

УДК 781.5

*А. Перепелица***ИСТОКИ ЖАНРА «ДИПТИХ» В ЭВОЛЮЦИИ  
ДВУХЧАСТНОЙ ФОРМЫ**

*Автор рассматривает истоки жанра «диптих» в эволюции двухчастной формы. В статье говорится о том, что двухчастная форма исторически явилась предшественницей сонатной формы, неся в себе контрастное сопоставление образных сфер частей. Критерием разграничения контрастно-составной и сложной двухчастной формы становится степень независимости частей, их способность к самостоятельному существованию. В контрастно-составной форме — сколь бы последовательной и слитной она ни была — на первый план выступает самостоятельность контрастных составных частей, их автономность, достаточная взаимозависимость. В сложной же форме — сколь бы она ни была внутренне контрастна и многосоставна — доминирует единство, цельность, соподчиненность и связь частей. Искусствоведческому анализу подвергаются как музыкальные, так и поэтические произведения.*

**Ключевые слова:** *инструментальный диптих, двухчастная форма, литературный образ, жанровая программа, интертекстуальный и мифопоэтический анализ.*

Для инструментального диптиха характерно сопоставление двух контрастных частей. Однако важную роль в формообразовании имеют черты других форм (особенно сонатности, а также репризной трехчастности), что будет видно при анализе конкретных музыкальных примеров. Первоначально выявим закономерности формообразования в диптихе, проследив его истоки в эволюции двухчастной формы.

По возрастанию сложности структуры двухчастность можно классифицировать следующим образом:

- простая двухчастная форма;
- сложная двухчастная форма;
- контрастно-составная двухчастная форма;
- двухчастный цикл.

Однако все эти разновидности объединяет общий признак: неравновешенность двухчастности не способствует созданию единства целого. Поэтому требуются дополнительные факторы. Таким фактором часто выступает текст. Этим объясняется большее распространение двухчастной формы в вокальной музыке и немногочисленность инструментальных образцов.

В. А. Цуккерман следующим образом определяет значение сложной двухчастной формы в истории музыки: «Сложная двухчастная форма не нашла себе «жанрового пристанища» — жанра, для которого она стала бы типичной. Вероятно, поэтому и образцов ее не слишком много. Но она оказывается пригодной для решения очень разных художественных задач в музыке весьма широкого жанрового круга и исторической дистанции» [6, с. 104].

Анализируя простую двухчастную форму, Пенчо Стоянов в книге «Взаимодействие музыкальных форм» делает следующие выводы: «В репризной простой двухчастной форме зарождается тематический контраст, который, в конечном счете, является предвестником резко выраженных противопоставлений в системах высших типов, в том числе — сонатной форме. В связи с этим становится правдоподобным утверждение о возможности сближения простой двухчастной формы с сонатной. В современной науке о строении музыкальных произведений известно множество разновидностей последней. Некоторые из них имеют такие внутренние соотношения, которые близки другим формам. Одна из них — старинная двухчастная, приведшая впоследствии к старинной сонатной форме. В них обеих развитие проходит в двух стадиях, расположение центров обнаруживает сходство с простой двухчастной структурой репризного типа» [5, с. 74].

Один из образцов сложной двухчастной формы находим в некоторых увертюрах Ж. Б. Люлли и его последователей. Так называемая французская увертюра характеризуется в монографии В. Конен «Театр и симфония» следующим образом: «...идея упорядоченного контраста воплощена в предельно заостренном противопоставлении двух частей... где сталкиваются гомофонный и полифонический стили, медленный и быстрый темпы, массивное звучание *tutti* и дифференцированные линии струнных, *forte* и *piano* и т. п.» [4, с. 288]. Не случайно к сонатной форме «тянутся преемственные нити от французской увертюры» [там же].

Таким образом, можно говорить о том, что двухчастная форма исторически явилась предшественницей сонатной формы, неся в себе контрастное сопоставление образных сфер частей. Критерием разграничения контрастно-составной и сложной двухчастной формы для В. Цуккермана становится «степень независимости частей, их способность к самостоятельному существованию» [6, с. 93]. И там же: «В контрастно-составной форме — сколь бы последовательной и слитной она ни была — на первый план выступает самостоятельность

контрастных составных частей, их автономность, достаточная взаимонезависимость. В сложной же форме — сколь бы она ни была внутренне контрастна и многосоставна — доминирует единство, цельность, соподчиненность и связь частей» [6, с. 93].

