

ПАССИОНАРНОСТЬ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ „ЖАНР”

Ольга Червинская

Кафедра зарубежной литературы, теории литературы и славянской филологии
Черновицкого национального университета имени Юрия Федьковича

Аннотация: Подчеркивается всевременная актуальность парадигмы „жанр” и необходимость ревизии ее исторического статуса. В качестве основы, изначально программирующей жанр как формально-смысловую матрицу, предлагается идентифицировать ритм как таковой, т.к. именно ритм выполнял программу еще не установившегося в поэтиках понятия жанр (в этом плане акцентируется значимость гекзаметра).

Ключевые слова: пассионарность, жанр, ритм, терминологическая синонимия, жанровая метаморфность.

Abstract: PASSIONARITY OF THE TERMINOLOGICAL PARADIGM „GENRE”. It emphasizes the timeliness of the „genre” paradigm and the need of the revising of its historical status. As a basis, initially programming the genre as a formal-semantic matrix, it is proposed to identify the rhythm as such, since it was the rhythm that fulfilled the program of the genre, which straddled in later poetics (in this regard, the importance of the hexameter is underlined).

Keywords: passionarity, genre, rhythm, terminological synonymy, genre metamorphism

Сегодня, как правило, речь идет об относительности определения „жанр”, поскольку, по утверждению, например, Т. Бовсунивской, „на смену классическим образцам жанровых иерархий пришел новый принцип жанрообразования, который тяготеет к неисчерпаемости, к поступательности в развитии форм” (Бовсунівська 2009, 517). По утверждению исследовательницы, возникает „мир новых жанров”, то есть „мы являемся свидетелями образования новой жанровой системы на основе новых принципов мировоззрения, в которых нет места ничему

приостановленному, аморфному” (Бовсунівська 2009, 517–18). Кажется, что проще признать сомнительность, необязательность, размытость параметров этого термина, чем оперировать им на практике. Привычный термин пытаются вытеснить из активного терминологического пространства, по крайней мере, в современном дискурсе избегают категорической чеканности его трактовок. В Украине решительно отстаивали важность оперирования этим термином, кажется, только И. Денисюк (Денисюк 1981) и Н. Копыстьянская (известен ее матричный термин „жанровая спираль” (Кописяньська 2005)). Свое значение жанр сегодня сохраняет как онтологический факт и одновременно как определенная реляция. Момент конституируется наличием так называемой жанровой метаморфности, что означает варьирование форм довольно однозначной имманентной программы текста: например, басни, трагедии или, ближе к современности – так называемого „лирического романа” (иногда говорят о так называемой „жанровой вариативности”).

Следует преодолеть нерешительное отношение к вопросу о функциональности некогда чрезвычайно активного термина, что делает сейчас европейская наука. В частности, сегодня Ж.-М. Шеффер, ученик Ж. Женетта, уделявшего большое внимание терминологическому тезаурусу современной поэтики, предложил расширить функциональные параметры категории „жанр” в связи с имманентной множественностью его внутренней логики (Шеффер 2010). Но в данном случае мы отклонимся от этого плодотворного предложения французского ученого в сторону выяснения генетической преемственности между феноменами „жанр” и „ритм”, включая их в функциональное пространство терминологической синонимии. Какова здесь „общая система правил” (У. Эко) и каковы могут быть между ними общие признаки? Каким образом они коннотируют? Можно ли в связи с понятием „ритм” ставить вопрос именно о его каких-то жанровых свойствах: вообще, нет ли какой-то искусственности в этой привязке?

На первый взгляд, в контексте поэтической речи уже определены все возможные аспекты парадигмы „ритм” (работы В. Жирмунского (Жирмунский 1975), Б. Якубского (Якубський 2007), М. Гаспарова (Гаспаров 2012) и его украинской последовательницы Н. Костенко (Костенко 2014)), и на этой надежной базе можно удобно исследовать любые старые и новые поэтические тексты. Что касается ритма прозы, то в первую очередь следует помнить о суждениях В. Жирмунского (Жирмунский 1975), А. Чичерина (Чичерин 1980), а также М. Гиршмана (Гиршман 2007). Но у вопроса о ритме как таковом должно быть также и соответствующее онтологическое пространство.

