

УДК 82:7

## О ДИНАМИЗМЕ ФОРМЫ: МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА

**Рута Брузгене**

доцент кафедры культуры речи

Университет Миколаса Ромериса

Институт литовской литературы и фольклористики

Литва, ЛТ – 01025 г. Вильнюс, ул. Ужупе, 8-15, [rutabru@liti.lt](mailto:rutabru@liti.lt)

В статье рассматривается концепция формы литературного текста как динамичной и музыкальной структуры, анализируется понимание композиции литературного произведения как аналога музыкальных форм. Цель работы – обозначить процессуальный, динамический аспект формы. Поэтому в статье анализируются онтологические, психоаналитические, энергетические основы динамизма формы, воспринимаемого через призму музыки, с помощью работ психоаналитиков, культурологов, философов, музыковедов и др. ученых (К.Г.Юнг, К.Леви-Строс, Э.Курт, В.Карбусицкий, Г.Эрпф, В.Бобровский и др.). Использовались методы: компаративистский, функционального анализа, реферативный.

**Ключевые слова:** литература; музыка; компаративистика; форма; динамизм.

Динамика формы в художественном произведении может быть понята в нескольких аспектах: 1) как развитие, преобразование явления, как совокупность явлений, связанных со звучностью музыки, создающих эмоциональное напряжение музыкального произведения, подчеркивающих кульминации, контрастность тем произведения; 2) как изменение интенсивности потока звуков речи. Родственное понятие «динамизм» трактуется: 1) как подвижность, изменчивость, деятельность; 2) как энергетизм (философский взгляд, объясняющий все природные явления изменением энергии). Динамизм форм будем рассматривать на уровнях композиционно-структурном и психоэнергетическом, т.е. как динамическую структуру формы и как динамические энергетические потенциалы (возможности).

Музыкальная композиция является наиболее совершенной и в чистейшем виде выражает «общие композиционные принципы всех временных искусств, являющиеся концентрацией общих закономерностей искусства» [Соколов 1979: 208]. Аналогичные утверждения можно прочесть и у философа Василя Сеземана (Vasylis Sezemanas): «Музыка не только выражает человеческие чувства и эмоции в прямом смысле слова – в ней объективируются разнообразные проявления жизни и даже более того: она охватывает всю динамику феноменального мира, которая вызывает в нас внутренний отклик» [Сезе-

ман 1970: 283]. Культуролог Сюзен Лангер (Susanne Langer) также подчеркивает, что «фундаментальное единство искусств кроется не столько в параллелях их соответствующих элементов или в аналогиях их техники, сколько в направленности всем им свойственного смысла, в “значимости” каждого и любого из искусств. “Значимая форма” (которая в самом деле имеет значение) есть суть любого искусства; она есть то, что мы имеем в виду, называя что-либо художественным» [Langer 1980: 354]. Далее автор подчеркивает, что «тональные структуры, которые мы называем «музыкой», имеют существенную логическую схожесть с формами чувств человека – с подъемом и спадом, ростом и развитием, борьбой и примирением, сильным возбуждением и покоем, легким оживлением и приливами мечтательности – не столько с радостью и грустью, сколько с интенсивностью этих чувств, с величием, брэнностью и вечным круговоротом всего жизненно важного» [там же]. Такова структура чувства, или логическая форма. Музыкальная структура – это та же форма, воплощенная в чистых, ритмичных чередованиях звука и тишины. Музыка – это тональная аналогия эмоциональной жизни человека. Такая формальная аналогия, или соответствие логических структур, является первым условием связи между символом и тем, что он должен выразить [Langer 1980: 356]. Далее культуролог делает вы-

вод, что «функция музыки – это <...> символическое выражение форм чувства, как их понимает композитор» [Langer 1980: 358].

