

УДК 821.112.2-2.09:78

ДОСВІД *МЕЖИ* ЯК СМИСЛОТВОРЧИЙ ЧИННИК У РОМАНІ, СПРЯМОВАНОМУ ДО МУЗИКИ

Світлана МАЦЕНКА

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра світової літератури,
вул. Університетська, 1, м. Львів, 79000, Україна,
e-mail: svitlit@franko.lviv.ua*

Роман, спрямований до музики, розглянуто як жанровий тип, заснований на межі двох взаємопов'язаних субтекстів – вербального й музичного. Відтак, межовий досвід постає важливим смислотворчим чинником, що уможливає дослідження тексту роману як «генератора смислу». Особливу увагу звернено на внутрішньотекстову межу як механізм перекладу музичного тексту у подієвому контексті роману. Порушено проблеми «перекладальності» музики і постструктуралістського розуміння феномену сигніфікації музики в романі.

Ключові слова: роман, спрямований до музики, межовий досвід, перекладальність музики, Томас Манн, Герман Брех.

Відоме твердження про те, що музика починається там, де закінчується слово, окреслює специфіку взаємовисвітлення літератури та музики як досвіду межі, якому в романі, спрямованому до музики, належить важлива смислотворча роль. Поняття «межі» у цьому випадку означає не так розмежування та відділення, як сприяння та посередництво. У цьому значенні воно виявляє жанрову специфіку художнього твору, заснованого на механізмі взаємодії вербального й музичного текстів. Саме цей межовий досвід робить роман, спрямований до музики, специфічним художнім явищем, оскільки, за Михайлом Бахтіним, «кожен культурний акт суттєво живе на границі: у цьому його серйозність і значущість» [2, 24]. Якщо розглядати живий інтерес роману як словесної творчості до музики як виду мистецтва, то границя стає важливим моментом взаємної ідентифікації слова через музику і музики через слово. Варто також зауважити, що мовиться про поєднання у межах єдиного текстового утворення різновлаштованих текстів, мови яких принципово не виводяться одна з одної. «Багатоголосий матеріал отримує додаткову єдність через переказ мовою цього мистецтва... Багатоструктурність зберігається, але вона ніби запакована в моноструктурну оболонку повідомлення мовою цього мистецтва. Особливо це помітно в жанровій специфіці роману, оболонка якого – повідомлення природною мовою – приховує винятково складну і суперечливу контрверзу різних семіотичних світів», – стверджує Юрій Лотман [6, 159]. Відтак, границя, яка сприяє генеруванню смислу в тексті, є внутрішньотекстовою й за своєю основною функцією покликана перекодувати інформацію, виражену комплексом спе-

цифічних музичних засобів, у вербально організований музичний текст, покликаючись на художньо-біографічний контекст, організований згідно з принципами і поняттями, сформульованими в музичному тексті. За Ю. Лотманом, «межа – механізм перекладу текстів чужої семіотики на мову “нашої”, місце трансформації “зовнішнього” у “внутрішнє”, фільтруюча мембрана, яка трансформує чужі тексти настільки, щоб вони вписувалися у внутрішню семіотику семіосфери, залишаючись, однак, чужорідними» [5, 262]. Отже, суттю межового досвіду в романі, який прагне стати музикою, є розуміння важкодоступного музичного смислу через його співставлення з іншим смислом або опосередкування музичного смислу через вербальний текст.