Соотнося ритм с типом речи, мы не можем отрицать и понятие ритма в статусе какой-то определенной доминанты жанра или в статусе „элемента, который что-то соединяет”. Как мы читаем у Якубского: „...в древнегреческие времена мы обнаруживаем совмещенное существование музыки и поэзии: стихи выполняются в сопровождении игры на лире или на флейте. В это время опять-таки элементом, соединяющим музыку и поэзию, является ритм” (Якубский 2007, 33) – ученый писал об этом в связи с вопросом об исходном синкретизме искусства. Не случайно У. Эко подчеркивает необходимость в исследовании явлений культуры „искать общую систему правил” (Эко 2009, 230), и я хочу воспользоваться этим дельным советом, чтобы показать, что ритм и жанр возникают как явления одного порядка.

Действительно, понятие «ритм» в основном ассоциируется с понятием „тип речи”, что указывает прежде всего на ритмичное „оформление” повествования (т. е. повествовательный стиль дискурса). Мысль исследователя автоматически останавливается на этом моменте как риторическом: определение ритма „типом речи” воспринимается как конечное, как аксиома, дальше оно не развивается и почти совсем теряет свою пассионарность. Но одного знания все же недостаточно – философы постоянно призывают видеть существенное различие между знанием и пониманием (см.: Мамардашвили 2011, 243–62]). Так, должно иметь место понимание того, что коннотация ритма с типом речи объясняет только специфическую первичность ритма в упорядочивании задуманной художником формы, которая имплицитируется в формат определенной жанровой рамы. Те, кто изучал производство стихов в такой перспективе, обращали внимание на этот факт. К примеру, Б. Якубский, когда говорил о соответствии ритма произволу и революционности своей современности: „...последним шагом на пути нарушения схем и рамок классической стихотворной ритмики стало появление *vers libre*, свободного стиха. «Верлибризм», который начался во Франции <...>, пожалуй, лучше соответствует своевольным и революционным ритмам современной жизни” (Якубский 2007, 63).

В поисках некоего универсального принципа определенного жанра, который помог бы отследить „генетику” такового, исследователи в любом случае не считают ритм генетическим истоком поэтического письма, а полагают его лишь признаком определенной жанровой формы. У В. Тьюпы, который в аспекте исторической поэтики стратифицирует лирический род по антиномическому принципу перформатива / нарратива, мы читаем о логически вытекающих отсюда „шести инвариантных стратегиях лирического письма”, с характерной оговоркой исследователя

о принципиальной неисчерпаемости всего многообразия жанрового состава лирики: „обоснованные генетически, они (инвариантные стратегии – О. Ч.) выстраиваются в закономерную сбалансированную систему, предстают магистральными линиями исторического развития лирики, без соотнесения с которыми ни одна ее жанровая модификация не может быть охарактеризована с достаточной основательностью” (Тюпа 2015, 167). Тем не менее, В. Тюпа нигде не говорит о ритме как об основании того или иного жанра.

Жанр выражает себя как форма, причем форма гипотетическая. И можно поставить вопрос: это матрица или предложение? Жанр задает программу будущего текста. Но не является ли это и свойством ритма, который также программирует будущий текст, предстает „матрицей”, предлагает некое определенное „качество”. Интуитивное приближение к этой проблеме можно было увидеть в стиховедении 1980-х годов, говорившем о „метрическом и строфическом репертуаре” (Холшевников 1984, 179–207). Будем учитывать, что ритм – это не только аристотелевская категория поэтики, но и онтологический феномен, охватывающий все типы художественной речи. В частности, эта проблема акцентируется в рассуждениях А. Чичерина о наследии М. Бахтина, труды которого, как он подчеркивает, „вносят несколько существенно новое в понимание природы, жизни, деятельности поэтического слова, особенно слова в романе, а отсюда – сущности романа как жанра” (Чичерин 1980, 320).

И ритм, и жанр телеологически направлены на генерирование текста. В этом смысле убедительными примерами предстают различные стихотворные жанровые миниатюры, в частности, малые фольклорные жанры, „с точки зрения стихотворной организации – как некогда подчеркивалось, – почти не исследованы, хотя ни у кого не возникает сомнения, что большая часть поговорок, загадок, частушек и тому подобного представляет собой стихи” (Жовтис 1984, 81). Здесь, как правило, ссылаются также и на исследования Б. Томашевского и Г. Шенгели о „методе сравнения стихотворной речи с *моделями* (курсив наш. – О. Ч.)” (Холшевников 1984, 89). Показательно, что именно эти фольклорные формы возвращают нас к проблеме. В частности, когда исследователь указывает на то, что „загадка отличается особой строгостью построения, каноничностью приемов” (Жовтис 1984, 81), тем самым он указывает на допустимость коннотации ритма с жанровой моделью. Кое-где в синонимический круг определений включаются и такие формулировки, как „поэтическая формула” (Зайцев 2001).

