

УДК 821.133.1(091)
DOI: 10.32342/2523-4463-2022-2-24-8

Т.А. ПАХАРЄВА

*доктор філологічних наук,
професор кафедри світової літератури та теорії літератури
Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова (Київ)*

АРХІТЕКТОНІКА МОВЧАННЯ У ПОВІСТІ ВЕРКОРА «МОРЕ МОВЧИТЬ»¹

Мовчання як ключовий концепт повісті Веркора «Море мовчить» привертає увагу дослідників і зазвичай розглядається як семіотичний комплекс, щодо якого завданням дослідника є його дешифрування та виявлення його смислотворчих функцій. Але саму архітектонічну структуру тексту повісті як «поверхні моря», за мовчанням якого в глибині криється головне, ще не було достатньо осмислено. Тому за *мету* даної розвідки прийнято виявлення загальної логіко-структурної моделі реалізації метафори «поверхні моря» на архітектонічному рівні повісті Веркора, зважаючи при цьому на контекст літератури міжвоєнного періоду й індивідуальної творчості Веркора. До дослідження «архітектоніки мовчання» в повісті долучено також її екранізацію Ж.-П. Мельвілем, створену в тісній співпраці з Веркором.

Поєднання структурно-семіотичного, інтертекстуального та цілісного *методів* під час аналізу повісті дозволило встановити, що композиційно метафора «мовчання моря» (якій відповідає структура «поверхня/глибина») реалізована у повісті Веркора аналогічно до «Логіко-філософського трактату» Л. Вітгенштейна – як принцип, за яким поєднуються текст і позатекстові елементи. Зокрема, продемонстровано, що у Вітгенштейна перехід від сфери слова до етичної сфери вчинку, яку позначено мовчанням, відбувається як через останній афоризм трактату, так і через його епіграф, створюючи композиційне кільце – або ж, навпаки, структуру, розімкнену в обидва боки за межі тексту. Так само виявлено, що епіграф «Море мовчить» і останні епізоди повісті реалізують подібний до трактату Вітгенштейна перехід, створюючи сферу мовчання як вчинку не тільки всередині художнього світу повісті та, відповідно, в житті її героїв, а й на рівні архітектоніки і цілісного створення «тексту як вчинку» в позатекстовому просторі буття.

Двоїсту структуру «поверхня/глибина» також виявлено як принцип використання фактичного (автбіографічного й історичного) матеріалу в повісті. Простежено й те, як дана структура реалізована в наративній сфері «Море мовчить» та в поетиці образів героїв повісті.

Принцип «поверхня/глибина» виявлено також у роботі автоінтертексту: проаналізовано імпліцитні та експліковані зв'язки тексту повісті з контекстом графічної творчості Ж. Брюллера (Веркора), зокрема, з циклом гравюр «Мовчання», а також з екранізацією Ж.-П. Мельвіля.

Аналіз кінематографічних поетикальних засобів відтворення структури «поверхня/глибина» в фільмі «Мовчання моря» дозволив уточнити драматургію взаємодії словесної та музичної складових художнього світу повісті й фільму як напрямків франко-німецької культурної комунікації та тих культурних контекстів, які визначають національну ідентичність героїв повісті (окремо розглянуто, як фільм виводить на «поверхню» тексту імпліцитно закорінений в повісті мотив долі Вернера фон Ебреннака як індивідуального втілення долі німецького романтизму – від Новаліса і піднесеної національно-культурної міфології романтиків до Ніцше і Вагнера, а надалі – німецького кіноекспресіонізму – і загибелі романтизму, спотвореного і знищеного нацизмом, в логіці «загибелі богів»).

В *результаті* здійсненого аналізу підтверджено вихідне припущення, що титульна метафора «мовчання моря» не тільки відсилає до драматичного словесного і позасловесного діалогу між ге-

¹ Автор вважає за свій приємний обов'язок подякувати Rachel Mathilde Emmanuelle Guitton та Катерині Фіалковій за допомогу у пошуці французьких матеріалів під час роботи над цією статтею.

роями повісті Веркора, а й відтворює її провідний принцип смислбудови та текстобудови, за яким структура «поверхня/глибина» реалізується на рівнях: 1) архітекτονіки як ціннісної структури твору, в якій особливо актуалізовано проблематику слова/мовчання як етичного вчинку, 2) композиції тексту (текст і позатекстові елементи – епіграф, назва – у їх функціональній співвіднесеності; кореляції між окремими композиційними елементами твору – в першу чергу, між зачином і фіналом), 3) наративної та образної структур. Звернення до графіки Брюллера (Веркора) з циклу «Мовчання» та створеної Ж.-П. Мельвілем за участі Веркора екранізації «Мовчання моря» продемонструвало, що й взаємодія повісті з її автоінтертекстуальним оточенням також будується за принципом «поверхня/глибина», коли візуальні (графічні та кінематографічні) образи оприявнюють смисли, заховані у підтексті повісті.

Ключові слова: Веркор, діалог, архітектоніка твору, (авто)інтертекст, оповідна структура.

Для цитування: Пахарева, Т.А. (2022). Архітектоніка мовчання у повісті Веркора «Море мовчить». *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки / Visnyk Universitetu imeni Alfreda Nobelya. Seriya: Filologichni Nauki*, vol. 2, issue 24, pp. 93-106, DOI: 10.32342/2523-4463-2022-2-24-8

For citation: Pakhareva, T.A. (2022). Architectonics of the Silence in Vercors' novel "The Silence of the Sea". *Alfred Nobel University Journal of Philology / Visnyk Universitetu imeni Alfreda Nobelya. Seriya: Filologichni Nauki*, vol. 2, issue 24, pp. 93-106, DOI: 10.32342/2523-4463-2022-2-24-8

Повість Веркора «Море мовчить», один з визначальних текстів французького Спротиву, водночас входить до кола текстів мовчання у світовій літературі, які складають потужну парадигму, починаючи від традицій ісихазму і закінчуючи авангардом, який концептуалізує мовчання найрізноманітнішими способами (виразною ілюстрацією авангардистської стратегії мовчання може бути, на наш погляд, епізод з фільму Ж. Кокто «Орфей», у якому геніальний поет-авангардист Сежест видає книгу з чистими сторінками, без жодного слова, як нову збірку своїх поезій).

Відповідно, мовчання як ключовий концепт веркорівського тексту привертає увагу дослідників і зазвичай розглядається як семіотичний комплекс, щодо якого завданням дослідника є його дешифрування та виявлення його смислоутворювальних функцій. Наприклад, Т. Балашова наголошує: «Слово «молчание» следует воспринимать в широком контексте, это и молчание одиночества, отчужденности, бессилия и симпатии. <...> В повести молчание – само по себе действие» [Балашова, 1990, с. 8]. Але саму архітектонічну структуру веркорівського тексту як «поверхні моря», під якою вирує бурхливе життя, досі ще не було достатньо осмислено – у тому числі з урахуванням впливових на момент написання повісті підходів до логіки структурування смислу і логіки текстобудови.