Фундаментальною обставиною для такого роману є те, що О. Михайлов назвав обумовленістю та взаємною спрямованістю слова й музики одне до одного. Музика потребує слова як неодмінного чинника, який щось називає, іменує в ній. З іншого боку, слово, іменуючи, зауважує те, що ми називаємо музикою і врешті вказує на смисл, мислимо допустимий музикою і в музиці. Як зазначив учений, «слово теж уставлене, або устанавлене на музику, що воно зі середини самого себе, якщо розглядати справу в історико-культурному зрізі, має на увазі музику як свою ж, слова, кінцеву закарбованість всередині створюваного ним смислу» [4, 76]. Учений вважав, що для свого саморозкриття і смисловиявлення музика оточує себе полем словесних пластів, які, кожен своєю мірою, сприяють пізнанню музики як певного мислимо допустимого смислу того, що ми називаємо музикою. Також О. Михайлов замислювався над поняттям межі, бо *іменування* смислу та його *мислима допустимість* (*полаганіє*), яка реалізується в іменуванні, рухаючись назустріч одне одному, сходяться десь воєдино, що відбувається не в якійсь конкретній смисловій точці, а у ширшому просторі того, що вони мають на увазі. Для позначення цього простору вчений використовував поняття «трансгресивності», яке означає, «що тут, у музиці, мати щось на увазі зумовлює неодмінний і неминучий перехід у ширше поле смислу, відтак, іменування сходяться не у “самому” тому, *що*, яке мають на увазі, а саме у ширшому полі смислу, в якому знаходиться це те, *що*» [4, 77]. І хоча музика не може поклатися на точність слова, яке б назвало її смисл і зробило його доступним, однак для роману, спрямованого до музики, важливо, що слово, яким говорять про музику, зобов’язане мати на увазі «*тільки-музику*», тобто, ту, яку словами виразити не можна.

Про межу або «силове поле, на якому розігрується ця боротьба за власність, відбуваються досліди взаємоперетворення – слова у музику і навпаки», говорив також Олександр Махов, послуговуючись поняттям «трансмузичного» («трансмузикального»). Російський дослідник наполягав на його словесній природі і вважав, що цей термін вдало виражає проміжний, посередницький характер сфери, розміщеної поміж музикою і тим «немузичним», яке прагне присвоїти собі певні якості музики, по-своєму «стати музикою» [9, 22]. Суть «трансмузичного» становить комплекс базових ідей, які легко перетинають жанрові межі та межі епох. Саме у цій сфері формується образ словесної музики й результатом одвічного прагнення слова до музики виявляється відкриття ним музики у самому собі – «іншої музики», відмінної від музики як виду мистецтва.

Керуючись тим, що роман, спрямований до музики, заснований на «пограничному механізмі» між музичним та вербальним текстами (відтак, його можна вважати, за Ю. Лотманом, «романом пограниччя»), цікаво, як цей механізм може функціонувати в якості «своєрідного блоку перекладу», тобто, які можливості є в літератури, щоб безпосередньо посилатися на музику. У цьому зв'язку ключовою є проблема мовної подібності. Хоча музику й визначають як чисту безпояситу мову (Ф. Ніцше), вона, за точним спостереженням Теодора Адорно, тим більше зберігає свою мовну своєрідність, чим віддаленішою є від мови як такої [11, 255–256]. Те, що передає музика, мовно зафіксувати не можна, й будь-яка розмова про музику тлумачить її у той спосіб, який не впливає з неї самої. Відтак, «перекладальність» виявляється проблематичною, що посилюється внутрішньою амбівалентністю музики: її прагненням висловитися та складністю словесного оформлення повідомленого. Оскільки перекладальність є ознакою спроможності значити, відтак знаковості, то її проблематичність робить сумнівною і знаковість музики. У сфері музики мовиться про семіотичну невизначеність, яка потенціюється завдяки її неденотативності, та про її невизначену індексикальність. Однак музикознавчі дослідження та спеціально семіотика музики доводять, що і в музиці є деякі «семантичні острівці», на які може опиратися вербальне формулювання музичного послання. Література у своєму мовному опрацюванні матеріалу може безпосередньо звертатися до звукових засобів виразності. Як наслідок, знімається асемантика (або безмежна семантика, сигніфікація) музичних звуків. Однак, навіть якщо музика стає сюжетом, то її семантизація не є однозначною, а залишається невирішеною з огляду на принципіву полісемію поетичної мови. Завдяки своїм семантичним можливостям та амбіціям (специфічне використання денотації та конотації, відповідно, іконічність, індексальність і символізм, значна нечіткість знака, активний розвиток подій по вісі «репрезентація–презентація») музика в літературі відображає більшою мірою процесуальне, аніж пунктуальне або статичне, і цим досить легко репрезентує овнутрішене, невимовне й багаторівневе.