Вспомним, что форма может восприниматься как архитектоника (схема, результат) и процесс (Б.Асафьев, Г.Риманн (H.Riemann) и др.). Ее процессуальность – это проявление динамизма, аналогичное внутренней форме литературного произведения. Поэтому музыкальность текста неразрывно связана с его динамической энергетической природой, которая опирается на некоторые психические особенности человека. В настоящей статье мы и обратимся к мыслям различных ученых – психоаналитиков, культурологов, философов, музыковедов, ведомых желанием глубже постичь динамичность формы текста и предпосылки его музыкальности.

Известная еще с античных времен фундаментальная формула процесса временных искусств *i (initium) – m (movere) – t (terminus)*, обозначающая общую динамику действия, развивалась в разных аспектах и в фундаментальных трудах прошлого, и в современных работах в области эстетики и музыковедения (А.Шеринг (A.Schering), С.Лангер (S.Langer), Л.Б.Мейер (L.V.Meyer) и др.). Упомянутая процессуальная модель имеет особое значение не только как общая формула действия во временных искусствах, но и как моделирующая, логизирующая типы ее выражения структура. Формула *i:m:t* получила детальное рассмотрение в трудах знаменитого русского музыковеда Бориса Асафьева, позднее ее развил Виктор Бобровский, который усовершенствовал предложенный Г.Риманном метод функционального анализа, годный для раскрытия логики действия в музыкальном произведении, а также в других временных искусствах.

Таким образом, в обобщающем смысле создание и выбор формы является принципом, структурирующим внутренний процесс, и связан с психологическими и логическими закономерностями. По убеждению Умберто Эко (Umberto Eco), «подлинным содержанием произведения становится его способ видеть мир и оценивать его, а это выражается в создании форм. Разговор об отношениях искусства и мира происходит именно на этом уровне <...> сближаются проблемы и потребности, которые отражаются в художественных формах; это сближение мы можем охарактеризовать как *аналогии структуры*, правда, отказавшись от обязательных или возможных строгих параллелей <...> Теперь самое главное различные явления (эстетические и прочие) свести к точным *структурным моделям*, чтобы мы могли выделить уже не аналогии, а *гомологии* структуры, подобия структуры» [Eco 2004: 265].

### Музыка и творческий процесс

Специалисты в области эстетики, творческой психологии, мифологии, а также психоаналитики считают музыку особым феноменом, существующим в недрах подсознания, который, проявляясь как художественный импульс, структурирует форму произведения, раскрывает и объясняет логику многих на первый взгляд недоступных пониманию связей. Говоря об архетипах и структуре текста, важно обратить внимание на их динамическую энергетическую природу. Архетипы воспринимаются не только как образные символы, но и как глубинная внутренняя энергия текста, которая формирует динамику текста, его интонационную, композиционную и ритмическую структуру. В концепции Юнга (C.G.Jung) взаимоотношения сознательного и бессознательного и их представления связаны с постоянным изменением, переходом из одного состояния в другое и означают скорее движение, тенденцию, процесс, чем фиксированное состояние. В своем произведении «Поздние мысли» ученый пишет: «Архетипы, которые предваряют и формируют сознание, проявляются в той мере, в какой они участвуют в реальности как структурные формы, априорные содержанию сознания. <....> Как атрибут инстинкта они – часть его динамической природы и, следовательно, обладают особой энергией, которая создаёт или подчиняет себе определённые модели поведения или импульсы, т.е. в определённых условиях они могут обладать формой, которая захватывает человека или овладевает им» [Jung 1999: 340]. Итак, архетип не есть только пассивная форма, это специфическая энергия. Согласно Юнгу, «любые утверждения – это дело психики. Кроме того, психика проявляет себя как динамический процесс, основанный на антитезе, на потоке энергии между двумя полюсами» [там же]. Психодинамика архетипа и есть то звено, которое соединяет коллективное и индивидуальное бессознательное и как «ценностная интенсивность» различными способами наглядно актуализируется музыкальными структурами» [Jung 1999: 343].