Отже, припускаємо, що продуктивним може виявитися аналіз «мовчання моря» як не просто ємного образу, а й принципу побудови тексту повісті Веркора, побудови не тільки смислової, а й композиційної. Тому за мету даної розвідки будемо вважати виявлення загальної логіко-структурної моделі реалізації метафори «мовчання моря» (і відповідної структури «поверхня/глибина») на архітектонічному рівні повісті Веркора, враховуючи при цьому загальнокультурний контекст і контекст індивідуальної творчості письменника. Аналізуючи «архітектоніку мовчання» в повісті, будемо звертатися також до її екранізації Ж.-П. Мельвілем, оскільки її було створено за безпосередньої участі Веркора і, таким чином, ця кінострічка може великою мірою розглядатися як частка веркорівського творчого доробку. *Методами*, що їх оберемо для аналізу повісті «Мовчання моря» та її екранної версії, будуть структурно-семіотичний, інтертекстуальний та метод цілісного аналізу в їх поєднанні.

Звичайно ж, коли в одному смисловому полі опиняються поняття «логіка» і «мовчання», то за невідомою асоціацією до цього ряду долучається ім'я Людвіга Вітгенштейна. Воно постійно згадується й у зв'язку з повістю Веркора з очевидної причини, адже не буде перебільшенням сказати, що чи не найвідоміший афоризм про мовчання, цитований без зупину в найрізноманітніших ситуаціях і контекстах, – це останній афоризм «Логіко-філософського трактату»; не наводимо його через відчуття, що він теж вже належить до

сфери мовчання завдяки своїй надмірній розтиражованості, так само як і остання, передсмертна репліка Гамлета, щодо якої фінальна фраза твору Вітгенштейна виглядає прозорою алюзією. Але відзначимо: з точки зору реалізації вітгенштейнівського трактату в його цілісності останній афоризм цього тексту є першим афоризмом, що відкриває другу, ненаписану, етичну частину «Логіко-філософського трактату», яку сам Вітгенштейн визначив як «найважливішу» у листі до видавця Л. Фіккера, і саме сферу етики Вітгенштейн відносить до царини мовчання: «Моя книга как бы проводит границы этического изнутри; и я убежден, что оно строго ограничивается ТОЛЬКО так. Короче, я полагаю, что все то, о чем многие сегодня болтают, я устанавливаю в своей книге тем, что об этом молчу» [Витгенштейн, 2009, с. 318].

Перехід від слова до мовчання, за Вітгенштейном, маркує перехід до етичної сфери, яка великою мірою є сферою вчинку. І таким етичним вчинком, котрий, подібно до останнього афоризму тексту трактату, позначає його межу як межу між словом і мовчанням, можна вважати посвяту, яка, будучи позатекстовим елементом трактату, безпосередньо експлікує його існування у просторі мовчання (і ще й разом з останнім афоризмом тексту композиційно «замикає» трактат у «кільце» мовчання). Це посвята пам'яті друга автора Девіда Юма Пінсента, який, як і Вітгенштейн, брав участь у боях I світової війни і загинув. Посвята трактату загиблomu другові вже актуалізує ту саму не вербалізовану етичну складову книги, а загострюється цей етичний акцент тією обставиною, що загиблий друг-англієць воював на боці, протилежному до німецької армії, у рядах якої перебував Вітгенштейн. Все це й ховається у мовчанні підтексту за кількома словами посвяти. До того ж, за пізнішим власним визнанням, Вітгенштейн пішов на фронт у пошуках смерті, адже перебував на той час у гранично кризовому душевному стані [Руднев, 2002]. Так оприявнюється катастрофічне підґрунтя під спокійною «поверхнею» «Логіко-філософського трактату» і стає зрозумілим долучення цього твору деякими дослідниками до корпусу літератури «втраченого покоління» [Руднев, 2002, с. 73].

До Великої війни в літературі епохи *fin de siècle* трагедійну сутність мовчання вже було актуалізовано в мистецтві символізму, з його успадкованими від романтизму пошуками сутності буття поза зовнішніми оболонками слів, зосередженістю на мовчазній таємниці смерті, увагою до невимовного, з катастрофічними передчуттями й інтуїціями, які піддавалися лише сугестивному непрямому втіленню. Мабуть, найбільше цей аспект символізму реалізувався у «театрі мовчання» М. Метерлінка, але Велика війна перемкнула мистецьку концепцію мовчання з філософського та навіть містичного на безпосередньо емпіричний реєстр: мовчання таємниці вічності поступилося місцем мертвому мовчанню мільйонів «невдомих солдатів» – і загиблих жертв всесвітньої бійни, і тих, хто вижив у ній і заховав свою травму пережитого апокаліпсису в глухе мовчання, під кригу того самого «айсбергу», який стане візитівкою наповненого мовчанням мовлення авторів «втраченого покоління».

Цей катастрофічний перехід від умоглядного до жахливо реального, від умовного до буквального апокаліпсису² супроводжується й рефлексіями з приводу можливостей слова. Симптоматично, що у 1919 р., фактично одразу після того, як Вітгенштейн (у 1918 р.) завершує роботу над «Логіко-філософським трактатом», у російській та у німецькій поезії з'являються два програмні твори, у яких драматично осмислюється та сама проблема, до якої привертає увагу й Вітгенштейн – проблема межі мови у її безпосередній співвіднесеності зі «станом речей», з картиною світу («Межі моєї мови означають межі

² Вичерпно точно цей парадигмальний катастрофічний зсув від епохи на межі століть до «справжнього Двадцятого століття» визначив Б. Пастернак у романі «Доктор Живаго»: «Так было уже несколько раз в истории. Задуманное идеально, возвышенно – грубело, овеществлялось. Так Греция стала Римом, так русское просвещение стало русской революцией. Возьми ты это блоковское: «Мы, дети страшных лет России» – и сразу увидишь различие эпох. Когда Блок говорил это, это надо было понимать в переносном смысле, фигурально. И дети были не дети, а сыны, детища, интеллигенция, и страхи были не страшны, а провиденциальны, апокалиптичны, а это разные вещи. А теперь все переносное стало буквальным, и дети – дети, и страхи страшны, вот в чем разница» [Пастернак, 1989–1992, с. 509–510].

мого світу» [Вітгенштейн, 1995, с. 52]). Це поезії С. Георга та М. Гумільова з однією й тією самою назвою «Слово», і межу можливості слова і пов'язаний з цим кризовий стан речей обидва поети акцентують, хоча й проєктують цю проблему на різні аспекти буття.

Відчуття зв'язку катастрофізму буття не тільки з обмеженістю можливостей, а й із кризою мови/мовлення дедалі частіше проявляється в літературі та культурі 1920-30-х рр. У просторі міжвоєнної паузи народжуються «апофатичні» практики французького «другого авангарду» та російських оберіутів [Григорьева, 2006], а в літературі більш естетично поміркованої спрямованості мовчання як відмова від слів часто починає осмислюватися як «мова» тих, хто не має змоги висловитися (адже, як пізніше зазначить Гайдеггер, «мы говорим постоянно, даже тогда, когда не произносим никаких слов» [Хайдеггер, 1991, с. 3]): під час великого терору над радянським простором в апокаліптичній тиші лунає «безмолвний хор» його жертв («Поема без героя» А. Ахматової); німою та безіменною постає людина в апокаліптичному видінні 1927 р. Г. Бенна («Vision des Mannes / der stumm und namenlos» [Бенн, 2018]), закутим у мовчання скелетом видається оповідачеві Берлін у момент приходу нацистів до влади у «Прощавай, Берлін!» К. Ішервуда. На цьому тлі починають лунати перші вибухи II світової, втім, серед зростаючого галасу нової катастрофи з самого початку чутна й мертва тиша, не менш страшна, ніж грім. Таку тишу фіксує, зокрема, Анна Ахматова у вірші «Август 1940» з циклу «В сороковом году». Тиша над «погибшим Парижем» – це мовчання принижених окупацією французів, тиша вакууму на місці «свободи, рівності й братерства», котрі й позначають собою ту саму епоху, поховання якої зображує поезія Ахматової як розрив неперервного й природнього плину часу («как маятник, ходит луна» [Ахматова, 1998–2002, с. 481]), а разом з ним – розрив природніх зв'язків між людьми («но матери сын не узнает / И внук отвернется в тоске» [Ахматова, 1998–2002, с. 481]) у просторі суцільних сорому і безсилля («и головы клонятся ниже» [Ахматова, 1998–2002, с. 481]).

