

ОЧІКУВАННЯ ЯК ПОЕТИКАЛЬНИЙ ЛЕЙТМОТИВ У РОМАНІ ЖУЛЬЄНА ГРАКА «ДО ЗАМКУ АРГОЛЬ»

Мотив очікування може по праву вважатись відправним і наріжним моментом становлення усього розгалуженого арсеналу стилістичних прийомів і насиченої палітри художніх засобів конфігурування та активного витворення романного тексту, що їх послідовно залучає та піддає випробуванню у своїх оповідних письменницьких практиках Жульєн Грак. Переважання мотиву чекання у романному доробку письменника ще загодя ознаменував украй вирішальний, а то і цілком поворотний момент у його біографії.

Молодого аспіранта у деякому питома французькому розумінні, географа та історика за освітою, отриманою в кількох вищих навчальних закладах, а у подальшому — «останнього класика» французької літератури, Жульєна Грака до літературної творчості, а саме до написання його першого роману спонукають, на нашу думку, досить показові, якщо не зразкові з точки зору повстання у майбутньому унікальної авторської поетики його романного письма, обставини. Обставини, повз які, крім того, за нашим глибоким переконанням, просто не може собі дозволити пройти вітчизняне літературознавство, та які донедавна, як не прикро, залишались відверто знехтуваними. А саме, за його ж власними спогадами: через те, що віза, необхідна для здійснення поїздки до Криму, на яку він марно очікував із ціллю продовжити роботу над дисертаційним дослідженням із географії, все ніяк не надходила, а чекання дедалі затягувалось, з початку великих канікул Жульєн Грак береться за написання роману «До замку Арголь», після чого, вже не будучи в змозі спинитись, завершує останній за декілька місяців, подивований силою поштовху, що сприяє настільки спритному його просуванню [16, с. 28].

Доленосним чином народжене з розбурханої виснажливим чеканням творчої уяви письменника та кероване невситимою жагою викарбовувати у слові й укласти у текст мінливі та хисткі у своїх обрисах уявні обшири і ландшафти, романне письмо Жульєна Грака немов і надалі берегтиме у собі спогад про ці разючі відправні та справді керівні його рушії, художні засоби та авторські прийоми втілення яких у тексті роману «До замку Арголь» і являтимуть собою основний предмет нашого вивчення у даній статті.

Мотив очікування справді надалі перетвориться на своєрідний добре пізнаваний вирізняльний забарвник авторського почерку та індивідуальної стилістики Жульєна Грака, який настільки неухильно кидатиметься у вічі та наполегливо привертатиме до себе увагу у романістиці письменника цілого ряду поколінь читачів, що самі по собі різнобічні вказівки та натяки на згаданий аспект його письма у свою чергу утворять украй поширений топос у франкомовній літературній критиці. Повсюдна проникнутість літературної творчості Жульєна Грака очікувальними тональностями і настроями стає достатньо прописною очевидністю для того, щоб уможливити в окремих випадках досить беззастережне редукування його романного письма взагалі до самого лише мотиву очікування як його провідної темпоральної домінанти. Злютована спайка письма і чекання, аж до повного їх ототожнення у чеканні-письмі, отже часто подається у якості своєрідної уяскравлюючої етикетки, чи то вивіски до всієї літературної творчості Жульєна Грака. Далєбі щонайбільше кричущо проголошується подібна тотожність вже у самих лише назвах і заголовках актуальних критичних нарисів та оглядових статей, присвячених літературній спадщині Жульєна Грака, як зокрема розміщеної у немаловідомому Magazine littéraire публікації з красномовною назвою «Література очікування» (під якою у даному випадку мається на увазі винятково творчість Жульєна Грака) [7, с. 35].