Уже романтики стали значительно преобразовывать сложившиеся в классическую эпоху музыкальные формы. Одним из видов такого преобразования стал лейтмотивный принцип объединения всех частей сонатно-симфонического цикла и, как следствие, сжатие его в одночастность (например, фантазия-соната для фортепиано № 1 «По прочтении Данте» Ф. Листа). Но как промежуточные явления возникали и двухчастные циклы, связь частей в которых позволяет говорить в них о контрастно-составной двухчастной форме.

Наиболее органично двухчастная составная форма воплотилась в «Неоконченной симфонии» Ф. Шуберта, которую современники даже называли «всадник без головы». Яркий образец двухчастного цикла находим в сонате № 2 ор. № 19 А. Скрябина, которую он назвал «Соната-фантазия». Интересно, что в творчестве композитора обнаружилась более ранняя предшественница — юношеская соната-фантазия (1886), которая близка первой по тематизму и по типу развития, написана в той же тональности и также двухчастна. Эта форма не стала исключением и в творчестве Ф. Листа (Данте-симфония). Интересно, что в данных произведениях присутствует высказанная или невысказанная программность.

Из вышесказанного видно, что хотя двухчастная форма и не заняла ведущих позиций в композиторском творчестве, однако сыграла значительную роль в мировой композиторской «лаборатории». С одной стороны, она явилась истоком формирования сонатной формы в XVII–XVIII веках, а с другой — одним из путей трансформации сонатно-симфонического цикла у романтиков. Данное положение демонстрирует закономерность обращения современных композиторов к двухчастности как к попытке создания качественно новой формы. Причем если контрастная двухчастность французской увертюры явилась первым шагом к сонатной форме, то двухчастность диптиха — это уже попытка создания убедительного контрастного образа без использования последней.

В этой связи интересна аналогия с литературными жанровыми трансформациями в XX веке. Сонатную форму по ее смысловой нагруженности и логике развития часто сравнивают с литературным жанром романа. Не случайно в период становления и расцвета со-

натной формы в музыке (XVIII–XIX вв.) в литературе оказывается ведущим жанром романа. Какие же его жанровые трансформации наблюдаются в XX веке? В художественной практике французских писателей-поставангардистов 1950–1970-х годов возникает жанр «антиромана». Лидером в данном направлении и основным идеологом «нового романа» является А. Роб-Грийе, строй прозы которого часто называют загадочным и непонятным, несмотря на внешнюю упрощенность и обезличенность, и к характеристике творчества которого применяют устойчивое выражение «романы-лабиринты Роб-Грийе». Несмотря на то, что в «антиромане» жанровые признаки романа налицо, виден и новый подход к субъекту и окружающей его действительности. То, что по своей сути это романский жанр, — очевидно, так как предметом изображения выступает современная действительность. (Мы опираемся на методологию исследования романа, предложенную М. Бахтиным в работе «Эпос и роман»). «Роман соприкасается со стихией незавершенного настоящего, что и не дает этому жанру застыть...» — пишет Бахтин [1, с. 470]. Как одну из отличительных черт жанра романа Бахтин выделяет «новую зону построения литературного образа, а именно зону максимального контакта с настоящим (современностью в его незавершенности)» [1, с. 455]. И далее: «У романа новая, специфическая проблемность; для него характерно вечное переосмысление — переоценка. Центр осмысливающей и оправдывающей прошлое активности переносится в будущее» [1, с. 473].

В «антиромане» также «зона построения литературного образа» (Бахтин) — настоящее, но это уже не тесный контакт с действительностью, а как бы параллельный мир. То есть внешнее пространство реальности и внутреннее пространство героя показаны не во взаимодействии, а как бы на расстоянии. Таким образом, можно сделать вывод, что «романная эпоха» не оканчивается «антироманом», но роман претерпевает трансформацию.

Интересно также проследить развитие жанра диптиха в поэзии. Рассмотрим, например, исследование А. В. Ильичева «Диптих А. А. Ахматовой «Городу Пушкина»: опыт интертекстуального и мифопоэтического анализа» [3, с. 119–127].