В концепции художественного творчества Юнг утверждает безоговорочный приоритет бессознательных биологических и волевых импульсов перед сознанием. Художественное произведение словно накапливает энергию в недрах подсознания. В своем произведении «Speaking Interviews and Encounters» («Юнг говорит: Интервью и встречи»), говоря о феномене художественного произведения, Юнг утверждал, что «музыка должна быть основополагающей частью любого анализа» [цит. по: Knapp 1988: 55]. По мнению ученого, это искусство звуков достигло таких глубин архетипического материала, до ко-

торых мы лишь иногда «добираемся» посредством упорной аналитической работы; музыка так глубоко вросла в подсознание (возникая из него в снах), что чаще всего люди даже не подозревают о ее существовании в виде образа, тона или каденции. «Музыкальное движение бессознательного» К.Г.Юнг называет «видом симфонии», движущие силы которой таинственны. Известный психоаналитик в своих трудах говорит об архетипической музыке, возникающей из коллективного бессознательного – самого глубокого уровня психики, который является самой непостижимой частью осознающего, мыслящего ума [см. Кларк 1988: 4]. В этой сверхличной сфере, в которую художники окунаются, чтобы черпать вдохновение, они находят существующую систему реакций и свойства, которые очерчивают, моделируют вехи их произведения. По словам К.Г.Юнга, взаимодействие музыкальных мотивов, систем интенсивности, моделей тональности, контрапунктных схем, многообразия ритмов, как и процесс написания, – необъяснимы, но полны очарования и привлекательности. Словно архетип, благозвучность, мелодичность возникают у некоторых художников из бессознательного и помогают создать для этого звукового прообраза многообразие близких резонирующих образов и пульсаций. Внутренние последовательности тонов, высоты, тембры и общее движение оказывают на художника влияние, будучи различными настроениями и вызывая неожиданные повороты сюжета как результат деятельности подсознания. Когда автор воображает и ощущает незнакомые элементы, пронизывающие его тело и психику, он может испытать их воздействие, принимая также и внутренние значения. Так рождаются новые, необычные ощущения, чувства и идеи.

Говоря о глубоких ментальных структурах, хотелось бы обсудить взаимосвязь музыки и мифа, которую очень любопытно анализирует Клод Леви-Строс (Claude Lévi-Strauss) в своих статьях «Mythe et sens» («Миф и смысл») и «Mythologiques I. Le cru et le cuit» («Мифология I. Сырое и вареное»). Исследователь утверждает, что музыкальные формы могут являться для нас эталоном познания, ведь сопоставление мифов с сонатой, симфонией, кантатой, прелюдией и фугой «легко убеждает нас, что проблемы, поднимаемые в музыке и в ней решаемые, аналогичны проблемам, возникающим при анализе мифов» [Lévi-Strauss 1972: 26]. По мнению К.Леви-Строса, и миф, и музыкальное произведение оперируют двойным содержанием. Материя внешнего аспекта соткана в случае мифа из исторических событий (или считающихся таковыми) – они образуют теоретически неограничен-

ные последовательности, откуда каждое общество для их выработки извлекает ограниченное число подходящих элементов; в случае музыки – из столь же неограниченной последовательности физически реализуемых звуков, где каждая музыкальная система выбирает свою гамму. Вторым аспектом содержания относится к порядку внутреннему. Он покоится в психофизиологическом времени слушателя, и его факторы очень сложны: тут и периодичность церебральных волн, и органические ритмы, и способность памяти, и сила внимания. Мифология, со своей стороны, апеллирует к аспектам нейропсихическим самой длиной изложения, повторением тем, другими формами возвращений и параллелизмов. Для правильного восприятия они требуют, чтобы разум слушателя скользил, если так можно выразиться, из стороны в сторону по всему полю повествования по мере его разворачивания. Все это в равной мере применимо и к музыке. По утверждению К.Леви-Строса, существуют мифы или их группы, по своей внутренней организации соответствующие сонате, симфонии, рондо, токкате или любой другой музыкальной форме, на самом деле не сочиненной композитором, а только неосознанно заимствованной у структуры мифа [Lévi-Strauss 1991: 100]. Он полагает, что музыка, обретая новые, специфические формы, находит структуры, уже существовавшие ранее на мифическом уровне. Ученый делает вывод: музыка и мифология вызывают в слушателях работу общечеловеческих ментальных структур [Lévi-Strauss 1972: 43].