Посилаючись на твердження Еміля Бенвеніста про мову як єдину семіотичну систему, здатну інтерпретувати інші семіотичні системи, Ролан Барт в есе «Хрипкість голосу» («Die Rauheit der Stimme», 1972) також змушений констатувати, що у випадку музики ця здатність виявляється доволі обмежено: музику перекладають «за допомогою найбіднішої мовної категорії: прикметника. Музика природно одразу отримує прикметник. Прикметник неминучий: ця музика є *цим*, ця гра є *тим*. Як тільки ми підносимо мистецтво до сюжету (статті, розмови), нам, очевидно, не залишається нічого іншого, як предикатизувати її; у випадку музики ця предикатизація однак вимушено набуває найпростішої, найтривіальнішої форми: форми епітета» [12, 269]. Розуміючи, що таке означення залишиться чинним хоча б тому, що сприяє конституюванню суб'єкта, який слухає музику («бо музика небезпечна – давня платонівська ідея, оскільки вона веде до насолоди, до втрати самого себе» [12, 269]), Р. Барт замислюється над тим, чи приречені ми до прикметника, чи уполонені дилемою: предикація чи невимовність. Відтак, замість того, щоб змінювати мову про музику, філософ вважав за потрібне змінити музичний об'єкт як такий, яким він себе пропонує мові: модифікувати рівень

сприйняття і пізнання – «перемістити смугу дотику між музикою та мовою» («den Berührungstreifen zwischen Musik und Sprache zu verlagern») [12, 270]. Переміщення межі, що сформулював Р. Барт, має суттєве значення для смисловиявлення в романі, спрямованому до музики.

Для характеристики такого роману цінною є також думка Ю. Лотмана про те, що границя із чужим текстом завжди є сферою посиленого смислотворення. Такий текст як частина іншого цілого до того ж здатен «пригадувати» цю цілість. «Ця реконструкція втраченої вже мови, в системі якої цей текст набув би осмисленності, завжди практично виявляється створенням нової мови, а не відтворенням старої, як це виглядає із погляду самосвідомості культури» [7, 94]. Важливо, що текст постає як «генератор смислу», тобто йдеться передусім про «виробництво» смислу та його механізми. Смислопородження активізує вже сама межова ситуація в романі, за якої музика, в музичному тексті, конкретизується через її відмінність із вербальним текстом, який компенсує її відсутню здатність значити. Завдяки цьому культурний і подієвий контексти створюють необхідні умови для сприйняття музичного тексту в романі як «тексту-знаку» (С. Баранова) або «тексту-сигналу» (О. Пятигорський), бо, як пояснює Світлана Баранова, «сигнал, за О. М. Пятигорським, є фізично конкретнішою формою знака, яка передбачає відсутність необхідності дешифрування (що характерно для сприйняття музичного тексту), немінучого у випадку роботи зі знаком» [1, 4]. Сигнал у цьому разі є і носієм інформації, і спонукавачем думки. Сигнал сприймається і на рівні свідомості, і на тілесному рівні, наслідком чого є зворотня можливість характеристики суб'єкта вербального тексту і самого тексту як «тексту-тіла» музики (Р. Барт). Цим пояснюється взаємна зумовленість обох текстів, їхня взаємодоповнювальність, а також взаємне замісництво, особливо у функції створення контексту, необхідного для сигніфікації, при якому межа відіграє роль переключання.

