

**ТРИ ПЕРЕВОДА «ODY DO MŁODOŚCI» АДАМА МИЦКЕВИЧА  
КАК ОТРАЖЕНИЕ ВЕДУЩИХ ТЕНДЕНЦИЙ ЭВОЛЮЦИИ  
МЕТРИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ УКРАИНСКОГО СТИХА**

*Рассматривается воспроизведение метро-ритмических особенностей гимна «Oda do młodości» Адама Мицкевича в трех украинских переводах разного времени. История этих переводов показала постепенное приближение к стихостилистике польского оригинала и отобразила главные тенденции развития украинского стиха: эволюцию от силлабики (народнопесенный 14-сложник 8+6 в переводе А. Навроцкого) к силлабо-тонике (разностопный ямб, использованный П. Тычиной) и к тонике (смешанные размеры в переводе Д. Павлычко).*

**Ключевые слова:** стих, перевод, метрика, ритмика, силлабика, силлабо-тоника, тоника.

Chamata N., PhD

**THREE TRANSLATIONS OF «ODY DO MŁODOŚCI» POEM BY  
ADAM MICKIEWICZ AS A REFLECTION OF LEADING TRENDS OF  
UKRAINIAN VERSE METRIC SYSTEM EVOLUTION**

*The article observes re-translation of metric and rhythmic features of «Oda do młodości» hymn written by Adam Mickiewicz in three Ukrainian translations created in different time. The history of these translations shows a gradual approach to versification stylistics of the Polish original and reflected the main trends in evolution of Ukrainian verse: the evolution from syllabic (folk-song 14-syllable verse 8 + 6 A. translated by O. Navrotskyi) to the accentual-syllabicverse (different-foot iamb used by P. Tychna) and tonic verse (mixed meters in translation by D. Pavlychko).*

**Key words:** poem, translation, metrics, rhythmic, syllabic, accentual-syllabic, tonic.

УДК 801.613:82-1/9

**Червінська О. В.**, д. філол. н., проф.

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

**ЖАНРОВА ПРИРОДА РИТМУ**

*З'ясовується первісна функція ритму, яка на початках могла виконувати програму ще не усвідомленої парадигми жанру (в цьому плані вирізняється значення*

гекзаметру). Наголошується актуальність поняття жанр, необхідність поновлення його статусу.

**Ключові слова:** онтологія, жанр, ритм, термін, синонімія, тип мовлення, жанрова метаморфність, структурування.

У який спосіб конотують поняття *жанр* та *ритм*? Чи можна у зв'язку з поняттям *ритм* ставити питання саме про його якісь жанрові властивості: взагалі, чи немає якоїсь певної штучності у цій прив'язці? Звісно, з цими питаннями ми вступаємо вже у зону онтології.

Складається враження, що натепер відносно поетичної мови визначено всі можливі аспекти парадигми *ритм* (праці В. Жирмунського, Б. Якубського, М. Гаспарова та його української послідовниці Н. Костенко, а також дослідження Б. Бунчука та його учнів), і що на цій надійній базі можна зручно досліджувати будь-які нові поетичні зразки.

Щодо ритму прози, то тут насамперед слід пам'ятати про міркування В. Жирмунського [6], О. Чічеріна [22], а також М. Гіршмана [4]. Але у подібного питання має бути також і відповідний онтологічний простір: це не означає, що, співвідносячи ритм з типом мовлення, ми заперечуємо поняття *ритму* у статусі якоїсь певної домінанти жанру або у статусі «елемента, що щось з'єднує». Як ми читаємо у Якубського: «...у старогрецькі часи знаходимо ми з'єднане існування музики і поезії: вірші виконуються в супроводі гри на лірі чи на флейті. В цей час знову таки елементом, що з'єднує музику й поезію, з'являється ритм» [25, с. 33] – (вчений писав про це у зв'язку з первісним синкретизмом мистецтв).

Звернемо увагу на інший зріз, спробуємо переконатися, що ритм та жанр постають явищами одного ряду. У. Еко не випадково наголошує на необхідності у дослідженні явищ культури «шукати спільну систему правил» [24, с. 230], і я хочу скористатися цією слушною порадою.