Але мовчання згнєбленої окупацією країни отримує й інше наповнення: у мовчанні народжуються протест і спротив, і контекст нової національної катастрофи формується на тлі пам'яті попередніх катастрофічних епох, що підтверджується відомим пасажем з проповіді єпископа Жана Бове на похороні Людовика XV у 1774 р.: «Мовчання народу – урок королям», – підхопленим риторикою Великої французької революції та промовленим Мірабо у залі Національної асамблеї 15 липня 1789 р. на другий день після взяття Бастилії. А вже у наближеному до ХХ ст. сегменті національної пам'яті французів зберігається травма Франко-прусської війни, втілена у різноманітних текстах французької літератури, але чи не в першу чергу – в новелістиці Мопассана, де мотив мовчазного спротиву загарбникам з боку французів повторюється в різноманітних варіаціях: мовчання дзвіниці у захопленому селі, яке і прусаки, і самі мешканці села розуміють як форму мирного, але рішучого протесту проти окупації («Мадемуазель Фіфі»); мовчання під час допиту двох рибалок, випадково захоплених прусаками і розстріляних як «шпигуни» («Двоє друзів»); навіть мовчання божевільної хворої жінки, яке прусський офіцер, що став на постій в її будинку, приймає за знак «безмежної зневаги» («Божевільна»).

На вищеописаному тлі художник-графік Жан Брюллер розпочинає свій письменницький шлях, обравши псевдонім Веркор (від плато Веркор, на якому протягом періоду окупації Франції було створено потужний осередок партизанського руху, отже цей топонім для французів згодом став втіленням духу Резистансу). Долучившись до Спротиву, Брюллер з одностудійцями організовує підпільне «Північне видавництво» (Les Éditions de Minuit), і першою книгою, надрукованою в ньому, стає повість «Le silence de la mer» («Море мовчить»), написана Веркором у 1941 р. На момент написання цього твору Веркор вже міцно «засвоїв» територію мовчання і як власну поведінкову стратегію в період війни (після поразки Франції у 1940 р. він обирає творче мовчання як жест відмови від співпраці з окупантами³), і як об'єкт естетичної рефлексії у своїй графічній творчості (у 1937 р. ним було створено цикл гравюр «Мовчання», до якого ще повернемося нижче⁴). Пізніше він сам

³ «Le silence de Jean Bruller manifestait, depuis la défaite de 1940, son refus d'accepter l'armistice et la collaboration avec l'ennemi nazi. Le dessinateur avait pris très vite la décision qu'il ne ferait rien paraître sous le joug allemand»/ «Мовчання Жана Брюллера після поразки 1940 р. демонструвало його відмову прийняти перемир'я та співпрацю з нацистським ворогом. Художник дуже швидко прийняв рішення, що він нічого не буде робити під німецьким ярмом» [Bruller, 2002, р. 7].

асоціював мовчання на своїх гравюрах із передчуттям долі Франції під час II світової війни, приреченої жити «із кляпом у роті»⁴. Таким чином, дебютна повість письменника сама стала своєрідною поверхнею моря того мовчання, у яке вже був на той час занурений її автор.

Як і Вітгенштейн, Веркор оздоблює свою книгу меморіальною посвятою: «Пам'яті Сен-Поль-Ру, замордованого поета» [Веркор, 1970, с. 7]. І якщо посвята Вітгенштейна спрямовує думку читача на те, що трагічний парадокс оплакування друга, загиблого від пострілу тієї армії, на боці якої воюєш ти, а отже, в певному сенсі вбитого твоєю рукою, належить вже до тієї етичної сфери, яка перебуває за межами слів, то посвята Веркора акцентує увагу на загибелі поета від рук окупантів, а значить – на загибелі слова. До того ж, слово як сакральну силу осмислював і Сен-Поль Ру, в тому числі у вступі до задуманої ним під час I світової війни книги «Res poetica» [Кассу, 1998, с. 283], а роковим ударом, який спричинив смерть поета, стало, за свідощвом його дочки, знищення нацистами рукопису його останньої книги під час погрому, який вони влаштували у його будинку. Докладну розповідь про трагедію, що сталася з поетом і його дочкою, з вуст самої Дівін Сен-Поль Ру було записано слідчими союзницьких військ 5 вересня 1944 р., після звільнення цього регіону Франції (повний текст її показань див. у матеріалі: [L'attentat du 23 juin 1940 au manoir de Coëcilian]). І з цієї розповіді зрозуміло, що історію смерті Сен-Поль Ру 18 жовтня 1940 р. можна вважати гранично трагедійно загостреною версією того, як могли б скластися обставини життя героїв історії, що її розповідає Веркор: старий поет та його дочка, які стикнулися зі справжнім, безжальним обличчям нацистської окупації, – це щось на кшталт «двійників» героїв Веркора, які своєю страшною долею демонструють, як все відбувалося у справжній історичній, а не у художній реальності. Отже, не оприявнюючи в тексті «Мовчання моря» історію загибелі та насильства, яких зазнали старий поет і його дочка, Веркор створює для цієї трагедії власний простір мовчання в своїй повісті. Через це й історія героя-оповідача та його племінниці теж розділяється на реалізовану в сюжеті лірично-драматичну «поверхню» і жахливу трагедію, яка залишилася в глибині не реалізованих в творі, але потенційно можливих (і реалізованих в житті – не в словесній, а в подіївій сфері) варіантів цієї історії, вказівкою на наявність яких слугує посвята.

Але якщо казати далі про реальні обставини, покладені в основу сюжету «Море мовчить», то, окрім «підводної», схованої за рядком посвяти історії Сен-Поль Ру та його дочки, є й «надводна» частина – досвід самого Веркора, в будинку якого під час війни теж квартирував німецький офіцер. Жан-П'єр Мельвіль у 1947 р. зняв фільм за повістю Веркора у цьому самому будинку і пізніше згадував, що Веркор розповідав йому про фактичне підґрунтя свого твору: «В его доме действительно жил хромой немецкий офицер, который играл в теннис, чтобы разработать ногу. В реальности между ними так и не сложилось никаких отношений. Но Веркор заметил, что этот офицер не так прост: в его комнате было много книг, что говорило о каком-то культурном уровне, а вместо фотографии Гитлера стоял бюст Паскаля...