Ритм здесь выполняет функцию определенного консерванта содержания, что в этом смысле демонстрирует наиболее известный

образец мировой классики – Гомер. Именно гекзаметры позволили существовать его текстам в устной форме почти полтысячелетия. Древнегреческие гекзаметры были первой своеобразной „матрицей”, то есть программировали не только форму, но и пафос текста. Не случайно А. Зайцев, исследователь этой ритмической формы, толкует „древнегреческий гекзаметр как древнейший греческий эпический размер, имевший место в индоевропейском прошлом” (Зайцев 1994, 4), т. е. прямо называет шестистопный дактиль „эпическим размером”. Ученый, обозначив проблему, не развивал ее в дальнейшем, хотя именно ему принадлежит ряд перспективных наблюдений: „Если мы хотим идти дальше, то перед нами предстает общая лингвистическая проблема возникновения ритмизированных форм речи: она не имеет отношения к истории конкретных языковых семей. Судя по тому, что уже с начала верхнего палеолита мы находим на утвари ритмично организованные узоры (в элементарном случае, к примеру, последовательность трех коротких штрихов, затем один длинный, и так несколько раз), то можно предполагать тенденцию к ритмизации языка в какие-то эмоционально особые моменты уже в начале верхнего палеолита” (Зайцев 1994, 121). Выверяя ритм в единицах минимальной или развернутой кратности, мы видим, что очевидным примером совпадения программы ритма и жанра может осознаваться и строфа – не об этом ли говорит нам существование так называемых твердых строфических форм?

Не случайно то, что первыми отметили пассионарность ритма как жанра музыковеды. В частности, приведем вывод Е. Назайкинского: „Итак, можно рассматривать жанр, отвечая на вопрос, что такое любой жанр сам по себе. Тогда предмет определения берется в единственном числе: Жанр – это многосложная, совокупная генетическая (можно даже сказать генная) структура, своеобразная матрица, по которой создается то или иное художественное целое. В этой формулировке, кстати говоря, отчетливо проявляется отличие жанра от стиля, также связанного с генезисом. Если слово стиль отсылает нас к источнику, к тому, кто породил творение, то слово жанр – к тому, с чьей генетической схемы формировалось, рождалось, создавалось произведение” (Незайкинский 2003, 94–95]. Таким образом, по крайней мере для музыковедов оказалось возможным связывать с ритмом первоначальную генетическую жанровую формулу. В целом, общие признаки понятий жанр и ритм можно наблюдать в выборочных проекциях, например, на уровне пафоса, на уровне кратности (начиная со стопы или строфы, характеризующихся единицами кратности метрически организованной речи, а дальше, в этой же последовательности – жанрового воплощения).

Такие предположения наглядно подтверждаются примерами.

Так, текст Владимира Набокова „Дар”, со сквозным вопросом текста „кто является здесь главным героем?”, своим стилистическим пафосом и нарративом соответствует жанру лирического романа (см. подробнее: Червинская 1999, 105–23). Наиболее значимым жанровым индикатором выступает завершающий фрагмент этого текста:

Прощай же, книга! Для видений – отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, – но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, – и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка (Набоков 2002–2009, т. 4, 541).

Этот финальный фрагмент текста воспроизводит общую ритмическую матрицу „Евгения Онегина”, буквально имплицитируется в четкий формат онегинской строфы, в полной мере соответствуя именно ее жанровой программе, и одновременно он выступает подсказкой на вопрос о главном герое – указуя тем самым на А. Пушкина. Слух читателя самостоятельно упорядочивает текст в чеканную форму пушкинского романа:

Прощай же, книга! Для видений –
отсрочки смертной тоже нет.
С колен поднимется Евгений, –
Но удаляется поэт.
И все же слух не может сразу
расстаться с музыкой, рассказу
дать замереть... судьба сама
еще звенит, – и для ума
внимательного нет границы –
там, где поставил точку я:
продленный призрак бытия
синее за чертой страницы,
как завтрашние облака, –
и не кончается строка.