Пишучи роман про музику, Томас Манн замислювався у «Докторі Фаустусі» («Doktor Faustus», 1947) над проблемою виражальності, яку можна вважати однією із ключових межового досвіду твору. Він аналізував позбавлений чуттєвості модерн, працював із текстом так званої «нової музики», якій Т. Адорно відмовив у виражальності, констатуючи кризу музичної виражальності як кризу її мовної суті, яка полягає у тому, що мова ввійшла у суперечність із «жестом, дораціональним». У «Філософії нової музики» («Philosophie der neuen Musik», 1949) мислитель проголосив жест найадекватнішим, найсучаснішим поняттям знаку, тоді як виражальність він оцінював як застарілий принцип. Натомість Т. Манн прагнув врятувати виражальність передусім через чуттєвість розповіді. Для Андріана Леверкюна, як і для Т. Адорно, слухання більше не є вирішальним способом рецепції сучасної музики, натомість наголошено на читанні і пізнанні. Оскільки мистецтво А. Леверкюна потрактоване як симптом часу, відсутність чуттєвості є складовою характеристики епохи, яка цим виявляє ознаки занепаду. Перебуваючи під значним впливом Т. Адорно, письменник все ж не поділяв думки філософа про застарілість виражальності і прагнув реконструювати її. Вдалося йому це завдяки зображенню суперечності між надіндивідуальною оповідною тенденцією, пов'язаною з інтерпретацією музики як епохальної ознаки, та наголошеним

індивідуалізмом біографічної романної форми. Межу поміж біографічним та музичним текстами у цьому випадку визначає *есеїстичність* викладу в романі, яка, за Т. Адорно, є формою, аналогічною до музики: музичний предмет і музичний аналіз доводяться в ній до «ідентичності», позаяк епічна манера поєднує деталі і цілість, а засоби порівняння чи аналогії дають змогу систематизувати особливе та загальне. Філософ представляє есе науковому способу мислення, виділяючи в ньому внутрішню обґрунтованість на відміну від зовнішньої систематизації. Внутрішній зв'язок в есе споріднений з музикою, навіть з «автономною музикою», бо есе, як і музика, досягає через іпостась зображення і внутрішнього зв'язку рівня «чистого покликання до зображення як такого, переборювання його конструкції» [10, 31]. Т. Манн послуговується есеїстичною манерою письма, говорячи про «нову музику» в широкому контексті музичної культури. Таку ж тенденцію до «музичної прози» засвідчують також і твори А. Леверкюна, наближаючись тим самим до принципу виражального зв'язку, важливого для «музичного» жанру есе.

Із постструктуралістського погляду, на межі вербального та музичного текстів у романі, який прагне стати музикою, виокремлюються глибинніші процеси смислотворення. У цьому зв'язку Р. Барт запропонував спосіб «читання» музики, цікавий як можливість сприйняття музичного тексту в романі, наслідком якого є інше розуміння межового феномену сигніфікації. Фактично, філософ запропонував продуктивно використати те, що традиційно утруднює «розуміння» музики.

Посилаючись на власний досвід, Р. Барт зазначив, що під час слухання музики чутно «не появу сигніфіката, об'єкта впізнавання або розшифрування, а розсіпання у чистому вигляді, відзеркалення сигніфікантів, які постійно змагаються за те, щоб бути почутими, а за цього постійно породжуються нові, і смисл ніколи не приходить до стану спокою: цей феномен слухання називають сигніфікацією» [12, 262–263]. Слухаючи музику Джона Кейджа, Р. Барт констатував, що він чує кожен окремий звук, не у його синтагматичному розширенні, а в його неопрацьованій і водночас вертикальній сигніфікації: «тоді як слухання деконструє себе, воно озвнищує себе й змушує суб'єкта відмовитися від своєї “інтимності”» [12, 263]. Це стосується всіх форм сучасного мистецтва: від образотворчого мистецтва до тексту, заявив Р. Барт. На думку мислителя, музику Людвіга ван Бетховена варто «читати» («Musica Practica, 1970»), не в сенсі читати партитуру, підключивши до цього внутрішнє слухання, а сприймати, поставивши себе на місце перформатора, який може переставляти, групувати, комбінувати, зчіплювати, тобто структурувати (що відрізняється від класичного розуміння реконструювати) [12, 268]. Музика, вважав Р. Барт, вказує на референтів, якими часто нехтує класична семіологія, бо у музичному контексті не можна не помітити референта – тіло – поле сигніфікації, а не систему знаків. Якщо музику розглядати як об'єкт тіла, а слухання – як фізичний акт, тоді екстракт способів поведінки з музикою міг би бути зразковим для виправлення практикованого до цього ідеологічного читання текстів. Завдяки музиці, переконаний філософ, можна краще ознайомитися із текстом як сигніфікацією.