⁴ «Le silence, Jean Bruller, l'avait déjà installé avec son dernier album publié avant la Seconde Guerre mondiale, en 1937–38: Silences. Seule œuvre de Jean Bruller qui ne comporte pas de texte, elle prefigure le mutisme volontaire de l'auteur sous l'Occupation. Les huit planches de l'ouvrage, dans un réalisme affirmé, nous placent devant des situations éloquentes, pour lesquelles il n'est besoin d'aucun commentaire» / «Жан Брюллер уже проголосив тишу в своєму останньому альбомі, що його було видано напередодні Другої світової війни, у 1937–38 рр.: Мовчання. Єдина робота Жана Брюллера, що не містить тексту, вона знаменує собою добровільне мовчання автора в умовах окупації. Вісім гравюр книги зображують красномовні ситуації, які не потребують коментарів» [Bruller, 2002, p. 10].

⁵ «Il avait lucidement prévu les événements de 1940 qui conduisirent à l'étouffement d'une France bâillonnée, et c'est une suite de silences qui allaient jalonnent son parcours vers la guerre: "Bien que je n'y eusse mis aucune intention consciente, ce ne fut pas peut-être un pur hazard si mon dernier album, avant que la guerre n'éclatât, s'appelait Silences, si peu après je choisis d'illustrer une œuvre d'Edgar Poe qui s'appelait Silence, et si ce fut encore le mot Silence qui se trouva en tête de mon premier récit clandestin. Comme si avec ce mot j'avais voulu frapper les trois coups, au lever de Rideau, sur la longue tragédie que la France bâillonnée allait vivre, en effet, dans le silence..."» / «Він ясно передбачав події 1940 р., які привели до задухи Франції, наче кляпом, і саме серія мовчань ознаменувала його путь до війни: "Хоча у мене не було такого свідомого наміру, але, можливо, не випадково мій останній передвоєнний альбом мав назву «Мовчання», з'явившись невдовзі після того, як я вирішив проілюструвати твір Едгара По з назвою «Мовчання», а крім того, саме слово «мовчання» опинилося у назві мого першого підпільного оповідання. Неначе цим словом я хотів нанести три удари по завісі, що підіймалася перед довгою трагедією, котру задушена Франція збиралася прожити у мовчанні..."» [Bruller, 2002, p. 7].

Веркор написав повесть, отталкиваясь от этих фактов, но основательно их поэтизировавши. Например, его жена превратилась в племянницу, чтобы можно было ввести красивую любовную линию между героями» [Ногейра, 2014, с. 41–42].

Таким чином, фактична основа повісті Веркора теж відтворює метафору «мовчання моря», структурно утворюючи поверхню автобіографічного фактажу, в якому не було нічого жакливого, і глибину трагедійних фактів, що ховаються під посвятою.

Про індивідуальну асоціацію мовчання з трагедією та насильством свідчать також графічні роботи Брюлера – зокрема, згаданий вище цикл гравюр «Мовчання», створений у 1937 р. Тільки дві з восьми робіт цього циклу не містять наявної або прихованої думки про насильство й насильницьку смерть, тоді як на решті зафіксовані різноманітні ситуації, що репрезентують саме такі смисли. На одній бачимо трьох стривожених чоловіків, які намагаються достукатися в двері будинку з зачиненою віконницею у вікні другого поверху. Підспудна підозра, що за цією віконницею може ховатися трагедія, ніби підкріплюється іншою гравюрою, де вже можна побачити, що відбувається за вікном, яке тут не закрито віконницею, а широко відчинено, так що ми бачимо залляту різким жовтим світлом фігуру чоловіка, що сидить за столом, тримаючи перед собою на столі папір з, очевидно, передсмертною запискою і револьвер. На іншій гравюрі зображено момент за мить до того, як приречений до смерті в'язень буде розбуджений працівниками тюрми, що прийшли повести його на страту. Наступна гравюра змальовує грабіжника з величезним ножом, який готується напасти на хазяїна квартири, куди той вломився. І аж дві роботи присвячено насильницькому нападу на жінку. Композиції фігур на них майже тотожні: кремезна фігура злочинця, зображена зі спини у момент за мить до нападу, і маленька, зіщулена фігура жінки анфас, з витрищеними від жаху очима.

Виразно відрізняються локуси, в яких відбувається насильство: на одній гравюрі це глухий ліс, а на іншій – нічна міська площа. В останньому випадку цікаво те, що на першому плані зображено фрагмент якогось кінного пам'ятнику – ми бачимо постамент і нижню передню частину фігури коня із рішуче піднятою ногою, якою кінь ніби готується вдарити (рис. 1).

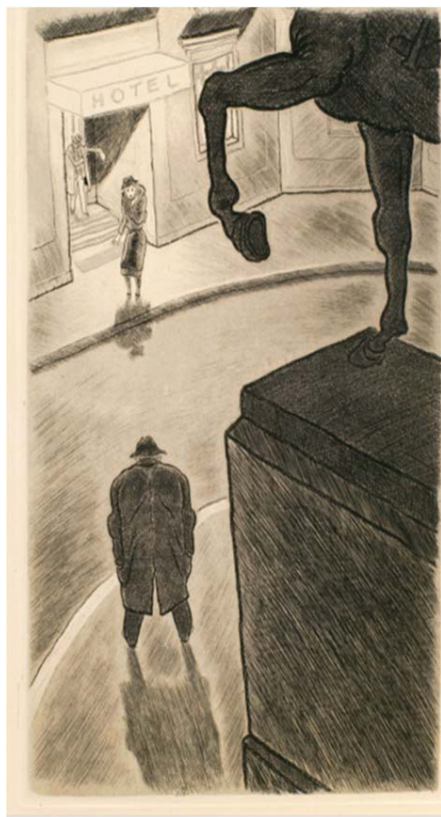


Рис. 1. Ж. Брюлер. Гравюра з циклу «Мовчання»

Ця деталь одразу нагадує відомі кінні статуї кондотьєрів, які теж вписуються до образних втілень насильства в мистецтві (рис. 2).



Рис. 2. Пам'ятник кондотьєру Бартоломео Коллеоні (Венеція)

І так само можна впізнати відсилання до пам'ятників кондотьєрам у мельвілівській екранізації «Мовчання моря»: ця алюзія виникає завдяки ракурсу зйомки кінників знизу догори, так що їх фігури та фігури їхніх коней ніби набувають монументальності, а також завдяки контровому світлу, яке перетворює цих кавалеристів на темні статуарні силуети у майже «кондотьєрських» шоломах на головах, які у повільному темпі один за одним проходять крізь простір кадру, немов примарні символи насильства (рис. 3).



Рис. 3. Кадр з фільму Ж.-П. Мельвіля «Мовчання моря»

Можна припустити, що такі акценти в малозначущому епізоді фільму Мельвіль про- ставив, враховуючи зображення кінної статуї як символу насильства на гравюрі Брюлера. Тим самим Мельвіль, зберігаючи сугестивну смислову структуру «Мовчання моря», вводить у текст фільму символи насильства, спираючись у їх виборі на графічну творчість Брю- лера. Звичайно ж, ми не можемо наполягати на такому трактуванні образів кавалеристів у фільмі Мельвіля, але не можемо й не визнати тут смислоутворювальну роботу контексту, незалежно від намірів режисера.

Отже, звернемося до повісті та спробуємо виявити смисловий діапазон мовчання у ній та засоби («мови»), за допомогою яких ці смисли реалізуються, враховуючи специфіку такої реалізації через принцип приховування головного змісту під «поверхнею моря» на рівнях композиції та наративної організації твору, а також беручи до уваги окреслені вище контексти і ті смисли, які візуально оприявнює екранізація «Мовчання моря», створена Ж.- П. Мельвілем у тісній співпраці режисера з автором книги.

