, створюють гру структури, гру з читачем, і гру самих текстуальних ідей. Рухомі розділи є фактично центральними елементами композиції романів Х. Кортасара, проте, глави, які упущено, вже належать до маргінесу. В одному випадку «випадає» лише один розділ, у другому варіанті читання маргінальною стає ціла частина, яка утворює текстуальний колаж. Те, що є маргінальним в одному прочитанні, стає центральним в іншому.

Колаж також відсилає читачів до експериментів авангардистів, зокрема сюрреалістів. Ці елементи схожості стали частиною дискурсу про зв'язок Х. Кортасара зі сюрреалістами та їхнім впливом на його творчість. Зокрема, збірка «Історія хронопів та фамів» написана цілком у сюрреалістичному стилі. Також Х. Кортасар написав кілька есеїв про сюрреалістів (наприклад, про С. Далі та О. Паса). Часто в оформленні книг письменника використовують картини сюрреалістичних художників.

Фотографія, яка у цьому романі є лише незначним елементом, але вона стає центральним у інших творах: у «Навколо дня на вісімдесяти світах», «Останньому раунді» та в оповіданні «Слина диявола». Також пізніші твори допомагають зрозуміти роль фотографії у 14 розділі роману.

Ще одним маргінесом «Гри в класи» є цитатність. Перенасичення роману іменами в першій частині, уривків з текстів митців у третій частині створює ефект гри набутками культури чи, точніше, вписують культуру як ще одного персонажа роману.

Отже, маргінеси роману можуть стати центром тексту, до того ж володіючи власним голосом та сенсом, вони акцентують увагу на тому, що на перший погляд, не є важливим, і, що часто вислизає з уваги читача, але разом створює додатковий контекст у романі, дає ключі до розуміння цього роману та інших текстів письменника.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002.
2. *Вирмо А.* Мэтры мирового сюрреализма / А. Вирмо, О. Вирмо. – Санкт-Петербург : Академический проект, 1996. – 280 с.
3. *Дарнтон Р.* Історія читання / Р. Дарнтон // Нові перспективи історіописання / за ред. П. Берка ; пер. з англ. – Київ : Ніка-Центр, 2004. – С. 194–229.



4. *Дерріда Ж.* Структура, знак і гра в дискурсі про людину / Ж. Дерріда // Дерріда Ж. Письмо та відмінність / Ж. Дерріда. – Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 563–590.
5. *Ильин И. П.* Маргинальность / И. П. Ильин // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – Москва : Интрада – ИНИОН, 1999. – С. 213–217.
6. *Кортасар Х.* Гра в класи / Х. Кортасар ; пер. з ісп. А. Перепаді. – Харків : Фоліо, 2008. – 539 с.
7. *Кортасар Х.* Игра в класики: Роман / Х. Кортасар ; пер. с исп. А. Борисовой. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. – 640 с.
8. *Кортасар Х.* «Я играю всерьез...»: эссе, рассказы, интервью / Х. Кортасар ; пер. с исп. – Москва : Академический Проект, 2002. – 400 с.
9. *Мругальський М.* Реконструкція – постструктуралізм – деконструктивізм / М. Мругальський // Література. Теорія. Методологія / пер. з польськ. С. Яковенка ; упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 333–377.
10. *Нич Р.* Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Р. Нич ; пер. з польськ. О. Галети. – Львів : Літопис, 2007. – 316 с.
11. *Павличко С.* Маргінальність як об'єкт теорії / С. Павличко // Павличко С. Теорія літератури. – Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – С. 611–636.
12. Сюрреалізм – это просто большая открытость миру: Малоизвестное интервью Хулио Кортасара // Вопросы литературы. – 2005. – № 5. – С. 283–287.
13. *Тертерян И.* Главный роман Хулио Кортасара / И. Тертерян // Тертерян И. Человек мифотворящий: О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки / И. Тертерян. – Москва : Советский писатель, 1988. – С. 421–442.
14. *Усманова А. Р.* Маргинальность / А. Р. Усманова // Энциклопедия постмодернизма. – Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 442.
15. *Шенье-Жандрон Ж.* Сюрреализм / Ж. Шенье-Жандрон ; пер. с франц. С. Дубина. – Москва : Новое литературное обозрение, 2002. – 416 с.
16. *Эрраес М.* Хулио Кортасар. Другая сторона вещей / М. Эрраес ; пер. с исп. А. Борисовой. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. – 352 с.
17. *Cousté A.* Julio Cortázar / A. Cousté. – Warszawa : Muza SA, 2006. – 196 s.
18. *Picón G. E.* ¿Es Julio Cortázar un surrealista? / G. E. Picón. – Madrid : Editorial Gredos, S.A., 1975. – 266 p.
19. *Russek D.* Verbal/visual Braids: The Photographic Medium in the Work of Julio Cortazar / D. Russek // Mosaic. – 2004. – Vol. 37. – Is. 4. – P. 71.
20. *Standish P.* Magus, masque and the machinations of authority: Cortazar at play / P. Standish // Peavler T. J. Structures of Power: Essays on Twentieth-Century Spanish-American Fiction / T. J. Peavler, P. Standish. – Albany, NY, 1998. – P. 75–89.

*Стаття: надійшла до редакції 28.03.2017  
прийнята до друку 11.04.2017*

**THE ROLE OF MARGINS IN THE NOVEL BY JULIO CORTAZAR  
«HOPSCOTCH»****Olha KOVALCHUK**

*Ivan Franko National University of Lviv,  
Department of Literary Theory and Comparative Literature,  
1, Universytetska Str., Lviv, 79000, Ukraine,  
e-mail: oliasosliuk@gmail.com*

The present article focuses on the margins as one of interpretation concepts in Jacques Derrida's philosophy and its role in the development of human and social sciences, in particular in literary criticism. The author centers on the philosopher's report «Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences» dealing with his interpretation of the concept of structure, as well as of the concept of moving center. It also concerns the rethinking of the opposition center vs. margins in literary criticism, where attention has been focused mainly on the figure of the author as a central one in the literary space. A different approach was solicited in the works of Roland Barthes «The Death of the Author» and Michel Foucault «What is the Author?» which challenged the perception of the author as a unique creator of the fictional meaning. So, Roland Bart replaced the concept of the author with the concept of writing, and Michel Foucault made the author as «a function of discourse».

The paper also analyses the role of margins and its playful role in the novel by Julio Cotázar «Hopscotch». The article focuses on the construction of the novel and on the possibility of versatile variations of its reading. Besides, the author examines the marginal parts and chapters of the novel, which can be chosen from a reader reading perspective. Special attention is laid on the third part of the novel which contains separate chapters of the novel that contain fragments from literary texts, songs, scientific reports, numerous comments and theoretical comments or reflections of the author regarding the literary work, as well as rethinking of the genre «novel» in particular.

Fragmentation and the absence of a linear story, enabling a certain variation of reading, become possible owing to the technique of collage. The author explores the role of collage, its variety and the importance of this technique in the art of the 20<sup>th</sup> century. It is also about a surreal collage, the influence of surrealism on Julio Cotázar and his interpretation of this concept. Particular attention is paid to such marginal elements in the novel as: (1) the names which help to create one more context; (2) visual images and elements of photographs in the novel as a means of active perception; (3) citations, i.e. epigraphs, fragments of other texts, the text in the text, newspaper clippings, commentaries, references to musical compositions, etc., which can be interpreted as parts of a literary game.

*Keywords:* margins, structure, opposition between centre and margins; Jacques Derrida, Julio Cotázar, game, collage, surrealism, photography, name's game, citation and product of culture as a part of literary game.