Що ж до самих підходів до вияскравлення засобів поетизації мотиву очікування у романах Жульєна Грака, з метою розгортання відповідної методології аналітичного читання та понятійного інструментарію, які надали б нам можливість виявляти і формалізувати означені техніки та стратегії романного письма, ми спиратимемось зокрема на наступні засадничі

першоджерела і праці. Так, Валерій Подорога у своїй статті «Событие: Бог мертв. Фуко и Ницше» [6] розглядає очікування в його просторових координатах, а саме як простір події, що не лише має надійти, а сталась вже занадто давно, полишаючи по собі лише наслідки катастрофи, що відкриває новий порядок історії. Про очікування як екзистенційний модус, а також характеристику самого мовлення у його відносності та невпинному тяжінні до деякого трансцендентного абсолюту з огляду на постструктуралістське уявлення про означуване, що невпинно відкладається на майбутнє, замислюється Віктор Лапіцький у своїй статті «Подобное подобным», присвяченій огляду оповіді Моріса Бланшо «Очікування забуття» [3]. Стан персонажа, охопленого очікуванням можливої події, що намагається вичерпати дану можливість аж до спустошення, розглядається Жилем Делезом у його роздумах щодо драматургії Беккета, зокрема у нарисі «Спустошений» [2]. Психоаналітичне вчення в свою чергу має окрему традицію трактування процесу чекання, пов'язуючи його з невротичним «страхом очікування», обумовленим специфічною економією лібідінальних потягів, яке відсилає ще до лекцій Зигмунда Фрейда зі «Вступу до психоаналізу». Не кажучи вже і про те, що у своїй літературній розробці тематика очікування щонайменш побіжно розглядається у широкому колі праць, присвячених творчості найвидатніших постатей у літературі, що характерно, переважно ХХ сторіччя, чий імена найчастіше асоціюють із очікувальним модусом письма як істотним виразником і водночас невід'ємним поетикальним сателітом тієї світоглядної та ідейно-філософської проблематики, невідкладності і актуальності якої диктувалась підчас найзапеклішими з усіх нерозв'язних, болючих конфліктів сучасності, і кого сам Жульєн Грак, згідно з його власними літературними вподобаннями, якими він ділиться зокрема у «Преференціях», відомій збірці його есеїстичних розвідок [13], міг би долучити до свого особистого літературного пантеону (як то Франц Кафка, Роберт Музіль, Томас Стернз Еліот та ін.).

Щоб зорієнтуватися в дискурсивних масивах і цього вже досить осяжного критичного доробку, що налічує вельми різнопланові підходи та спроби теоретизування на предмет феномену чекання, та якимось позиціонувати на даному тлі наші власні спостереження щодо поетики письма-очікування у літературній творчості Жульєна Грака, вдаємося до розробки більш поглибленого категоріального апарату та своєрідного путівника-практичної моделі декодування згаданого лейтмотиву чекання на матеріалі граківського романного тексту.

Не буде перебільшенням констатувати, що однією з найбільш визначальних для постструктуралістської теоретичної думки концептуальних метафор, покликаних уконкретнювати у собі та надавати дохідне пояснення новітнього трактування та розуміння категорії Тексту, є немовби етимологічно продиктовані та глибинно семантично обумовлені самим даним поняттям розхожі образи тканини і шитва. У загальновідомих наразі, по суті — програмних не лише для себе, а і цілої низки сучасних теоретиків положеннях статті «Від Твору до Тексту» Ролан Барт вказує на те, що Текст у самому принциповому і саме категоріальному розумінні й являє собою своєрідне постійно та безупинно перекраюване і ткане «шитво» з культурних кодів, окремих цитат, ідіом, діалектів, жаргонів і зрештою, узагальнено кажучи, різних мов: «старих і нових» [1, с. 491–496]. Із найцікавіших і найважливіших для нас, з концептуального погляду, відголосків можемо навести побіжно вклинени авторами праці «Тисяча плато» Феліксом Гваттарі і Жилем Делезом у свої різнобічні й багатоаспектні міркування щодо визначальних властивостей та різних — гадаємо, цілком слушно буде сказати художніх, «книжних», поетикальних і, своєю чергою метафоричних образів та різноликих подоб «ризومي» у вступних іще тезах цього теоретичного і ризоматичного за самим способом його організації тексту немовби переважно співставні і досить локальні і лаконічні зауваження колективу авторів щодо такого поняття, як «tame» (сітка, плетиво), яке також ними по суті прирівнюється до категорії тексту як ризоми, у контексті чого зауважується, що гра митця зі сіткою-текстом відтак «наближається до чисто ткацьких вправлянь, які міфи приписують Паркам і Норнам» [10, с. 14–15]. Відповідно й у рамках досліджуваної нами поетики романного письма Жульєна Грака можна схематично виокремити, очевидно, щонайменше два зіставні і взаємопов'язані вектори розгортання та виписування принципово нарізних і послідовно розмежовуваних нами надалі у романному тексті Жульєна Грака кодів, або, припустімо, навіть скоріше дві поетикально визначальні вісі. Якщо за однією з них (назвімо її «трансверсальною», чи наскрізною, коли лаконічно її охарактеризувати за Жераром Женеттом [11, с. 44]) текст тчеться