Перш за все, мовчання за визначенням постає у повісті Веркора як джерело слова, адже її текст – це розповідь про мовчання, яку веде від першої особи герой, котрий мов- чить у своїй іпостасі дійової особи цієї історії, але у якості героя-оповідача перетворює мов- чання на слово. До того ж, в цій оповіді він не просто викладає згадки про драматичний епізод зі свого з племінницею життя під окупацією, а всіляко «означає» мовчання, яким були наповнені для них ці місяці, перекладаючи на слова те, що було відчуте й висловлено героями повісті поза межами слів.

Створюючи цю розповідь, герой повісті здійснює перехід від мовчання до слова, який у дійовій сфері його розповіді відбувся в останню мить, коли вони з племінницею все- таки промовили до Ебреннака по одній репліці, і навіть цим вже відновили його статус не розлюдненого окупанта, а людини, з якою можна розділити слово. Але не тільки репліки героїв одне до одного в фіналі, а й увесь текст повісті можна сприймати як ретроспективну відповідь Ебреннаку після того, як він залишив будинок французів і, вочевидь, прирік себе на загибель на Східному фронті, аби спокутувати свою причетність до зла. В такому разі текст героя-оповідача набуває статусу етичного вчинку. Розгледівши в німці порядну лю- дину ще під час його перебування в їхньому домі, герой-оповідач неодноразово відчував бажання перервати своє демонстративне мовчання, але витримав його до останнього мо- менту через небажання проявити перед племінницею свою «слабкість». Тому, взявшись за перо, він відновлює справедливість по відношенню до Ебреннака – справедливість як визнання того, що німець заслуговував на діалог, і цим діалогом стане текст розповіді про нього. До діалогу оповідач вступає, в першу чергу, ретельно зафіксувавши усі слова само- го Ебреннака – і тим самим «присвоївши» їх, буквально прийнявши їх у світ свого слова. А далі, якомога повніше відтворюючи ту мову жестів і поглядів, на якій все ж таки відбувалася комунікація між ними і Ебреннаком, оповідач реконструює в слові багатозаровий простір їх діалогу там, де на поверхні його нібито не відбувалося.

Визнання Ебреннака і прийняття його до «свого» світу полягає ще й у тому, що, оби- раючи саме слово як спосіб повернути справедливість щодо нього, оповідач «за умовчан- ням» розділяє та підтверджує справою висловлену саме Ебреннаком концепцію французь- кого національного духу як духу літератури.

Увага героя-оповідача саме до мови, до можливостей (як моральних, так і суто лінгвістичних) комунікації між окупантами та окупованими відчувається вже в перших абза- цах, де він педантично вказує, на якій мові намагалися говорити з ним і племінницею різні німецькі військові, що заходили до їхнього будинку ще до появи головного героя: спочат- ку будинок оглядали солдати й унтер-офіцер, які звернулися до оповідача «говіркою, що в їх уяві була французькою мовою» [Веркор, 1970, с. 9]; потім на їх подвір'ї два дні перебу- вали безмовні кавалеристи, які ночували в стайні разом з кіньми і взагалі не робили спроб комунікації з хазяями; нарешті з'явився ординарець їх майбутнього постояльця і звернувся до господині «поправною французькою мовою» [Веркор, 1970, с. 10] (у цій «поправності» відчувається скутість навіть гарно вивченої, але не рідної для німця французької). Таке дефіле різних варіантів спотвореної комунікації між німцями та французами складає передісторію головного сюжету, ніби формуючи образ війни як, серед іншого, спотворено- го діалогу, втраченої спільної мови між народами та людьми, що воюють.

Думку про слово, закладене у мовчанні, та про мовчання як джерело слова актуалізує з перших кадрів і фільм Мельвіля. Він розпочинається також із передісторії, але це саме передісторія слова: у кадрі ми бачимо валізу, наповнену антифашистською літературою, яку конспіративно передають один одному учасники Спротиву, і серед газет і книг, що ними наповнено цю валізу, є й повість Веркора у виданні 1941 р. У такий спосіб Мельвіль не тільки віддає шану літературному першоджерелу свого фільму та стисло розповідає про історію його створення, першої публікації та розповсюдження першого накладу повісті саме у зображеній у фільмі спосіб, а й візуалізує веркорівську концепцію мовчання як мови і – *vice versa* – слова як форми мовчання, і того й іншого (і слова, і мовчання) – як одночасно інструментів і національного спротиву французів німецькій окупації, і встановлення стосунків між людьми в тих умовах, коли такі стосунки неможливі.

Далі основна історія і у Веркора, і у Мельвіля розгортається як історія напруженого діалогу, в якому лише один співрозмовник вживає слова, а інші використовують невербальну мову. Появі Ебреннака передує стукіт – спочатку французи чують стукіт його підборів на доріжці біля дому, а потім – стукіт у двері як прохання дозволу увійти. Перша репліка Ебреннака: «Якщо дозволите», – дублює словами його стукіт у двері, тоді як французи, відчинивши йому, не промовляють жодного слова. Їх мовчання з першої ж хвилини починає сприйматися німцем як мовлення – він стояв у кімнаті перед мовчазними хазяями, ніби «вимірював тишу» [Веркор, 1970, с. 11]. Цей процес осмислення мовчання французів завершився сповна діалогічною відповіддю, яка містить і інтерпретацію цього мовчання, і його оцінку: «Я глибоко шаную людей, які люблять свою країну» [Веркор, 1970, с. 12].

Але вже у цьому першому діалозі з французами Ебреннак долучає до слів і позавербальну мову жестів і поглядів, коли після зацитованої вище репліки додає до неї погляд убік дерев'яної скульптури янгола над вікном у кімнаті. Мова рук і поглядів протягом майже усього періоду спілкування стане єдиною спільною мовою героїв повісті, і важливо, що це мова несвідома. Отже, свідомо учасники цієї складної комунікації, з одного боку, красномовно висловлюють свої погляди на проблему співіснування Франції та Німеччини, а з іншого боку – не менш красномовно мовчать, тоді як несвідомо на мові жестів і поглядів висловлюють один одному більш особисті й емоційно напружені смисли. Таким чином, свідоме й несвідоме в героях Веркора теж відтворюють принцип «поверхня/глибина».

Саме невербальна частина їх комунікації, схована під поверхнею моря мовчання, є й найбільш «кінематографічною», адже підсвідомий діалог відбувається саме за допомогою видимих проявів – поглядів, жестів, несвідомих рухів. І Мельвіль сповна реалізує у своєму фільмі цей кінематографічний потенціал повісті, тому він вочевидь лукавить, коли каже: «В «Молчанин моря» мне безумно понравилась именно антикинематографическая манера изложения: я сразу же подумал, что сделаю по этой книге антикинематографический фильм. Я хотел создать особый язык, состоящий только из кадров и слов, практически исключая движение и действие» [Ногейра, 2014, с. 44]. У цитованому фрагменті Мельвіль навмисно редукує поняття кінематографічності до ще деллюківського (довершеного й скоригованого вже Л. Муссінаком і Б. Ейхенбаумом) асоціювання кіногенії в першу чергу з рухом, дією, і в цьому сенсі, дійсно, створює «антикінематографічний» твір. Але постановка світла, композиція кадру, поетика деталі, застосовані Мельвілем у його фільмі і майстерно втілені завдяки операторському таланту Анрі Декае, створюють ту саму «особливу мову з кадрів і слів», яка репрезентує кінематографічність ледь не більше, ніж рух та метушня у кадрі. І саме світло, жестові та речові деталі, композиційні акценти всередині кадру і є «словами» цієї «особливої мови» Мельвіля так само, як і «словами» героїв Веркора – Мельвіля. Кіно тут вичерпно виконує одну з своїх найбільш специфічних функцій – оприявнювати несвідоме, візуалізувати не сказане, проникати під «поверхню моря» і демонструвати все, що вирує в цій глибині.