Однією із цікавих практик межового досвіду в романі, спрямованому до музики, можна вважати методику читання тексту як «слухання музики», яку запропонувала

Юлія Крістева: «треба передати цю музику, знайшовши код, віддавшись випадковості сказаного і неказаного» [3, 42–43]. Текст у розумінні французької мислительки є «досвідом межі». Текст як «відчуття меж» передає боротьбу «суб'єкта у процесі», який по-новому моделює *хору* історично визначеного значення, «пропонує репрезентацію якихось нових відносин із природними об'єктами, соціальними структурами і власним тілом» [3, 57]. Цей суб'єкт не є суб'єктом висловлювання, а «діє через організацію (структуру, скінченність) тексту, в якому постає *хора* процесу. Ця *хора* – семіотичне, невербальне вираження процесу; музика й архітектура – це метафори, що характеризують її краще, ніж лінгвістичні категорії, що їх вона перерозподіляє» [3, 57]. Варто вийти за межі фраз і межі послідовностей і через усвідомлене дослухання відчуті «ритмізовану мову основи»: «убезмежити тотальність, щоб дійти до скінченого значення кожної частини» [3, 165]. Текст у трактуванні Ю. Крістєвої – це процес смисловиробництва, який можна порівняти із певним апаратом, що продукує і трансформує смислові єдності. Домінуюча у сигніфікантній практиці тексту *хора* є складовою кожної мови. Реалізоване за її допомогою «музифікування» чи «розширення меж» – важливий інструмент для різних, також немовних сигніфікантних практик. Релятивізація суб'єкта як носія смислу на користь аперсональних подій, в яких він бере участь, спричиняється до змін рецептивного розуміння й рецептивної поведінки. Мову треба надалі розуміти не як повідомлення, а як вираження. Сам «суб'єкт у процесі» є музичним. Мова вказує на саму себе як на носія вираження й не позначає жодної міметичної референції на емпіричний світ.

Під таким кутом зору можна розглядати художні досягнення Германа Броха (роман «Смерть Вергілія» («Der Tod des Vergil», 1945)). Оскільки проблема музики, мови та виражальності науково не вирішена, то й романи австрійського письменника також позначені тенденцією до есеїстичності. Близьким до принципу «реконструкції виражальності» Т. Манна є його принцип ліричної музикальності. Г. Брех розробив особливу теорію роману: музичність роману тісно пов'язана з його ліричністю. Лише у зв'язку з ліричністю музика в романі досягає епічної інтеграції. Цей процес він описав так: «Отже, метод, яким я послуговуюся у “Вергілії”, є ліричним; внутрішній монолог втілений в ліричній прозі... Отже, виникає безперервний ланцюг ліричних образів, які напливають один на одного й взаємно пояснюють один одного, так що до певної міри можна говорити про “ліричний коментар”, який усвідомлює ірреальне з реального» [13, 462]. І далі: «Так само природно із використаного методу розвинулася його “музикальність”, а саме переплетення і повторення лейтмотивів, їхніх варіантів та відхилень, які в результаті з'явилися ненавмисно. І мені майже здається, що саме ця “музична архітектоніка” структури цієї повісті може слугувати свідченням художньої єдності цього твору, тієї єдності, яка притаманна душі, незважаючи на її позірну суперечливість і нелогічність» [13, 471]. Г. Брех запропонував детальний коментар до своїх творів, свого роду самотлумачення, яке подав і Т. Манн в есе «Доктор Фаустус. Роман одного роману». Це наближення теорії та літератури, опису та пояснення, яке літераризує теорію через популярну теорію та есе, виразно пов'язане із темою музики, зі зумовленим цією темою жанровим змішанням роману та лірики. Як вказує А. Кой-