В данном случае ритм имитирует известную жанровую парадигму, выявляя тем самым свою природную пассионарность.

В статье о лирике Б. Иванюк отмечает, что ее структурные признаки „трудно поддаются типологизации, сведению к общему дефинитивному

знаменателю. Отсюда, – акцентирует исследователь, – множество определений Л[ирики], каждое из которых, исходя из авторской или «цеховой» методологической установки, выдвигает в качестве аргумента, обосновывающего родовое отличие Л[ирики], те или иные ее характерные особенности. Единственным критерием Л[ирики], который стал традиционным во всех европейских поэтиках, является характер субъекта высказывания, обуславливающий ее содержательные и выразительные особенности” (Иванюк 2006, 72). Затем ученый справедливо уточняет, что так называемые выразительные признаки лирики „определяются спецификой связи ее родовой сущности со словом в его речевом существовании” (Иванюк 2006, 73). Но, к сожалению, все сказанное обходит стороной именно вопрос о значении ритма.

Кроме того, для нас не утрачивают своей актуальности размышления Е. Эткинда о лирической эпиграмме как жанровой форме с весьма высокой степенью пассионарности: „Греческая эпиграмма, продолжаясь в европейской поэзии, разветвилась: к ней восходят и сатирические миниатюры, которые приобрели в национальных литературах специфические черты (немецкие ксени, польские фрашки, английские лимерики), и эпиграммы антологические, которые тоже получили своеобразное оформление в зависимости от внутренних закономерностей каждой национальной поэзии (элегическое двустипшие в немецкой и русской традициях, александрийский стих во французской и т. д.)” (Эткинд 1977, 52). Е. Эткинд подчеркивает также генетическое родство несхожих на первый взгляд жанровых образований: „Особой жанровой формой оказались самостоятельные миниатюры (чаще всего четверостишия) философско-лирического содержания. Иногда их генетическая связь с греческим прообразом отчетлива, нередко скрыта или утрачена; в том и другом случаях они – в большинстве своем – представляют собой подписи к портрету, бюсту, статуе. Характер «надписи» или «подписи» сохраняется долго, хотя уже в XVIII в. французская, например, поэзия его преодолевает и четверостишие становится литературно самостоятельным; «эпиграмматичность» остается как дополнительная, за пределами текста угадываемая «ситуативная» экспрессивность” (Эткинд 1977, 52–53). Отсюда вытекает, что жанровый метаморфизм является органичным фактором генетической программы жизнедеятельности многих старинных жанровых форм как таковых.

Жанры лирики предлагалось систематизировать по теме (к примеру, Э. Соловей-Гончарик (Соловей-Гончарик 1999)). Но можно систематизировать лирические жанры и по ритму (что по справедливости делается давно). То, что большинство лирических форм так или иначе,

в большей или меньшей степени связано с определенной метрической традицией (например, сонет, элегия, эклога) и генерируется ею, хорошо известно. Старые жанровые формы лирики прямо указывают на генерирующее значение ритма. Интересно, что широко известная лексема „ямб” (jambos) – шутка, насмешки – в своей генетической программе хранит память именно о таком старинном жанре монодической поэзии, как „ямбы”, создателями и мастерами которого были Архилох, Симонид из Самоса и Каллимах (Иванюк 2006, 217). Интересным и убедительным архаичным образцом ритмической жанровой формы, которая при определенных условиях способна внезапно актуализироваться, является также так называемый эмбатерий – жанр, связанный с именем поэта Тиртея (VII в. до Р. Х.). Это один из вариантов строевого хорового марша, к его жанровым признакам относят метризованный ритм анапеста, соответствующий специфическому темпу шагов, рефрены, композиционное кольцо, анафоры, синтаксические и строфические фигуры версификации (помимо высокого патриотического накала лексики, риторических обращений к богам и аллюзий на исторические события славного прошлого, мифологических и эмблематических символов) (Иванюк 2006, 204–205).

Итак, главное – не забывать, что по своей задаче жанр является когнитивным инструментом упорядочения взаимного диалога создателя и реципиента. В этом плане изначально именно ритм как таковой определяет направляющую жанровую стратегию замысла. В плане сказанного, наконец, очень четко демонстрирует жанровую программу ритма перевод. Характерны акценты, которые проставляет Г.-Г. Гадамер, комментируя афоризм Б. Кроче „переводчик – предатель” (Traduttore – traditore): он предостерегает от концентрации внимания на „пустых формулах тривиальной риторики”, поскольку они способны разрушить и жанр. Тем более, если текст переводится с потерей ритмичной первоосновы, он может восприниматься совсем в ином жанровом ключе (Гадамер 2001, 145). Жанровый ключ и ключевые акценты ритма – это факты общего порядка.