Розглянемо кілька прикладів. З самого моменту появи Ебреннака всі сцени у вітальні за його участю акцентують увагу на напрямках поглядів героїв та на розташуванні всіх трьох персонажів у кадрі, і при цьому послідовно витримується перебування німця і французів або в різних вертикальних сегментах кадру (зазвичай він стоїть, і при цьому ще й знімається в ракурсі знизу догори, тому сприймається як фігура, розташована зверху, тоді як вони сидять у нижній частині кадрового простору), або на різній глибині кадру. Навіть коли можна

було б побачити всіх трьох разом в середньоплановому кадрі на спільній площині, фігури французів навмисно «не вміщуються» в полі зору, так що в кадрі залишаються тільки їх руки – подібним чином побудовано сцену, коли Ебреннак промовляє свій перший монолог, порівнюючи природу Німеччини і Франції: він сидить у центрі кадру перед каміном навприсядки, а розташовані в кріслах з обох боків від каміну французи опиняються поза кадром, і з Ебреннаком «розмовляють» тільки їх руки – руки дівчини, які ритмічно й безупинно працюють над в'язанням, ніби ігноруючи промову Ебреннака, і нерухома рука її дядька, над якою можна помітити дим від люльки. Дим люльки замість слів – це так само, як і рукоділля дівчини, лейтмотивна деталь текстів і Веркора, і Мельвіля, але в кінематографічному творі ці деталі набувають більш акцентованого звучання, іноді буквально «заглушаючи» слова німця. Відповідно до розвитку «підводного» любовного сюжету, руки дівчини починають промовляти все більше своїми завмираннями над рукоділлям та тремтінням, і важливість цієї жестової мови ніби стверджується вибором косинки з малюнком рук, яку накидає на плечі дівчина у момент їх вирішальної зустрічі після прозріння Ебреннака.

Особливо підсвітленим (і в прямому, і в непрямому сенсі) завдяки кінематографічній поетиці Мельвіля – Декае постає у фільмі образ Ебреннака. В фільмі він вперше з'являється на тлі чорного двірного отвору в світлі камінного вогню, яке накладає різкі тіні на його обличчя, нагадуючи про демонічне світло у фільмах німецького експресіонізму. Найчастіше крупні плани обличчя Ебреннака й надалі супроводжуються у фільмі саме таким «пекельним» освітленням, навіть більше – у кількох кадрах, коли герой гріється біля каміну, його обличчя зображується ніби зсередини вогню, так що під ним буквально танцюють язички полум'я. Таким чином, на наш погляд, моралістично унаочнюється думка про причетність Ебреннака злу, а також моделюється суб'єктивно-оцінне бачення героя французами, які у своєму сприйнятті демонізують загарбника (для такого тлумачення не дає приводу рівний і констатуючий тон оповіді, в якому відсутня експресивно-оцінна складова – хоча, звісно, можна і такий спокійно-відсторонений стиль оповідача тлумачити як «поверхню моря», під якою вирує жах и пристрасна демонізація ворога). Але все-таки скоріш припускаємо, що через таке зображення Ебреннака актуалізується романтична парадигма німецької культури, часткою якої був кінематограф експресіонізму (докладніше про романтичне коріння експресіоністського кінематографу Німеччини у роботі Лотти Айснер [Айснер, 2010]).

І до дому оповідача та його племінниці Ебреннак входить саме з набором уявлень про «дух народу», зокрема, дух французької та німецької культур, похідних від філософії та естетики Гердера, Шлегеля й інших романтиків, а найперше – від Гегеля. Романтичне коріння його світогляду розкривається вже коли він порівнює клімат і природу Франції та Німеччини в першому своєму монолозі, концептуалізуючи свої спостереження на цю тему саме в дусі романтиків. В подальших монологах Ебреннака розвивається теж романтичне уявлення про взаємодію національних культур Франції та Німеччини як про «містичний шлюб», який призведе до взаємозбагачення двох культур та створить нову, довершену культуру.

При цьому він конкретизує своє бачення обличчя кожної з двох національних культур через їх домінування в тому чи іншому виді мистецтва, знов-таки, актуалізуючи на свій лад естетику Гегеля. Так, як вже згадувалося, він, перебираючи на полиці книги французьких класиків, проголошує безумовну першість Франції в літературі (зазначимо, що це зайвий раз підкреслює, що своїм мовчанням, відмовою у слові французи, з його точки зору, відмовляють йому в причетності до того самого «духу народу» Франції).

З іншого боку, за Німеччиною Ебреннак визнає безумовне лідерство в музиці (і, мабуть, не випадково асоціює з музикою свою не тільки професійну, але й національну ідентичність), а музику Баха називає «надлюдською», стверджуючи, що саме «надлюдське» є сутністю німецького духу: «Бах... ним міг бути тільки німець. Бо сама наша земля позначена отою рисою, рисою надлюдськості» [Веркор, 1970, с. 25]. Так у ланку романтичних за своєю генезою висловлювань героя входить контекст Ніцше, демонструючи напрям метаморфоз німецького романтизму.

Далі герой визнає, що, попри всю любов до цієї «надлюдської» величі німецького духу, він відчуває свою відчуженість від нього з того моменту, як потрапив у дім до французів, де він гостро як ніколи відчув потребу «повінчати» французьку культуру з німецькою. В

картині світу Ебреннака це означає поєднання культури слова з культурою музики – і тут слідом за Ніцше вже сама собою виникає постать Р. Вагнера, з його теж романтично забарвленою концепцією музичної драми як синтезу музики і слова, найбільш придатного до втілення фундаментальних ціннісних смислів. Отже, герой ніби концентрує у своїй картині світу всі основні віхи німецького романтизму від піднесено-поетичної культурної міфотворчості через ніцшевсько-вагнерівський етап і до потрапляння у пастку нацизму і краху – по суті, за логікою міфу про «загибель богів», за якою світ і боги гинуть через власний моральний занепад. За цією ж логікою Ебреннак виходить назустріч власній загибелі після руйнування всіх ілюзій стосовно «добровільного» злиття французької культури з німецькою. Його самогубний вчинок в цьому контексті прочитується як останній жест німецького романтизму – романтизму, спотвореного і знищеного нацизмом.