Интертекстуальные исследования поэзии Ахматовой со всей очевидностью обнаруживают то обстоятельство, что интертекстуальность ахматовских текстов — не только универсальное свойство всякого поэтического текста («Но, может быть, поэзия сама — // Одна

великолепная цитата»), сколько зримое воплощение индивидуально-поэтического мировидения поэта.

Диптих «Городу Пушкина» составлен из стихотворений, написанных в 1945 и 1957 годах. Конкретные исторические события общенационального значения неразрывно переплетены в них с личной судьбой поэта. Центральной внутренней темой диптиха является тема бессмертия духа, воплощенного в культурных ценностях. Более того, как покажет дальнейший анализ, именно поэзия оказалась способной превратить тленное в вечное. Эта тема развивается не только в самом тексте, но осуществляется через систему реминисценций и автореминисценций, что можно считать устойчивой особенностью поэтики Ахматовой.

Начать мы позволим себе с обобщения, сделанного М. М. Гиршманом и Э. М. Свенцицкой по поводу «царскосельского текста» в творчестве Ахматовой [2, с. 136]. Они обнаружили, что единство царскосельских стихов Ахматовой связано с постоянно повторяющимися мотивами: 1) мотив возвращения; 2) ситуация на грани жизни и смерти; 3) сцепленность личности с пространственными реалиями, имеющими не только жизненное, но и литературное значение.

И действительно, если исторические реалии первого стихотворения, созданного в 1945 году, заставляют думать, что речь идет о возвращении в разрушенное немцами Царское Село, то удивления достойно стихотворение, которое Ахматова написала в далеком 1910 году:

*На землю саван тягостный возложен,  
Торжественно гудят колокола,  
И снова дух смятен и потревожен  
Истомной скукой Царского Села.  
Пять лет прошло. Здесь все мертво и немо,  
Как будто мира наступил конец.  
Как навсегда исчерпанная тема,  
В смертельном сне покоится дворец.*

Это сопоставление обнаруживает, что тема Царского Села предстала в поэтической системе Ахматовой как мифопоэтическая модель, через которую она осмысляла последующие исторические события, связанные с ним. Очевидно, что удивительное совпадение изначально найденной формулы и событий истории не могли не породить пророческих ассоциаций. С другой стороны, обратим внимание на то, что Царское Село в этом стихотворении сразу возникает

как исчерпанная тема поэзии, намекая на двойное бытие этого места — в реальном пространстве и в пространстве русской поэзии.

Эпиграф из послания «Чаадаеву» (1821) Пушкина отсылает не только к пушкинской царскосельской теме, но и к ахматовской одновременно — и тот, и другой поэт свою юность провели в Царском Селе; и для того, и для другого воспоминания о нем — это возвращение в юность.

*Старинный звук меня обрадовал — и вновь  
Пою мои мечты, природу и любовь,  
И дружбу верную, и милые предметы,  
Пленявшие меня в младенческие леты,  
В те дни, когда, еще незнаемый никем,  
Не зная ни забот, ни цели, ни систем,  
Я пеньем оглашал приют забав и лени  
И царскосельские хранительные сени.*

Пушкинское послание «Чаадаеву» поддерживает тему воспоминаний, причем в характерно пушкинском варианте — это не просто воспоминания о прошлом, но духовная опора в настоящем:

*Одно желание: останься ты со мной!  
Небес я не томил молитвою другой.  
О скоро ли, мой друг, настанет срок разлуки?  
Когда соединим слова любви и руки?  
Когда услышу я сердечный твой привет?*

Но если лирический герой Пушкина живет надеждой на встречу, то у Ахматовой — «О, встреча, что разлуки тяжелее!..»

Зачин вызывает ассоциации с библейским стилем (см.: Матфей 11:21, 23:13–15, Лука 11:42:47). Оборот «О, горе мне» тематически прямо соотнесен с рефреном из Плача Иеремии («Я человек, испытанный горе...» (3:1), «горе нам...» (5:16), подключая текст Ахматовой к традиции плача по разрушенному городу, обнаруживая жанровую форму, на которую ориентирован диптих. Жанр плача подчеркивает и особенность временной структуры диптиха — тогда: теперь. Видя разрушенный Иерусалим, Иеремия вспоминает прежнее его величие и нынешнее разорение.