зер, центральними елементами цього коментаря є виділення тілесності та чуттєвості, сотворенності героя, формальне визначення внутрішнього монологу як «асемантичного», звучний виражальний зв'язок, взаємовисвітлення мистецтва, а також реалістичне свідчення такого роду змістового і формального положення, а саме музичність роману як його виражальна форма дійсності [14, 90]. У баченні Вергілія, переданому у формі внутрішнього монологу, сотворенність героя показана як «нечутне» «знищення виражальності». Натомість повернення цього чутно-чуттєвого вираження інсценує оповідач. Мовиться про «мову поза мовою», яка переборює «безсловесність». Ця мова подана у «звучанні» слів, їхньому «співзвуччі». Нове пробудження чуттєвої тотальності «загального співзвуччя» як «віднайдені природності» через це ліричне мовне звучання вдається лише як формальна «чутна форма», а не як зображений зміст. Таким способом демонструється роз'єднання мовного звучання і мовного змісту. «Броха цікавить винятково мовне звучання й не цікавить значення. Про звук існує думка, що він природний. Замість такої змістовності внутрішній монолог Броха виявляє музичну структуру тою мірою, якою внутрішній монолог характеризує фіктивна чутність внутрішнього світу, підслуховування “невиражального” і “непідслуховність” “внутрішнього світу”, наступне омовлення цього “безмовного і безсловесного”, “сотвореного” у “пробудженій музиці внутрішнього і зовнішнього”, ліричній мові, чиї “вірші продовжують звучати у вухах”. Отже, Брохівський “Вергілій” присвячений більшою мірою слуханню і дослухання: “він лежав і дослухався” [14, 91]. Нове співзвуччя буття нагадує звучний виражальний зв'язок Т. Манна, так що наміри обох суттєво збігаються. Обидва змушені порозумітися з однобоким зображенням знаку і чуттів, домінуванням акустичного, обидва прагнуть перебороти це роз'єднання. Передусім Т. Манн намагався подолати однобічне знакове поняття звуку і представити оповіджені змісти. Метою є відновлення епічної єдності, що відповідає програмі реконструкції виражальності. Брохова ліризація роману семантично також веде до виділення поняття єдності.

Щоб визначити межі музики і філософії, вважав Ф. Шлегель, потрібний новий «Лаокоон». «Для правильної оцінки деяких творів ще бракує теорії граматичного звукового мистецтва» [15, 14]. Відтак, виділення досвіду межі в романі, спрямованому до музики, уможливує аналіз процесуальності смислотворення, його розгляд як межового феномену, пов'язаного із проблемами знаковості, перекладальності, есеїстичності. У поле зору потрапляють складні текстуальні практики, покликані продемонструвати взаємодію музичного і вербального текстів у смисловому полі роману як взаємодоповнення, компенсація, відмінність, обмеження й убезмеження, а також ритмізація, озвучування, ословеснення, отілеснення. Це дає змогу порушити проблеми виражальності, відновлення епічної єдності, «виходу за межі судження» й досягнення «музичного висловлення».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Баранова С. Ю. Музыкальный текст: язык, сигнал, символ [Электронный ресурс] / С. Ю. Баранова // Электронный научный журнал «Вестник Омского государственного