Відповідно, доля героя та його внутрішній рух протягом повісті в цілому окреслюються як перехід від піднесеного «ентузіазму» раннього романтизму до пізнього трагедійного самозаперечення. На першому етапі герой у власних очах ймовірно виглядає як своєрідна сучасна версія Генріха фон Офтердінгена з роману Новаліса: він так само перебуває у «подорожі», до якої його спонукає духовна жага («наша спрага», як він її визначає, підкреслюючи єдність власної спраги зі спільнонаціональною); свої мрії про синтез французької та німецької культур він озвучує через паралель із французькою казкою про красуню та чудовисько, але під поверхнею французької казки зчитується й сюжет про іншу, ніж Бель, «тендітну бранку» [Веркор, 1970, с. 23] – про аравійську полонянку Зулейму з роману Новаліса, яка розповідає герою не тільки свою історію, а й промовляє важливі слова про можливість полюбовного співіснування між різними народами; нарешті, зустріч з «мудрим старим чоловіком» та його племінницею перегукується з постатями новалісівських Клінсора та його дочки Матільди, яка стане «янголом» героя. Паралель «дівчина – янгол» в якості суб'єктивної асоціації Ебреннака чітко та неодноразово прокреслена у монтажних рішеннях фільму Мельвіля, а реакція Ебреннака на першу та єдину зустріч поглядами з героїнею повісті – його вигук (що характерно, на німецькій мові): «Oh, welch' ein Licht!» – і жест, яким він прикрив очі, ніби засліплений її поглядом, – теж видають містично-романтичне забарвлення його закоханості, а до того ж перегукуються ще й із фіналом «Фауста», в якому дух Гретхен просить бога супроводжувати Фауста у потойбіччі, адже його «ще сплить райський світ». Таким чином, від початку повісті до кінця герой Веркора в певному умовному сенсі проходить шлях від Генріха фон Офтердінгена до Фауста, а в інтертекстуральному просторі опиняється хронологічно між «Мефісто. Історія однієї кар'єри» (1936) Клауса Манна і «Доктором Фаустусом» (1943–47) Томаса Манна.

Фінал повісті Веркора після «руйнування ілюзій» переводить до нового виміру реальності і, відповідно, до принципово нового мовчання. З одного боку, якщо прийняти думку про розповідь як етичний вчинок героя-оповідача, в останньому епізоді мовчазного сніданку з племінницею після уходу Ебреннака зафіксовано той самий перехід до сфери вчинку (адже читач розуміє, що по завершенні цього сніданку герой почне свій внутрішній рух до іпостасі оповідача поки ще не написаного тексту про їх постяльця), що є дзеркально подібним до того, як у згаданого вище Вітгенштейна наприкінці його Трактату через останній афоризм відбувається перехід до ненаписаної етичної частини.

Але з іншого боку, трагедійний вектор у майбутнє, прокреслений уходом Ебреннака, створює тишу його відсутності, тишу мертвого спустошення, яка переводить світ повісті у простір нового мовчання – мовчання культури після краху гуманізму, «після Аушвіцу». Показово, що цей перехід позначено словами – двома єдиними репліками французів, зверненими до Ебреннака: «Ввійдіть, добродію!» (репліка дядька на стук німця у двері в його останній візит) і «Прощайте!» (репліка племінниці в останню мить прощання). Цими словами Ебреннака ніби символічно запрошують і проводжають до його особистого шляху до інобуття. Але перехід до іншої реальності відбувається і з французами, які самі ще про це не здогадуються. За дверима, якими вийшов Ебреннак, вже очікують не тільки його неминуча заги-

бель, а й «постголококтне» мовчання від травми, яка перевершить людські межі та через яку пройде вся Європа. В такому разі мовчазний сніданок дядька і племінниці після уходу Ебренака – це «метерлінківська» за своєю суттю мізансцена перебування «там, всередині» людей, які не підозрюють, що ще зовсім не пережили свою драму, що їх психологічне й моральне спустошення, викликане не тільки реакцією на вже перенесений досвід, а й відчуттям того, що справжня катастрофа попереду, і до їх життя тільки починає входити щось невимовно й неймовірно жахливе, з чим вони ще ніколи не стикалися.

Отже, в *результаті* можна констатувати підтвердження вихідного припущення нашої розвідки, що титульна метафора «мовчання моря» не тільки відсилає до драматичного словесного і позасловесного діалогу між героями повісті Веркора, а й відтворює її провідний принцип смислостроєння та текстостроєння, за яким структура «поверхня/глибина» реалізується на рівнях: 1) архітектоніки як ціннісної структури твору, в якій особливо актуалізовано проблематику слова/мовчання як етичного вчинку, 2) композиції тексту (текст і позатекстові елементи – епіграф, назва – у їх функціональній співвіднесеності; кореляції між окремими композиційними елементами твору – в першу чергу, між зачином і фіналом), 3) нарративної та образної структури. Звернення до графіки Брюллера (Веркора) з циклу «Мовчання» та створеної Ж.-П. Мельвілем за участі Веркора екранізації «Мовчання моря» продемонструвало, що й взаємодія повісті з її автоінтертекстуальним оточенням також будується за принципом «поверхня/глибина», коли візуальні (графічні та кінематографічні) образи оприявнюють смисли, заховані у підтексті повісті.

Список використаної літератури

- Айснер, Л. (2010). Демонический экран. Москва: Rosebud Publishing.
- Ахматова, А. (1998-2002). Август 1940. Н. Королева (Ред.), *Собрание сочинений* (Т. 1, с. 481). Москва: Эллис Лак.
- Балашова, Т. (1990). Диалог с веком. Веркор, Е.И. Бабун (Ред.), *Избранное* (с. 5-17). Мшцква: Радуга.
- Бенн, Г. (2018). *Стихотворения*. Відновлено з https://imwerden.de/pdf/benn_stikhotvoremiya_v_perevode_alekseya_kokotova_2018.pdf
- Веркор. (1970). *Море мовчить*. Лос Анжелес: Видавництво Аскольда і Лідії Ємець «Батурын».
- Витгенштейн, Л., & Суровцев, В.А. (Ред.). (2009). *Дневники 1914-1916*. Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация».
- Вітгенштейн, Л. (1995). *Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження*. Київ: Основи.
- Григорьева, Н. (2006). Мистическая антропология авангарда-2: Обэриу и французский (пара)сюрреализм (предварительные заметки к теме). Часть 1. *Новый филологический вестник*, 2, 3, 49-68.
- Кассу, Ж. (Ред.). (1998). *Энциклопедия символизма: живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка*. Москва: Республика.
- Ногейра, Р. (2014). *Разговоры с Мельвилем*. Москва: Роузбад Интерэктив.
- Пастернак, Б. (1989-1992). Доктор Живаго. Вознесенский А. А., Лихачев Д. С., Мамлеев Д. Ф., Михайлов А. А., Пастернак Е. Б. (Ред.), *Собрание сочинений* (Т. 3, с. 509-510). Москва: Художественная литература.
- Руднев, В. (2002). *Божественный Людвиг. Витгенштейн: Формы жизни*. Москва: Фонд научных исследований «Прагматика культуры».
- Хайдеггер, М. (1991) *Язык*. Санкт-Петербург: Ленинградский союз ученых.
- Bruller, J. & Riffaud, A. (Ed.). (2002). *Les silences de Vercors*. Le Mans: Editions Création & Recherche.
- Saint-Pol-Roux, D. (1944). *L'attentat du 23 juin 1940 au manoir de Coécilian*. Відновлено з <http://www.notrepresquile.com/recits/autres/saint-pol-roux-attentat.php>

ARCHITECTONICS OF THE SILENCE IN VERCORS' NOVEL "THE SILENCE OF THE SEA"

Tatyana A. Pakhareva. National Pedagogical Dragomanov University (Ukraine)

e-mail: paharevata@ukr.net

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-2-24-8

Key words: *Verkor, dialogue, architectonics of the work, (auto)intertext, narrative structure.*

Vercors' novel "The Silence of the Sea" is one of the French Resistance defining texts, and, at the same time, the part of silence texts' circle in world literature that constitute a powerful paradigm. It starts from the traditions of hesychasm and ends up with the avant-garde which conceptualizes silence in a wide variety of ways. Therefore, silence as a key concept of Vercors' text attracts attention of researchers and is usually considered as a semiotic complex which a researcher has to decipher and identify its meaning-making functions. But the very architectonical structure of the text of silence as the "surface of the sea", hiding a turbulent raging life, has not yet been sufficiently understood, including the approaches to the meaning structuring logic and the text construction logic. Both were influential at the time of writing the novel. Thus, *the purpose* of this research is to identify the general logical-structural model of the "surface of the sea" metaphor realization at the architectonical level of Vercors' novel, taking into account the contexts of interwar period literature and Vercors' individual creativity. The film adaptation of the novel created by J.P. Melville in close collaboration with Vercors is also included in the study of "architectonics of silence" in the story.