Мотив похоронного обряда по уничтоженному городу положен в основу «Царскосельских строк»:

*Пятым действием драмы  
Ветет воздух осенний,*

*Каждая клумба в парке  
 Кажется свежей могилой.  
 Справлена чистая тризна,  
 И больше нечего делать.  
 Что же я медлю, словно  
 Скоро свершится чудо?  
 Так тяжелую лодку долго  
 У пристани слабой рукою  
 Удерживать можно, прощаясь  
 С тем, кто остался на суше.*

Текстовых переключек мы тут не обнаружим, зато налицо переключки тематические — не только с первой частью диптиха (плач — тризна), но и со второй — чудо бессмертия города, мотив переправы через реку смерти. Это подчеркивает то обстоятельство, что поэт удерживает в сознании не только текстовые элементы, но и тематические блоки, связанные с определенным предметом описания, которые могут реализовываться в разном словесном оформлении.

Соотнесенность текста с плачем Иеремии выявляет в героине стихотворения пророческие черты — она еще в 1910 году видела этот город в саване, мертвым и немым, как перед концом света. Этот эсхатологический мотив, заданный в «Первом возвращении», нам еще пригодится.

Тема воспоминания о прежнем Царском Селе дана иначе. Через своеобразную звуковую автоцитату. Стихи построены на подчеркнутым аллитерировании звуков «р» и «л»:

*Здесь был фонтан, высокие аллеи,  
 Громада парка древнего вдали  
 Заря была себя самой алее,  
 В апреле запах прели и земли,  
 И первый поцелуй...*

Этот яркий звуковой образ сопровождается неожиданным словесным: «Заря была себя самой алее», подчеркивая трудно выразимую таинственную особенность этого пространства, запечатленную еще в 1911 году: «О, пленительный город загадок».

Апрельский запах прели и земли, вкуче с первым поцелуем, вводит автобиографическую тему — 25 апреля 1910 года Ахматова вышла замуж за Гумилева. А вот фонетическая автоцитация сопровождает появление другого героя.

Поэтическую загадку Ахматовой можно попытаться разгадать, припомнив раннее стихотворение, обращенное к Царскому Селу:

*Смуглый отрок бродил по аллеям,  
У озерных грустил берегов,  
И столетие мы лелеем  
Еле слышный шелест шагов.  
Иглы сосен густо и колко  
Устилают низкие пни...  
Здесь лежала его треуголка  
И растрепанный том Парни.*

Эти тексты объединяются как мотивом загадки, так и близостью аллитерационного хода, который в этом стихотворении может быть осмыслен. Прошлое оформлено через звук «р»:

*Смуглый отрок бродил по аллеям,  
У озерных грустил берегов...  
...Здесь лежала его треуголка  
И растрепанный том Парни.*

А настоящее — через звук «л»:

*И столетие мы лелеем  
Еле слышный шелест шагов...  
...Иглы сосен густо и колко  
Устилают низкие пни...*

Кажется, что рокотание прошлого проливается в настоящее. Более того, вполне обыденные действия персонажа — отрок бродил, грустил, лежала его треуголка и том Парни — вдруг обретают статус вневременной ценности.

Загадка отгадывается просто: персонаж стихотворения — Пушкин, а собственно волшебные превращения творит пушкинская поэзия. Именно она способна обыденное превратить в чудо: шаги отрока слышны через столетие, а заря оказывается самой себя алее. Действительно, «Царскосельский воздух // Был создан, чтобы песни повторять». Надо думать, что собственную поэзию Ахматова в этом смысле воспринимает как продолжение пушкинской. Или иначе: дело, собственно, не в авторах, а в таинственной силе и власти их общей «смуглой» Музы.

Но долгим был путь к первой строке. Первоначально было: «Мой городок игрушечный сожгли», что, с одной стороны, корреспондировало с ранним — «А теперь я игрушечной стала, // Как мой розовый



друг какаду» (В Царском Селе, 1911), а с другой — придавало стихотворению сугубо личную окраску. Потом было — «Что делать мне? Они тебя сожгли!», по поводу чего Ахматова сама сказала: «Какая глупость! Какая глупая строка! «Что делать?» Когда город сожгли, тогда уже нечего делать. И вообще я не пожарный!... Нет. «О, горе мне! Они тебя сожгли». Только так». Вот тут и было гениально найдено библейское восклицание, в котором эпически совместились как личное горе, так и горе всего народа.

Темы, заявленные в интертекстуальном подтексте первой части диптиха, открыто звучат во второй.