мов по діагоналі у площинах окремих, вбудованих у даний текст плато, підшиваючи їх до купи, нанизуючи їх одне на одне, отже пронизуючи їх ландшафтно: трасуючи тобто немовби на плані чи карті обхідні та докільні сполучувальні маршрути між окремими місцями і топографічні, або, тоді вже скоріше між-топографічні лінії горизонтального зонування у просторі тексту.

То за іншою виокремлюваною нами віссю (будемо позначати її більшою мірою як умовно «темпоральну») переважно вже немов вихляючи зміїсто і хвилеподібно випинаючись, зіщулюючись та спресовуючись, утворюючи складки і звивини текст зшивається уздовж і углиб, немовби набуваючи необхідної густини та об'ємності. У своїй уже більш зрілій есеїстиці Жульєн Грак, ретроспективно озираючись на власну літературну творчість, так характеризує ту гнучку та ущільнену романну матерію, яку він намагався піддавати подібній обробці у своїх романних писаннях: це «романний ефір (éther romanesque), у якому борсаються вперемішку люди і предмети, і який передає вібрації в усіх можливих напрямках» (ці міркування Жульєна Грака, викладені у збірці його коротких нарисів під спільною назвою «Lettrines» («Буквиці») нами цитуються за повним і вже практично «канонічним» виданням творчої спадщини письменника [8, с. 1128]). Діbrane самим письменником метафоричне найменування «ефір», як нам видається, чудово відбиває згадувану вже здібність провідного для авторського стилю письма Жульєна Грака мотиву чекання немовби перетворюватися на всюдипроникну і в'язку стихію всієї романної творчості письменника.

Звичайно, таке у чомусь штучне принципове розмежування цих двох осей розписування вздовж романного тексту означених не суголосних і не дотичних, здавалося б, типів кодів, у підсумку дозволить нам, насправді, з'ясувати, яким від того лише ще щільнішим може виявитись їх переплутування та взаємне сплетіння. Уже в момент остаточного розверзання, немов вичерпування сповна Очікування, відбувається неминуче й остаточне, всеціле братання чи і сватання (так чи так, у самому широкому сенсі: о-дру-ження) зі самим-таки ландшафтом (не даремно у якості провідних емблематичних для різних виокремлюваних у тексті сегментів ландшафту персоналізованих фігур, які по-своєму уособлюють та одноіменно підсумовують ті чи інші установчі та засадничі щодо довколишньої ландшафтбудови окремі топоси у тексті, Жульєн Грак обирає зрештою єдиних двох, окрім самого головного героя Альберта, провідних і вузлових щодо сюжетного поступу (а поміж ними, звичайно ж, дуже скоро виникає цілком передбачуваний «трикутний» зв'язок) персонажів у тексті, його і її: Герменьєна і Гайду).

Незайвим буде уточнити: привнесення у літературний світ, а саме в романний універсум Жульєна Грака, відверто екстралітературних уявлень щодо феномену очікування й розуміння істотних ознак і сутності цього явища видається нам украй сумнівною та і за великим рахунком — загодя прогашною стратегією читання граківського художнього тексту: таке, сказати б, проникнення характерно екстра-текстуальних уявлень про світ обумовило б у результаті можливих спроб їх застосування в якості методологічних орієнтирів натомість мало у чому проникливі інтерпретації світу текстуального, що нехтували б самостійними модусами його прочитання й осягнення.