The combination of the structural-semiotic, contextual, and holistic *methods* during the story analysis allowed us to come to the conclusion that compositionally the "silence of the sea", which corresponds to the "surface/depth" structure, is implemented in Vercors' story in a similar way to L. Wittgenstein's "Logical-philosophical Treatise" (as a compositional principle by which text and non-textual elements are combined). In particular, it is demonstrated that Wittgenstein makes the transition from the sphere of words to the ethical sphere of action which is marked by silence. Both through the last aphorism of the treatise and through its epigraph, create a compositional ring or, on the contrary, a structure open in both directions beyond text. It was also found that the epigraph to "The Silence of the Sea" and the last episodes of the story implement a transition similar to Wittgenstein's treatise: creating a sphere of silence as an act not only within the artistic world of the story and, accordingly, in the lives of its characters, but also at the level of story architecture and at the levels of "text as an act" event integral creation in the extratextual space of existence. The dual structure of "surface/depth" was also revealed as a principle of using actual (autobiographical and historical) material in the story. It was also traced how this structure is implemented in the narrative sphere of "The Silence of the Sea".

The "surface/depth" principle was also revealed in the work of auto-intertext: the implicit and explicit connections between the text of the story and the context of the graphic work of J. Brüller (Verkore), in particular, the series of engravings "Silence", as well as the film adaptation of J.-P. Melville.

Analysis of the cinematic poetic means of reproducing the "surface/depth" structure in the film "The Silence of the Sea" made it possible to clarify the dramaturgy of artistic world verbal and musical components interaction in the book and the film, as directions of Franco-German cultural communication, as well as those types of art that determine the national identity of the heroes. It was separately considered how the film brings to the "surface" of the text Werner von Ebrenack's fate motif, implicitly rooted in the story, as an individual embodiment of the fate of German romanticism – from Hegel and the sublime national-cultural mythology of the romantics to Nietzsche and Wagner, and later – German Expressionist cinema – and the death of romanticism, distorted and destroyed by Nazism, in the logic of the "death of the gods."

Conclusion. As a result of the analysis, the original assumption was confirmed: not only the titular metaphor "silence of the sea" refers to the dramatic verbal and non-verbal dialogue between the characters of Verkor's story, but it also reproduces its leading principle of meaning construction and text structure, according to which the "surface/depth" structure is realized on the following levels: 1) architectonics as the value structure of the work, in which the problematics of speech/silence as an ethical act is particularly relevant, 2) composition of the text (text and non-textual elements – epigraph, title – in their functional relationship; correlations between the compositional elements of the work – primarily, between the beginning and the end), 3) narrative and figurative structures. Reference to Brüller (Verkor) graphics from the cycle "Silence" and adaptation of "Silence of the Sea" created by J.-P. Melville with the participation of Verkor demonstrated that the interaction of the story with its auto-intertextual environment is also built according to the "surface/depth" principle, when visual (graphic and cinematographic) images reveal meanings hidden in the subtext of the story.

References

- Akhmatova, A. (1998-2002). *Avhust 1940* [August 1940]. In Koroleva, N. (ed.). *Sobranye sochynenyi* [Collected Works]. Moscow, Ellys Lak Publ., vol. 1, 968 p.
- Balashova, T. (1990). *Dyalož s vekom* [Dialogue with the century]. In Verkor. *Yzbrannoje* [Selected works]. Moscow, Raduga Publ., pp. 5-17.
- Benn, H. (2018). *Stykhotvorenyia* [Poems]. Available at: https://imverden.de/pdf/benn_stykhotvoreniia_v_perevode_alekseia_kokotova_2018.pdf (Accessed 10 October 2022).
- Bruller, J. & Riffaud, A. (ed.). (2002). *Les silences de Vercors* [The Silences of Vercors]. Le Mans, Editions Creation & Research Publ., 112 p.
- Cassou, J. (ed.). (1998). *Entsyklopedyia symvolyzma: zhyvopys', hrafyka y skul'ptura. Lyteratura. Muzyka* [Encyclopedia of Symbolism: Painting, Graphics and Sculpture. Literature. Music]. Moscow, Re-spublyka Publ., 429 p.
- Eisner, L. (2010). *Demonycheskyj ekran* [Demonic Screen]. Moscow, Rosebud Publishing, 240 p.
- Grigorieva, N. (2006). *Mystycheskaia antropohyia avanharda-2: Oberyu y frantsuzskiy (para)siurrealizm. Chast' 1.* [Mystical anthropology of the avant-garde-2: Oberiu and French (para)surrealism. Part 1]. *Novyi fylolohycheskyi vestnyk* [New Philological Bulletin], vol. 2, issue 3, pp. 49-68.
- Heidegger, M. (1991). *Yazyk* [Language]. Saint Petersburg, Leningrad Union of Scientists Publ., 24 p.
- Nogueira, R. (2014). *Razghovory s Mel'vylem* [Conversations with Melville]. Moscow, Rosebud Publishing, 256 p.
- Pasternak, B. (1989-1992). *Doktor Zhyvaho* [Doctor Zhivago]. A.A. Voznesensky, D.S. Lykhachev, D.F. Mamleev, A.A. Mykhailov, E.B. Pasternak (eds.). *Sobranye sochynenyi* [Collected Works]. Moscow, Khudozhestvennaya lyteratura Publ., vol. 3, 734 p.
- Rudnev, V. (2002). *Bozhestvennyi Liudvyh. Vythenshtejn: Formy zhyzny* [Divine Ludwig. Wittgenstein: forms of life]. Moscow, Fond nauchnykh yssledovaniy "Prahmatyka kul'tury" Publ., 256 p.
- Saint-Pol-Roux, D. (1944). *L'attentat du 23 juin 1940 au manoir de Cœcilian* [The attack of June 23, 1940 at the Cecilian mansion]. Available at: <http://www.notrepresquile.com/recits/autres/saint-pol-roux-attentat.php> (Accessed 10 October 2022).
- Verkor. (1970). *More movchyt* [The Silence of the Sea]. Los Angeles, Vydavnytstvo Askolda i Lidii Yemets "Baturyn" Publ., 72 p.
- Wittgenstein, L. (1995). *Tratstatus logitso-filosofitsus. Filosofo'ki doslidzhennia* [Logical-philosophical Treatise. Philosophical studies]. Kyiv, Osnovy Publ., 311 p.
- Wittgenstein, L. (2009). *Dnevnyky 1914-1916* [Diaries 1914-1918]. Moscow, "Kanon" ROOY "Reab-lytatsyia" Publ., 400 p.

Одержано 25.10.2022.