В.Карбусицкий (V.Karbusicky), известный семиотик музыки, признавая поиски К.Леви-Стросом архетипической связи между музыкальными формами и мифами плодотворными, хотя и аппроксимативными, пошел еще дальше. В поисках подобий изначальных форм ученый обнаруживает шесть экзистенциальных музыкальных модусов, соответствующих шести архетипическим универсальным принципам создания форм, которые он более подробно описывает в своей статье «Антропологические и природные универсалии в музыке» («Anthropologische und naturgegebene Universalien in der Musik», 1997). Коротко рассмотрим основные ее положения. Первый принцип, по его мнению, – это нулевая исходная ситуация – тишина, хаос, бесформенное состояние. Творческий импульс проявляется во взаимодействии: в звучании примитивных инструментов человека – природы. Вторым (I форма) – это воспроизведение бесконечности, движение звуковых структур во времени; время течет по энергетическому принципу: повтор – вариация; на уровне культурной эволюции это транс бесконечного повторения, поп-музыка, те-

ма с вариациями. Третий принцип (II форма) – это тектонический ряд, составленный по адитивному принципу, т.е. путем расширения пространства звука/тона. В смене культурных эпох это выражается как эхо, как элементарная имитация или гетерофония, канон, фугато, fuga. Четвертый принцип (III форма) – вращение с постоянным возвращением в исходную точку. Основное энергетическое движение – движение по кругу. Истоки этой циркуляционной формы кроются в вакханалическом танце. Как рудиментарная форма сохранилась исполняемая в танце баллада; в ходе развития культуры сформировалось рондо. Основа пятого принципа (IV формы) – отправная точка – смешение – возвращение. Это симметрия АВА, позднее возведенная в принцип в гегелевской триаде: тезис – антитезис (отрицание) – синтез (отрицание отрицания). Согласно В.Карбусицкому, в ходе культурной эволюции сформировались, кроме прочего, специфическая немецкая песня Lied (как АВА), форма сонаты (трехчастная форма усложненной структуры). Шестой цикл (V форма) опирается на мифологическую четырехчастность, которая, по К.Г.Юнгу, модифицируется на экзистенциальном уровне. В первой части ситуация онтологизируется и тематизируется в диалектическом сюжете, выражающем настоящее. Во второй происходит медитация беспокойства, потребности, страдания, прошлого. В третьей части силы сплачиваются на борьбу со злом («категорическое» настоящее), а в последней проявляется начало утопического конца – мерцающее будущее. На уровне культурной эволюции такая структура отображается в сонатном цикле [Karbusicky 1997: 21].

Приведенные утверждения психоаналитиков, философов, семиотиков, культурологов и музыковедов позволяют глубже понять и обосновать основную предпосылку этой работы, которая заключается в том, что литературные произведения могут как осознанно, так и на подсознательном уровне моделироваться по аналогам музыкальных форм и структур либо напрямую их отображать.

#### **О музыкальности формы в литературном тексте**

Музыкальная форма осмысливалась в зависимости от того, что принимали за ее основу – звуковую структуру, тему, аффект, настроение или план. Одна из самых фундаментальных музыкальных энциклопедий «Музыка в истории и современности» («Die Musik in Geschichte und Gegenwart») считает образование, согласование, выбор форм «наиболее бессознательной деятельностью человеческого духа, которая заведомо является основой для всех известных употребле-

ний форм на материале, предоставленном природой» [MGG 1985: IV: 527]. Здесь формообразование рассматривается как внутренняя форма, как структурирующий принцип; он интерпретируется в психологическом, а зачастую и в метафизическом аспекте как творческий процесс. Согласно известному швейцарскому музыковеду теоретику Э.Курту (E.Kurth), форма – это «не статичная схема, а психологически мотивированный процесс, который определяется инспирированной человеческими переживаниями внутренней динамикой произведения, постоянно изменяющимися мелодически-ритмическими процессами и гармоническим движением» [цит. по: Палените 1993: 9].