Зокрема, очікування, яке з однієї сторони може бути потрактовуваним як підготовка до деякого поворотного моменту у плині подієвості у художньому тексті, визрівання інтриги у деяку знакову та впізнавану, визнану аксіологією самого цього тексту Подію як таку. Однак у романістиці Грака очікування видається нам іще цікавішим переважно у тій своїй виразній авторефлексивній особливості, згідно з якою текстуальне очікування саме по собі потребує немовби належної для себе ж попередньої підготовки.

За спостереженням чільної коментаторки творчого доробку Грака й упорядниці повного зібрання його творів у виданні під добре знаним у фаховому середовищі франконістів грифом «Бібліотека Плеяди», Бернхільди Буа, «від початку до кінця роману [«До Замку Арголь»] відчувається воля [письменника] розплавити всі елементи оповіді... у певному цілому, що становило б не так дію (action), як напругу (tension)» [8, с. 1128].

Тому цілком повномірним і яскраво впізнаваним «Очікуванням» у власному вжитку та розумінні ми відтак називатимемо здатність саме характерно літературного тексту дещо ущільнювати, якщо завгодно, й уповільнювати час, аж до повного його обернення, опосередкування і діалектичного зняття. Не даремно ж із усіх своїх наполегливих і пожадлих

читань, з усіх його послідовних і систематичних філософських студій і розмірковувань протагоніст Альберт понад усе підносить нікого іншого, як «принца філософських геніїв, Гегеля», про що довідуємося ще з самого першого — біографічного, сказати б — знайомства з цим персонажем одразу ж у першій главі досліджуваного роману [14, с. 9]. Надодачу до того ж такий портрет не так яскраво позиціонує протагоніста роману в якості актанта, як більшою мірою представляє його у подібні першорядно медитативного типуажу героя, схильного до самозаглибленої рефлексії та інтроспективного відсторонення, що безумовно, відразу видає у нього потенційно очікувальний і поміркований тип темпераменту та взаємодії зі світом.

І справді, повсталий із перших же «кроків» читача до романного тексту, такий і собі крокуючий, архетиповий мандрівний *homo viator* [5] за самою формою відбиття його типу свідомості на першій же сторінці твору як такого (отже, за виокремлення так званої авторської передмови: «*Avis au lecteur*») немов декларує себе не тільки і не так персонажем активної і трансформуючої світ довкола нього дії, як скоріше винахідником альтернативних і не найзапитуваних стратегій прослизання крізь ті множинні пори та канали, в яких цей світ себе надає, апелюючи вкотре до провідної, вочевидь, і для нашого категоріального апарату метафори: як те-таки суцільне полотно, до відшукування у його тканині прогалин і отворів — шляхів ухиляння та ліній утечі.

Насправді ще у передмові до роману вбраний у відсторонено резонерську маску наратор або, не буде хибним сказати, промовець у цілком оманливій, звичайно ж, і бутафорській подібності самого письменника, що не гребує досить показною риторичною еквілібристикою і суто декларативною патетичною демагогією, закликає мовляв би дослівно до такого: «Нехай же будуть підбурені тут [у розумінні «задіяні»: *mobilisées*] потужні дива <...> будинку Ешерів» [14, с. 5]. Будинок Ешерів — напевно, одна із самих відомих літературних вивісок саме понад болотистим і в'язким урочищем — не секрет, що невдовзі по звершенню катаклізмичного пуанту одноіменної новели Едгара По весь згаданий будинок назовсім і вже остаточно, суцільно погрузне у туманістий трясовині.