Конечно, классические жанровые формы лирики следует рассматривать и сквозь призму метра, здесь мы можем более наглядно увидеть, каким образом ритм отчуждается от жанровых характеристик. Интересно, например, проследить пассионарность ритма, как через него может выражать себя жанр элегии. Насколько здесь ритм генерирует жанр, стоит ли на первом месте, или же он функционирует как вспомогательный инструмент организации поэтического текста, демонстрируя свою креативность преимущественно в аспекте организации речевого потока?

Возьмем элегический текст А. Пушкина „Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...” (1829). Первоначальное значение ритма со всей очевидностью здесь связано именно с жанром. Ритмическая программа (безударный / ударный) следует механическому хронометру – ямбу, шесть полноценных, несомненных ямбов: „Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...” (Пушкин 1994–1998, т. 3, кн. 1, 181–182).

Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю
 Слугу, несущего мне утром чашку чаю,
 Вопросами: тепло ль? утихла ли метель?
 Пороша есть иль нет? и можно ли постель
 Покинуть для седла, иль лучше до обеда
 Возиться с старыми журналами соседа?

Но в затем поэт не совсем метрически четко упорядочивает поэтическое письмо, усталость передается именно условностью ямбической ритмики, превалированием пиррихий, фактически тут ямбы в некоторых случаях имитируют пеоны. По наблюдению В. Жирмунского, „теоретики французского классицизма, на которых воспитывался Пушкин (Вожеле и др.), запрещали как ошибку стиля употребления в прозе случайных «метрических строк («le vers dans le prose») <...> Это требование исходило от античных источников – от Аристотеля, Цицерона, Квинтилиана и др.” (Жирмунский 1975, 571). Здесь поэт будто нарочито игнорирует бодрость ямбического метра:

Куда как весело! Вот вечер: вьюга воет;
 Свеча темно горит; стесняясь, сердце ноет;
 По капле, медленно глотаю скуки яд.
 Читать хочу; глаза над буквами скользят,
 А мысли далеко... Я книгу закрываю;
 Беру перо, сию; насильно вырываю
 У музы дремлющей несвязные слова.
 Ко звуку звук нейдет... Теряю все права
 Над рифмой, над моей прислужницею странной:
 Стих вяло тянется, холодный и туманный.

В дальнейшем резкое изменение элегического настроения вновь выражает себя метрической аритмией, которая, в конечном счете переходит в четкий двухсложный ритм (подчеркнутый трижды повторенной „две”, притом только первое „две” сохраняет ударность):

Тоска! Так день за днем идет в уединеньи!
Но если под вечер в печальное селенье,
Когда за шашками сижу я в уголке,
Приедет издали в кибитке иль возке
Нежданая семья: старушка, две девицы
(Две белокурые, две стройные сестрицы), —
Как оживляется глухая сторона!
Как жизнь, о Боже мой, становится полна!

Типичное для романтизма отклонение от классицистических правил формирует элегический жанр путем ритмических девиаций, воспроизводящих перепады поэтического настроения. По реплике С. Аверинцева, „переориентация Романтизма на эмансипацию принципа субъективности положила начало разрушению жанровой матрицы в целом и жанровой системы как таковой. Эта переориентация способствовала тому, что лирический метод становится способом выражения индивидуальной авторской рефлексии, реалий своего опыта, несмотря на цеховую традицию жанра” (Иванюк 2006, 74). На примере пушкинского образца мы наблюдаем уже не столько преодоление «цеховой традиции жанра», сколько фактическую „прозаизацию” элегии. Заключительный фрагмент поэтического текста можно прочесть, даже игнорируя метр, однако его пассионарность все равно будет ощутима:

Сначала косвенно-внимательные взоры, потом слов несколько, потом и разговоры, а там и дружный смех, и песни вечерком, и вальсы резвые, и шопот за столом, и взоры томные, и ветреные речи, на узкой лестнице замедленные встречи; и дева в сумерки выходит на крыльцо: открыты шея, грудь, и вьюга ей в лицо! (Пушкин 1994–1998, т. 3, кн. 1, 181–182).