- педагогического университета». – Вып. 2007. – Режим доступа: <http://www.omsk.edu/article/vestnik-omgru-173.pdf>
2. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творении / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 5–71.
 3. Крістева Ю. Полілог / Юлія Крістева ; [переклад з французької Петра Тарашука]. – К. : Юніверс, 2004. – 480 с.
 4. Литературоведение как проблема. Труды Научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». Памяти Александра Викторовича Михайлова посвящается [под ред. Т. А. Касаткина]. – М. : Наследие, 2001. – 601 с.
 5. Лотман Ю. М. Понятие границы / Ю. М. Лотман // Внутри мыслящих миров. Семиосфера. – СПб. : Искусство–СПБ, 2000. – С. 175–192.
 6. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста / Ю. М. Лотман // История и типология русской культуры / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство–СПБ, 2002. – С. 158–162.
 7. Лотман Ю. М. Чему учатся люди. Статьи и заметки / Ю. М. Лотман. – М. : Центр Книги Рудомино, 2010. – 415 с.
 8. Манн Т. Доктор Фаустус ; [роман] / Томас Манн ; [пер. з нім. Є. О. Поповича]. – Харків : Фолю, 2011. – 575 с. – (Б-ка світової літ.).
 9. Махов А. Е. Musica Literaria. Идеи словесной музыки в европейской поэтике / А. Е. Махов. – М. : Intrada, 2005. – 224 с.
 10. Adorno Theodor W. Der Essay als Form / Theodor W. Adorno // Gesammelte Schriften / Adorno Theodor W. – Bd. 11 : Noten zur Literatur ; [Hrsg. von Rolf Tiedemann]. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974. – S. 9–33.
 11. Adorno Th. W. Musikalische Schriften I–III / Theodor W. Adorno // Gesammelte Schriften / Theodor W Adorno ; [Hrsg. von Rolf Tiedemann]. – Bd. 16. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1978. – 683 S.
 12. Barthes R. Der Körper der Musik / Roland Barthes // Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn / Roland Barthes ; [Aus dem Französischen von Dieter Hornig]. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1990. – S. 247–319.
 13. Broch H. Der Tod des Vergils / Hermann Broch // Kommentierte Werkausgabe / Hermann Broch ; [Hrsg. von Paul Michael Lutzeler]. – Frankfurt : Suhrkamp, 1976. – Bd. 4 . – 520 s.
 14. Käuser A. Schreiben über Musik : Studien zum anthropologischen und musiktheoretischen Diskurs sowie zur literarischen Gattungstheorie / Andreas Käuser. – München : Fink, 1999. – 288 S. – (Figuren ; Bd. 6).
 15. Schlegel F. Kritische Fragmente («Luceums»-Fragmente) / Friedrich Schlegel // Fragmente der Frühromantik ; [Hrsg. von F. Stack, M. Eicheldinger]. – Berlin, Boston : Walter de Gruyter, 2011. – S. 9–21.

Стаття надійшла до редакції 12.09.2012

Прийнята до друку 17.12.2012

**BORDER EXPERIENCE AS A MEANING-GENERATING FACTOR
IN THE MUSIC-ORIENTED NOVEL****Svitlana MATSENKA**

*The Ivan Franko National University of Lviv,
Department of World Literature,
вул. Університетська, 1, Львів, 79000, Україна,
e-mail: svitlit@franko.lviv.ua*

The music-oriented novel is viewed as such that is created on the border of two related subtexts – verbal and musical. Hence border experience is analyzed as a significant meaning-making factor that enables the analysis of the novel's text as the «meaning-generator». A special attention is paid to the inter-textual border as the mechanism used to translate the text of music into the novel's context of events. The article also discusses the problem of music «translatability» and the poststructuralist understanding of the phenomenon of music signification in the novel.

Key words: music-oriented music; border experience, music translatability, Thomas Mann, Hermann Broch

**ОПЫТ ГРАНИЦЫ КАК СМЫСЛОПОРОЖДАЮЩИЙ ФАКТОР
В РОМАНЕ, ОБРАЩЁННОМ К МУЗЫКЕ****Светлана МАЦЕНКА**

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
кафедра всемирной литературы,
ул. Университетская, 1, Львов, 79000, Украина,
e-mail. svitlit@franko.lviv.ua*

Роман, обращённый к музыке, рассматривается как основанный на границе двух взаимосвязанных субтекстов – вербального и музыкального. Поэтому опыт границы проанализирован как важный смыслопорождающий фактор, который позволяет исследовать текст романа как «генератора смысла». Особенное внимание уделено внутритекстовой границе как механизму перевода музыкального текста в событийном контексте романа. Поднято проблемы «переводимости» музыки и постструктуралистского понимания феномена сигнификации музыки в романе.

Ключевые слова: роман, обращённый к музыке; граничный опыт, переводимость музыки, Томас Манн, Герман Броч.