І дійсно, повертаючись до окресленого нами вже розмежування між ландшафтними та темпоральними типами поетикальних кодів: якщо ландшафт під дещо звужуючою своєю подобою пейзажу більш плаский і «картинний», то очікування — мов об'ємне та оформлене скульптурно, виліплене із сконденсованої до тактильної відчутності темпоральної маси. Ще у своєму класичному есеї «Лаокоон, або про кордони живопису та поезії» Готхольд Ефраїм Лессінг з усіх образотворчих видів мистецтв обирає саме питомий простір скульптури за своєрідний опосередковуючий полігон для ведення інтермедіальних перемовин між живописом і літературою [4]. Міркуючи отже про те, як уже не скульптору, а саме «митцеві слова» доводиться однак у чомусь усе ж таки скульптурно транспонувати у свій літературний твір неквапно і глинисте клетотіння в'язкого трясовиння часу, тому, щонайменш за суто внутрішньою мовною логікою, не буде помилковим припустити, що такий «очікувальний» плин темпоральності у романному тексті буквально нав'язується переважно довколишніми, матеріальними та предметними, у тому числі і ландшафтними обставинами.

Цей передвісницький (адже стратегічно розміщений іще у передмові) заклик, що далєбі суто формально нагадує ледь не якийсь своєрідне вішунське закляття чи й тоді не менш дослівно — заклинання, дозволяє нам, щонайменше побіжно, також підняти вкрай архетипове і віковічне по суті для самої літератури питання, з огляду на саму її ще стародавню історію та генеологію становлення і повстання на правах окремого згодом виду мистецтва: це питання «магічної» і навіювальної — сугестивної природи та властивостей літературного тексту. Нагадаймо, як органічно та щільно в одного з емблематичних геральдів очікувальності (щоправда від драматургічного роду літератури) для новітнього західно-європейського літературного процесу, Моріса Метерлінка, мотив очікування ледь не програмно поєднується зі сугестивним потенціалом художньої мови саме як слова мовленого клично і вголос, промовленого заклинально та з відчутним на-голос-ом на лунанні у деякому фізичному сценічному просторі, що парує чекання відповідно з цілим рядом су-голос-них провідних тем його драматичного письма та експериментального театрального дослідження. Так, зокрема оксфордський фахівець із літератури французького та бельгійського «*fin de siècle*», Патрік МакГіннесс, традиційно називаючи у своїй монографії, присвяченій драматургічній спадщині Моріса Метерлінка,

окремі найвидатніші витвори з його театрального доробку «театром очікування» [15, с. 213], і розглядаючи його драматургічні практики у перспективі сценографічного конфігурування стану залякості та завислості у часі (*form in suspense*) [15, с. 171], ніби неухильно перелічує ті щільно переплетені з проблематикою чекання художні мотиви, що цілковито могли б бути долучені до поетикальної парадигми письма-чекання й у романістиці Жульєна Грака, як то поширення чекання немов і на саме предметне довкілля (так звані «*waiting objects*» в англломовному викладі МакГіннеса) [15, с. 188] або відчуття ворожості «заповнюваного» очікуванням простору, яке поступово розвивається у персонажів, що його досліджують, в «агорафобію впереміж з клаустрофобією водночас» [15, с. 181], тощо.

Передмова-преамбула «*Avis au lecteur*» отже хоч і була написана, як відзначають фахівці з гракознавчої текстології, вже *post factum* — уже на завершальному етапі оформлення та підготовки до публікації тексту роману — або «*après coup*» [8, с. 1129], однак погляньмо на перше ж речення вже самого по собі романного тексту: «Попри те що (*Quoique*) сільський край довкола був іще досі перегрітий усім пообіднім сонцем, Альберт вийшов на довгу дорогу, яка вела до [Замку] Арголь» [14, с. 7]. Зі самого відтак інкіпиту роману ми разом із протагоністом уже, так би мовити, з самого порогу художнього тексту поринаємо у деякий розріджений, розплавлений (палючим полуденним сонцем) і дещо розімлілий світ. Герой якщо і робить у ці самі миті якісь неквапні кроки у напрямку цілі, ступаючи на дорогу, що видається задовою, однак рухається він, лише долаючи зовнішній опір: це рух-попри-те-що, рух-усупереч-тому. Іншими словами, цей, здавалося б, цілком цілеспрямований і тому ствердний рух, від самого початку вже — це рух проти чогось. Це щонайменше рух проти сонця: вже у наступному ж реченні Альберт, усе ще крокуючи, «знаходить прихисток у вже подовженій тіні від живоплоту» з кущів уздовж дороги [14, с. 7], а отже рух проти — це й протирух і, коли завгодно, щонайменш потенційно, навіть і рух із префіксом «анти-», і вже за ще одне речення від суто формального інкіпиту Альберт зізнається сам собі, що він «хоче відвести собі ще годину, аби насолодитись тривогою випадку (*savourer l'angoisse du hasard*)», на долю і розсуд якому він себе віддає. У цей момент уже з упевненістю можна сказати щонайменше одне: у русі (як у жесті ствердному та самовільному) відтак відпадає нагальна потреба, рух відстрочується і відкладається — рух відкликаний зі світу тексту, й активно до нього тоді вже закликається — що інше, як не тривожне передчування та разом із тим і чекання: «*angoisse*»?