Написанные в начале прошлого века фундаментальные работы Э.Курта, большое влияние на которого оказала философия А.Шопенгауэра (A.Schopenhauer) и Н.Гартманна (N.Hartmann), не потеряли своей актуальности и сегодня. К ним, как и к энергетической теории начала XX в., постоянно обращались последующие исследователи: Х.Шенкер (H.Schenker), Ж.Бреле (G.Brelet), В.Янкевич (V.Jankič), позднее Б.Асафьев, Э.Тараста (E.Tarasti) и др. Э.Курт в своих произведениях («Психология музыки», 1931, «Основы линейного контрапункта», 1917, и др.) сформулировал самобытную теорию энергетической музыки, которая акцентирует воздействие музыки на психику человека, анализирует процессы, происходящие в подсознании (по сути именно он трансформировал господствовавшее до XX в. понятие архитектурной формы в процессуальную). Согласно теории ученого, в музыке существуют три вида энергии: кинетическая (присутствует в мелодике), ритмическая и потенциальная (в гармонии); таким образом, Курт утвердил и понятие музыкальной формы как динамичной структуры. На базе множества утверждений Курта («функции психики являются фундаментом феномена музыки», «эти базовые функции психики объективны в природе» и т.д.) сформировалась наука о психологии музыки. В более поздние периоды XX в. энергетически-динамическая (т.е. по существу процессуальная) трактовка формы, как уже упоминалось, стала преобладающей и различными способами трансформировалась в работах многих других музыковедов. Это и концепция музыкальной интонации Асафьева, его понимание музыкальной формы как процесса и как схемы, вообще школа Асафьева, из сторонников которой особенно выделялся В.Бобровский, который существенно усовершенствовал метод функционального анализа музыки, обосновал аналоги литературных форм на основе триады *i:m:t*, выявил процессуальные отношения частей формы, рассмотрел

классификацию экспрессивных драматургических элементов, виды ритма, проекции динамического профиля произведения. Имеет смысл упомянуть и основные, выкристаллизовавшиеся в течение времени модели музыки (2-х, 3-частные, рондо, вариации, соната), их отношения с *универсальными функциями развития временных искусств i (initium): m (motus): t (terminus)*, т.е. импульс, движение, завершение (мотивированно рассмотренных в произведениях В.Бобровского [1970; 1978], в которых он обогатил и усовершенствовал методологию функционального анализа музыкальных произведений Гуго Риманна (Hugo Riemann), с обобщенно-логическими функциями произведения (вступление, экспозиция – представление темы, центральная часть – развитие и объединяющая – и заключительная), которые действительны для всех эпох и стилей, с *общекомпозиционными функциями* (вступление, представление тем; центральная часть, переработка, соединение; реприза, кода); они тоже почти не изменились в ходе всего развития европейской музыки. Третий и четвертый вид составляют *специальные и конкретные композиционные функции*, исторически и стилистически наиболее подверженные изменениям. Динамический профиль драматургического действия произведения определяет так называемая форма *динамической волны*, которая, в зависимости от количества и места кульминаций может быть *простой и составной, завершенной или частичной, волнующейся* или почти *ровной* и т.д.

Как пример иной классификации форм, также базирующейся на энергетическом принципе (который можно было бы назвать психодинамикой), мы могли бы обсудить труд Германна Эрпфа (Hermann Erpf) «Form und Struktur in der Musik», 1967 («Форма и структура в музыке»). Эволюцию европейских форм он показал как закономерный процесс в теории «исторических музыкальных форм» (формы сопоставления, равновесия, развития). Он подчеркивает значение психологического переживания восприятия индивидуумом музыки также известный музыкальный теоретик XX в. Г.Эрпф: под формой в музыке он подразумевает пережитую посредством слуха структуру. Таким образом, музыку, а также музыкальность литературного произведения можно представить, не слушая ее непосредственно; психологическое переживание в таком случае было бы приблизительным, т.е. равнялось бы реально слышимому переживанию. Значит, музыка существует и без материального звукового выражения, а без психической деятельности человека, без восприятия переживания – музыки нет. При конкретном анализе музыкальных про-