Вторая часть диптиха открывается образом ивы. Конечно, мы обнаружим его и у Пушкина, хотя в целом для его поэзии этот образ отнюдь не характерен. Помимо «Медного всадника», мы находим его именно в «Воспоминаниях в Царском Селе» (1814):

*Навис покров угрюмой ночи  
На своде дремлющих небес;  
В безмолвной тишине почили дол и рощи,  
В седом тумане дальний лес;  
Чуть слышится ручей, бегущий в сень дубравы,  
Чуть дышит ветерок, уснувший на листьях,  
И тихая луна, как лебедь величавый,  
Плывет в серебристых облаках.  
Плывет — и бледными лучами  
Предметы осветила вокруг.  
Аллеи древних лип открылись пред очами,  
Проглянули и холм и луг;  
Здесь, вижу, с тополем сплелась молодая ива  
И отразилась в кристале зыбких вод;  
Царицей средь полей лилея горделива  
В роскошной красоте цветет.*

С другой стороны, именно ива стала героиней ахматовской поэзии:

### **Ива**

И дряхлый пук дерев.  
Пушкин

*А я росла в упорной тишине,  
В прохладной детской молодого века.  
И не был мил мне голос человека,  
А голос ветра был понятен мне.  
Я лопухи любила и крапиву,  
Но больше всех серебряную иву.*

*И, благодарная, она жила  
Со мной всю жизнь, плакучими ветвями  
Бессонницу овеивала снами.  
И — странно! — я ее пережила.  
Там пень торчит, чужими голосами  
Другие ивы что-то говорят  
Под нашими, под теми небесами.  
И я молчу... Как будто умер брат.*

О том, что речь идет о Царском Селе, говорит эпитафия, взятый из незавершенного стихотворения Пушкина 1819 года «Царское Село»:

*Хранитель милых чувств и прошлых наслаждений,  
О ты, певцу дубрав давно знакомый гений,  
Воспоминание, рисуй передо мной  
Волшебные места, где я живу душой,  
Леса, где я любил, где чувство развивалось,  
Где с первой юностью младенчество сливалось  
И где, взлелеянный природой и мечтой,  
Я знал поэзию, веселость и покой...  
Веди, веди меня под липовые сени,  
Всегда любезные моей свободной лени,  
На берег озера, на тихий скат холмов!..  
Да вновь увижу я ковры густых лугов  
И дряхлый пук дерев, и светлую долину,  
И злчных берегов знакомую картину,  
И в тихом озере, средь блестящих зыбей,  
Станицу гордую спокойных лебедей.*

Теперь можно сделать обобщение, связанное с тем, что в стихотворениях, посвященных Царскому Селу («Ива», «Городу Пушкина», «Наследница»), Ахматова выбирает пушкинские эпитафии, объединенные мотивом деревьев. Для нее он оказался связан с мотивом возвращенных воспоминаний. Более того, этот мотив важен как для Пушкина, так и для Ахматовой. И тот, и другой поэт возвращаются в юность как в другую эпоху.

Итак, образ ивы в поэзии Ахматовой связан и с воспоминаниями о царскосельской юности и, естественно, с мотивом поэзии, приобщенность к которой способна одарить бессмертием. Та ива, которая была воспета Пушкиным, сегодня превратилась в пень, но продолжает жить в поэзии самой Ахматовой.

Таким образом, Ахматова, опираясь и на тексты культуры, и на биографические факты как своей жизни, так и жизни Пушкина, соз-

дает в диптихе поэтический миф бессмертия культуры, запечатленный в слове. Именно поэтому, кажется, в ценностной иерархии поэтического мироздания Ахматовой высшую ступень занимает Слово, способное воплотить собою вечность:

*Ржавеет золото, и истлевает сталь,  
Крошится мрамор — к смерти все готово.  
Всего прочнее на земле печаль,  
И долговечней царственное Слово.*

Это подтверждает еще один контекст, связывающий первое и последнее стихотворение Ахматовой, обращенные к Царскому Селу — «Первое возвращение» (1910) и «Наследница» (1959). Если в первом: «Здесь все мертво и немо, // Как будто мира наступил конец. // Как навсегда исчерпанная тема, // В смертельном сне покоится дворец», то последнее может быть осмысленно как возражение:

*Казалось мне, что песня спета  
Средь этих опустелых зал.  
О, кто бы мне тогда сказал,  
Что я наследую все это:  
Фелицу, лебедя, мосты  
И все китайские затеи,  
Дворца сквозные галереи  
И липы дивной красоты.  
И даже собственную тень,  
Всю искаженную от страха,  
И покаянную рубаху,  
И замогильную сирень.*

Тема оказалась неисчерпаемой. Царское Село живо не только в своих архитектурных памятниках и парках, но и в своих поэтических воплощениях, ведь Фелица — это не просто Екатерина II, а героиня сочиненной ею сказки, героиня знаменитой оды Державина. Лебедь — это не только реальные лебеди, но и знак рождения здесь «смуглой» пушкинской и ахматовской Музы:

*В те дни, когда в садах Лицея  
Я безмятежно расцветал,  
Читал охотно Апулея,  
А Цицерона не читал,  
В те дни, в таинственных долинах,  
Весной, при кликах лебединых,*

*Близ вод, сиявших в тишине,  
Являться Муза стала мне.*

Лебедь — это и знак поэтической славы и поэтического бессмертия, так как соотносится не только державинским «Лебедем», но и «Царскосельским лебедем» В. А. Жуковского.

Таким образом, в «Наследнице» Ахматова создает образ Царского Села как символ всей постпетровской русской культуры, в которую она вписывает и себя, осознавая в связи с этим и свое собственное бессмертие, завершая великую традицию Золотого века русской поэзии.

Проводя аналогию с сонатной формой, можно сказать, что двухчастность диптиха (причем эта двухчастность, как правило, не в чистом виде), хотя и является в какой-то степени отказом от сонатной формы, тем не менее, главный смысл контрастного сопоставления в ней остается. Эта двухчастность производна, т. е. предшествует сонатной форме и в то же время является ее трансформацией.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин М. Эпос и роман / М. Бахтин // Вопросы и литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 447–483.
2. Гиршман М. «В Царском Селе» А. Ахматовой / М. Гиршман, Э. Свенцицкая // Русская словесность. — 1998. — № 2. — С. 21–26.
3. Ильичев А. Диптих А. А. Ахматовой «Городу Пушкина»: опыт интертекстуального и мифопоэтического анализа / А. Ильичев // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. — Симферополь, 2006. — Вып. 4. — С. 119–127.
4. Конен В. Театр и симфония / В. Конен — М.: Музыка, 1968. — 375 с.
5. Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм / П. Стоянов — М.: Музыка, 1985. — 268 с.
6. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Сложные формы / В. Цуккерман — М.: Музыка, 1984–214 с.

*Перепелиця О. Джерела жанру «диптих» в еволюції двочастинної форми.* Автор розглядає джерела жанру «диптих» у двочастинній формі. У статті йдеться про те, що двочастинна форма історично стала попередницею сонатної форми, несучи в собі контрастне зіставлення образних сфер частин. Критерієм розмежування контрастно-складеної та складної двочастинної форми стає міра незалежності частин, їхня здатність до самостійного існування. В контрастно-складеній формі — хай скільки послідовною та злитою вона буде — на перший план виступає самостійність контрастних складових

частин, їхня автономність, достатня взаємозалежність. У складній же формі — хай скільки вона буде внутрішньо контрастна і багатоскладна — домінує єдність, цілісність, підпорядкованість і зв'язок частин. Мистецтвознавчому аналізу піддаються як музичні, так і поетичні твори.

Ключові слова: інструментальний диптих, двочастинна форма, літературний образ, жанрова програма, інтертекстуальний та міфопоетичний аналіз.

***Perepelytsia O. Origins of diptych genre in the evolution of binary form.*** The author examines origins of the diptych genre in the evolution of binary form. The article holds that binary form historically was a predecessor of sonata form by carrying the contrasting comparison of image spheres of two movements (parts). The independence of each movement (part) from another, their capacity for separate existence becomes a criterion for distinguishing contrasting compound form type from the complex binary form type. In contrasting compound forms — no matter how consistent and conjoint they may be — the independence of two contrasting movements, their autonomy, their considerable mutual independence are brought into the forefront. On the contrary, in complex forms — no matter how internally contrasting and multi-composite they may be — unity, integrity, collateral subordination and links between the movements are prevailing. In the article, both musical and poetry works are analyzed by the art study methods.

Keywords: instrumental diptych, binary form, literary character, genre programme, intertextual and mytho-poetic analysis.