Ця знакова з'ява у тексті роману саме останнього поняття (*angoisse*) для нас неодмінно поставатиме яскравим маркером, виразним симптомом того, що роботу з глиною і над пластикою очікування розпочато — розпочаті скульптурні і навіть ремісницькі (французькою: *artisanal*) маніпуляції з видовжування, вигинання й виліплювання: навряд чи якийсь інший відповідник повніше і влучніше передасть усю художню та концептуальну семантичну насиченість цього самого граківського «*angoisse*», аніж українське «хвилювання», звичайно, з усією й у свою чергу пластичною конотованістю останнього.

Не в останню чергу, відзначимо, ця внутрішня тривога та коливання, що не даремно так апологетично підноситься Жульєном Граком іще з перших рядків його романного письма (а для Жульєна Грака вони справді перші, адже у випадку «До Замку Арголь», його першого роману та і першого опублікованого ним великого оповідного літературного твору взагалі, йдеться ще й про своєрідну пробу пера на новому для себе, до якої вдається письменник-початківець), виражають водночас і благоговійне трепетання, і почуття непевності практично й у самого творчого суб'єкта у тексті. Опосередковано, через приписування крокуючому персонажеві твору рефлексії та чування до нас, отже, доходить відгомін і того безугавного неспокою, який відзначає та позначає своїм нелегким ярмом, очевидно, будь-яку так звану «творчу натуру» та і загалом творчість як таку. У категоріях, цілком суголосних ситуації та диспозиції титульного персонажа у тексті роману, Жиль Делез, умотивовуючи власне відоме положення про те, що будь-яка творчість — це по суті паніка, ділиться наступними міркуваннями, які наостанок доцільно було б зачитувати якомога повніше, перекидаючи отже вкотре важливі взаємообернені концептуальні містки між означеним нами у «темпоральному» розрізі мотивом очікування та його широкими просторовими горизонтами рухливої ландшафтної детермінованості: «Ми кажемо: [довкола] все надається до втечі, тече і тікає, ...при цьому самовизначаючись через свої власні лінії втечі, лінії відтоку... Великі географічні пригоди у світовій історії — це лінії втечі, тобто довгі переходи, піша хода (*longues marches, à pied*) ...як то

блукання гебреїв у пустелі, мігрування кочівників крізь степи, довгий перехід китайців — ми творимо завжди саме на лінії втечі, звичайно ж, не тому що щось собі вигадуємо чи про щось мріємо, а зовсім навпаки, тому що саме там ми окреслюємо щось дійсне» [9, с. 163–164].