изведений Г.Эрпф затрагивает такие аспекты музыкального языка, как мелодические (равнозначные по высоте, высокие, низкие тона и их группы), темповые (в одном темпе, ускоряя, замедляя), динамические (с одинаковой громкостью, громче, тише, постепенно нарастая – *crescendo*, постепенно затихая – *diminuendo*), тембровые – «краски звучания» (одинаковые, разные).

Концепция формы Г.Эрпфа в определенном смысле обобщает функциональное восприятие произведения – в ней «сплавляются исторический и системный аспекты, формируются и обосновываются качественно новые принципы структурной логики <...> генетически связанные с идеей музыкального процесса, с существенным слоем музыкального текста – драматургией» [Палените 1993: 71]. Широкий взгляд ученого на музыкальное произведение определяет три принципа высшего уровня: *последовательности, равновесия, развития*, с помощью которых обобщаются закономерности внутреннего построения произведения и опираясь на которые могут быть описаны все специфические музыкальные формы.

Г.Эрпф в своих работах подчеркивает связь между речью и музыкой, особенно с точки зрения структуры. Первичной формой он считает структуру последовательности-очередности, которая опирается на принципы повтора, т.е. тождества, сопоставления. Отрезок, спетый на одном дыхании, – одно звено в цепи последовательной формы, а несколько звеньев составляют последовательную форму. Г.Эрпф различает *простые последовательные формы* (канон, инвенция, секвенция, рондо и др.) и *разветвленные последовательные формы* (составляющие их звенья неравнозначны – одни доминируют, другие не являются такими существенными). К последним он относит прелюды, составные части сюиты, части барочных концертов, чаканы, контрапунктные сочинения, фуги.

Вторую большую группу, согласно концепции Г.Эрпфа, составляют так называемые *уравновешенные формы* (их можно упрощенно назвать *туда и обратно*), которые в свою очередь подразделяются на *простые* (период, 2-частная, некоторые варианты сонаты – повторение экспозиции ученый считает отдельным звеном) и *усовершенствованные* (в эволюции формы сонаты сочетаются виды последовательных форм – песни, фуги, фугато – и уравновешенных). Кстати, равновесие не отождествляется с одинаковой длительностью, при восприятии формы важнейшим является ощущение ее течения, а ее составляющие могут иметь разные значения и пропорции. Далее, говоря об *усовершенствованных уравновешенных формах*, Г.Эрпф последователь-

но рассматривает *песню (моготемную, простую)* и ее типы (АВ и АВА – крупная песенная форма, которая необязательно соответствует количеству строф, варьированная строфическая песня, песня свободной структуры), циклические формы (сюита, сонатный цикл), принципы вариаций (хотя они могут быть написаны, основываясь на последовательном порядке) и др.

Третьим видом формы можно считать *развивающиеся* формы, для которых характерна не линейность, как в *последовательных* формах, не ретроспективное ощущение приближения финала, как в *уравновешенных* произведениях, а только целесообразное движение, направленность и в отдельных частях, и в совокупности – когда отдельные звенья упорно стремятся слиться в единое целое, а форма опоясывается звеном кульминации. Зачастую в формах этого вида из недр, развивая отдельные мотивы, постепенно формируется тема произведения, которая становится явной в заключительной части произведения и становится его кульминацией. Показательно то, что развивающаяся форма не имеет четкой репризы, не уравновешена, а суть произведения выявляется только в конце. Таким образом, в элементарных последовательных формах устанавливаются связи равновесия, а в них вызревает идея развития.

На основании рассмотренного материала можно сделать следующие выводы:

1) Динамизм литературной формы как ее музыкальность основан на общем для всех временных искусств действии психоэнергетических процессов, которые постулируются различными утверждениями психоаналитиков, мифологов, культурологов, философов.