Однако, в случае, когда в каком-либо лирическом жанре ослабляется или вовсе разрушается его метрическая программа, тогда жанровая форма перестает быть собой, быть узнаваемой, выпадает из четких системных контуров, и воспринимается как иная жанровая разновидность.

Конечно, я не настаиваю на стопроцентной конгруэнтности между жанром и ритмом, речь идет об изначальном тождестве природы указанных парадигм или же об их генетической преемственности. Ритм по своей феноменальной сути работает по принципу жанра и работает на жанр, являясь его важнейшей имманентной характеристикой.

Литература

- Бовсунівська, Тетяна. 2009. *Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману*. Київ: Видавничо-поліграфічний центр „Київський університет”.
- Гадамер, Ганс.-Георг. 2001. *Герменевтика і поетика. Вибрані твори*. Київ: Юніверс.
- Гаспаров, Михаил. 2012. *Избранные труды. Том IV: Лингвистика стиха. Анализы и интерпретации*. Москва: Языки славянской культуры.
- Гиршман, Михаил. 2007. *Литературное произведение: Теория художественной целостности*. Москва: Языки славянских культур.
- Денисюк, Иван. 1981. *Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.* Київ: Вища школа.
- Жирмунский, Виктор. 1975. „О ритмической прозе”. In *Теория стиха*, 569–88. Ленинград: Советский писатель.
- Жовтис, Александр. 1984. „Стих русской загадки”. In *Проблемы теории стиха*, 81–88. Ленинград: Наука.
- Зайцев, Александр. 1994. *Формирование древнегреческого гекзаметра*. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета.
- Зайцев, Александр. 2001. „Поэтические формулы в фольклорном и литературном стихе”. In *Славянский стих. Лингвистическая и прикладная поэтика*, материалы международной конференции 23–27 июня 1998 г., 316–19. Москва: Языки славянской культуры.
- Иванюк, Борис. 2006. *Лирика (словарь терминов)*. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина.
- Копистянська, Нонна. 2005. *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства*. Львів: ПАІС.
- Костенко, Наталія. 2014. *Вірш і поезія: Збірник наукових, літературно-критичних і публіцистичних статей*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго.
- Мамардашвили, Мераб. 2011. *Формы и содержания мышления*. Санкт-Петербург: Азбука.
- Набоков, Владимир. 2002–2009. *Русский период. Собрание сочинений*, в 5 т. Санкт-Петербург: Симпозиум.
- Назайкинский, Евгений. *Стиль и жанр в музыке*. 2003. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС.
- Пушкин, Александр. 1994–1998. *Полное собрание сочинений*, в 17 т. Москва: Воскресенье.
- Соловей-Гончарик, Елеонора. 1999. *Українська філософська лірика*. Київ: Юніверс.
- Тюпа, Валерий. 2015. „Перформативные истоки лирики”. In *Онтология и поэтика: теоретические и аналитические аспекты*, 141–68. Донецк; Siedlce.

- Фридрих, Гуго. 2010. *Структура современной лирики: От Бодлера до середины двадцатого столетия*. Москва: Языки славянских культур.
- Холшевников, Владислав, отв. ред. 1984. *Проблемы теории стиха*. Ленинград: Наука.
- Червинская, Ольга. 1999. *Пушкин, Набоков, Ахматова: метаморфизм русского лирического романа*. – Черновцы: Рута.
- Червінська, Ольга. 2015. *Аргументи форми*. Чернівці: Чернівецький нац. унт.
- Чичерин, Алексей. 1980. *Ритм образа*. Москва: Советский писатель.
- Шеффер, Жан-Мари. 2010. *Что такое литературный жанр?*. Москва: Едиториал УРСС.
- Эко, Умберто. 2009. *Поиски совершенного языка в европейской культуре*. Санкт-Петербург: Александрия.
- Эткинд, Ефим. 1977. *Форма как содержание: избранные статьи*. Würzburg: Jal-Verlag.
- Якубський, Борис. 2007. *Наука віршування*. Київ: ВПЦ „Київський університет”.

Ольга Червинская
Доктор филологических наук, профессор
Кафедра зарубежной литературы, теории
литературы
и славянской филологии
Черновицкий национальный университет
имени Юрия Федьковича
Ул. Коцюбинского, 2, 58012, г. Черновцы,
Украина
o.chervinska@chnu.edu.ua