Отже, весь внутрішній світ роману (зокрема і як світ саме літературного твору, світ письменницький і мистецький, книжний) від початку занурюється Жульєном Граком у таке собі щільне важкопроникне (однак у якому персонажеві йдеться вже радше про обтічне та контурне, периферійне горизонтальне дрейфування як альтернативні модуси руху й становлення), тягуче желе. Не дивно, що один із перших порухів, який прокидається у героя, що лише заходиться пробиратися крізь гушавинне середовище цього романного світу, полягає у тому самому «*savourer*» — самим дохідним і прямим перекладом якого буде саме «смакувати» (у перехідному значенні цього дещо просторічного українського відповідника). До речі, звіт про власні особистісні стосунки та рахунки Жульєна Грака загалом зі самою ідеєю літератури та літературним як таким, що надає себе не тільки до прочитання, а й іноді скоріше споживається немовби в їстівний, у спосіб «травлення» — так би мовити, «шлунково» (*à l'estomac*), довідуємося з його широковідомого критичного есею під практично однойменною назвою «Шлункова література» [12]. Тож увесь внутрішній художній простір роману «До Замку Арголь» сповнений по вінця тривогою і дещо гнітючим чеканням, і геросві доведеться вкусити цього чекання справді сповна, до його і себе спорожнення, у делезівських термінах — аж до спустошення.

Література:

1. Барт Р. Від твору до тексту / Ролан Барт // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. Марії Зубрицької]. — 2-е вид., доп. — Львів : Літопис, 2001. — 832 с.
2. Делёз Ж. Опустошенный / Жиль Делёз // Беккет С. В ожидании Годо. — М. : ГИТИС, 1998. — С. 251–282.
3. Лапицкий В. Подобное подобным / Виктор Лапицкий // Бланшо М. Ожидание забвение / [пер. с фр., послесл. В. Лапицкого]. — СПб. : Амфора, 2000. — С. 145–150.
4. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Готхольд Эфраим Лессинг. — М. : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1957. — 520 с.
5. Марсель Г. Homo viator. Пролегомени до метафізики надії / Габріель Марсель. — К. : КМ Academia, Пульсари, 1999. — 320 с.
6. Подорога В. Событие : «Бог мертв». Материалы семинара : Мишель Фуко и философия / Валерий Подорога // Комментарий. — 1996. — № 10. — С. 3–32.
7. Biasi (de) P.-M. Une littérature de l'attente. Entretien avec Pierre Michon / Pierre-Marc de Biasi // Magazine littéraire. — Paris, 2007. — № 465 (Juin). — P. 34–35.
8. Boie B. Au Château d'Argol. Notice / Bernhild Boie // Gracq J. Œuvres complètes. — Paris : Gallimard, 1995. — Т. 1. — P. 1125–1139. — (La Pléiade).
9. Deleuze G., Parnet C. Dialogues / Gilles Deleuze, Claire Parnet. — Paris : Flammarion, 1977. — P. 163–164.
10. Deleuze G., Guattari F. Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux / Gilles Deleuze, Félix Guattari. — Paris : Minuit, 1980. — P. 3–20.
11. Genette G. Figures : V. 2 / Gérard Genette. — Paris : Seuil, 1969. — P. 43–69.
12. Gracq J. La Littérature à l'estomac / Julien Gracq. — Paris : Éditions José Corti, 1949. — 74 p.
13. Gracq J. Préférences / Julien Gracq. — Paris : Éditions José Corti, 1986. — 252 p.
14. Gracq J. Au Château d'Argol // Gracq J. Œuvres complètes / Julien Gracq. — Paris : Gallimard, 1995. — P. 3–95. — Т. 1. — (La Pléiade).
15. McGuinness P. Maurice Maeterlinck and the Making of Modern Theatre / Patrick McGuinness. — Oxford : Oxford UP, 2000. — 280 p.
16. Rabourdin D. «Je n'ai pas cessé d'écrire en cessant de publier». Entretien avec Julien Gracq / Dominique Rabourdin // Magazine littéraire. — Paris, 2007. — № 465 (Juin). — P. 26–33.

Anticipation as a Poetical Leitmotif in Julien Gracq's Novel «Au Château d'Argol»

The article deals with the anticipation phenomenon issue in Julien Gracq's novel «Au Château d'Argol» (1938) that is being considered from the poetical perspective while tracing the formal markers of a certain intensified and an in-depth driven novelist work of writing in terms of handling a mainly temporally connoted linguistic material that is densely molded and compressed into one common narrative plot.