2) Концепция музыкальной формы как процесса аналогична понятию внутренней формы в литературном тексте, поэтому для анализа динамики литературного произведения применимы некоторые композиционные принципы в музыке.

3) Для изучения музыкальной структуры литературного произведения могут быть использованы концепции формы некоторых музыковедов (В.Карбусицкий, В.Бобровский, Г.Эрпф), позволяющие более точно охарактеризовать не только

онтологические основы формы, но и основные динамические структуры и профили.

#### Список литературы

*Бобровский В.* О переменности функции музыкальной формы. Москва: Музыка, 1970. С.227.

*Бобровский В.* Функциональные основы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1978. С.331.

*Леви-Строс К.* Из книги «Сырое и вареное» // Семиотика и искусствометрия / сост. и ред. Ю.М.Лотман и В.М.Петров. Москва: Мир, 1972. С.25-49.

*Соколов О.* О «музыкальных формах» в литературе // Эстетические очерки. Вып. 5. Москва: Музыка, 1979. С.222-231.

*Eco U.* Atviras kūrinys: Forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje (Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике). Vilnius: Tyto alba, 2004. С.298.

*Erpf H.* Form und Struktur in der Musik. Mainz: Schott, 1967. S.221.

*Jung C.G.* Psichoanalizė ir filosofija. Rinktinė. (Psychoanalyse and Philosophie. Sammlung). Vilnius: Pradai. 1999. С.438.

*Karbusicky V.* Antropologinės ir gamtinės universalijos muzikoje (Антропологические и природные универсалии в музыке) // Baltos lankos, 1997, Nr. 9. Vilnius: Baltos lankos. С.7-28.

*Knapp B.L.* Music, archetype and the writer. A Jungian View. The Pennsylvania State University Press. University Park and London. 1988. P.234.

*Langer S.* Jausmo simbolis (Символ чувства) // Grožio kontūrai (Контур красоты). Vilnius: Mintis, 1980. С.353-371.

*Lévi Strauss C.* Mitas ir prasmė (Миф и смысл) // Proskynos. Vilnius: Aidai, 1991 Nr. 2 (11). С.98-105. С.98-105.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. IV. Berlin: Barenreiter Metzler, 1985. S.1810.

*Palionytė D.* Hermano Erpfo muzikinės formos koncepcija (Концепция музыкальной формы Германна Эрпфа). Vilnius: LMA leidykla, 1993. С.76.

*Sezemanas V.* Estetika. Vilnius: Mintis, 1970. С.463.

#### ABOUT THE DYNAMICS OF A FORM: MUSICALITY OF LITERARY TEXT

**Rūta Brūzgienė**

Associate Professor of Culture of Language Department

Mykolas Romeris University, Lithuania

Institute of Lithuania Literature and Folklore

The article is concerned with the forms of a literary text as a concept of dynamic and musical structure. The regard of literature work composition as analogue of musical forms is analyzed. The aim of the work is to emphasize the process and dynamic aspect of a form. The article deals with ontological, psycho-analytical, energetic basis of dynamism of the form which is regarded in the light of music analyzed in the works of psychoanalysts, culture experts, musicologists and other scientists such as C.G.Jung, Cl.Levi Strauss, E.Kurth, V.Karbusicky, H.Erpf, V.Bobrovsky, etc. Comparative, abstracting methods and method of functional analysis are used.

With the regard to the material analyzed the following conclusions can be made: 1) The dynamism of literature form as its musicality is based on common for all temporal arts effect of psycho-energetic processes which are postulated by various psychoanalysts, mythologists, culture experts and philosophers. 2) The conception of music form as a process is close to the conception of inner form in the literary text so that for the analysis of a literary work dynamics some musical composition principles can be applied. 3) For the analysis of musical structure of literary work form the conceptions of some musicologists, e.g. V.Karbusicky, V.Bobrovsky, H.Erpf, are useful. These allow more precise description of not only ontological basis of the form but also main dynamic structures and profiles.

**Key words:** literature, music, comparativistics, form, dynamics.