Справді, поняття «ритм» переважно асоціюється з поняттям «тип мовлення», що вказує передусім на ритмічне «оформлення» оповідання (останнє можна означити більш сучасною мовою як оповідний стиль дискурсу). Думка дослідника автоматично зупиняється на цьому моменті як риторичному: визначення ритму «типом мовлення» сприймається як кінцеве, як аксіома, далі воно не розвивається й майже зовсім заходить у глухий кут. Ніби цього знання таки достатньо. Тут хочу нагадати про суттєву розбіжність між *знанням* та *розумінням*, на яку нам постійно вказують філософи (див.: [12, с. 243–262]). Отож має бути розуміння того, що конотація ритму з типом мовлення мотивує специфічну першозначимість ритму в упорядкуванні замисленої митцем форми, яка звично імплікується у формат певної

жанрової рами. Ті, хто дивився на віршотворення у цій перспективі, звертали на це (хоч би побіжно) свою увагу. Приміром, Б. Якубський, коли говорив про відповідність ритму свавіллю та революційності своєї сучасності: «... останнім кроком на шляху порушення схем та рамок класичної віршованої ритміки з'являється *vers libre*, вільний вірш. «Верлібризм», що розпочався у Франції, <...> мабуть, найкраще відповідає свавільним та революційним ритмам сучасного життя» [25, с. 63]. У пошуках якогось універсального принципу певного жанру, що допоміг би відстежити його «генетику», дослідники в будь-якому випадку вважають ритм не генетичним витокотом поетичного письма, а лише ознакою певної жанрової форми. У В. Тюпи, який в аспекті історичної поетики стратифікує ліричний рід за антиномічним принципом перформативу/наративу, ми читаємо про виділені з цього «шість інваріантних стратегій ліричного письма», з характерною обмовкою дослідника про принципову невичерпуваність усього багатоманіття жанрового складу лірики: «обґрунтовані генетично, вони [інваріантні стратегії. – О. Ч.] шикуються в закономірну збалансовану систему, постають стовбуровими лініями історичного розвитку лірики, без співвіднесення з якими жодна її жанрова модифікація не може бути охарактеризована з достатньою ґрунтовністю» [18, с. 167]. Проте В. Тюпа ніде не говорить про ритм як про джерело того чи іншого жанру.

Сьогодні, як правило, йдеться про відносність визначення «жанр», поза-як, за твердженням, приміром, Т. Бовсунівської, «на зміну класичним зразкам жанрових ієрархій прийшов новий принцип жанротворення, який тяжіє до невичерпності, до поступальності у розвитку форм» [1, с. 517]. За висновком дослідниці, виникає «світ нових жанрів», тобто «ми є свідками утворення нової жанрової системи на основі нових принципів світобачення, в яких немає місця нічому призупиненому, аморфному» [1, с. 517–518].

Здається, що вже простіше говорити про сумнівність, необов'язковість, розмитість параметрів цього терміна, аніж ним оперувати на практиці. Звичний термін намагаються витіснити з активного термінологічного простору, принаймні, у сучасному дискурсі уникають категоричної чіткості його потрактувань. В Україні рішуче обстоювали важливість оперування цим терміном, здається, лише І. Денисюк [5] та Н. Копистянська (є відомим її матричний термін «жанрова спіраль» [11]). Своє значення жанр сьогодні зберігає як онтологічний факт і, водночас, як певна реляція. Останній момент конститується наявністю так званої жанрової *метаморфності*, що означає варіювання форм доволі однозначної іманентної програми тексту: приміром, байки, трагедії або, ближче до сучасності – так званого «ліричного роману» (частіше говорять про так звану «жанрову варіабельність»).

Нерішуче ставлення до необхідності ревізувати функціональність колись надзвичайно активного терміна слід здолати, що робить зараз європейська наука, зокрема послідовники Ж. Женетта. Сьогодні його учень Ж.-М. Шеффер розширює функціональні параметри категорії жанр у зв'язку з іманентною множинністю його внутрішньої логіки [23]. Але у даному разі ми відхилилися від такої плідної пропозиції французького науковця. Чи не варто спробувати включити ці обидва поняття (жанр і ритм) у функціональний простір термінологічної синонімії? Які можуть бути між ними спільні ознаки, «спільна система правил» (Еко)?

Жанр виражає себе як форма, причому форма гіпотетична. І ми ставимо питання: це матриця чи пропозиція? Жанр задає програму майбутнього тексту. Але чи не постає це ознакою також і ритму, адже й він програмує майбутній текст, і він постає «матрицею», пропонує певну «якість». Інтуїтивне наближення до цієї проблеми можна було побачити у віршознавчій науці 1980-х років в артикуляції такого поняття, як «метричний і строфічний репертуар» [15, с. 179–207].

Крім того, ритм – це не лише категорія поезики (як в Арістотеля), але й, значно ширше, онтологічний феномен. Не випадково науковці наголошують на значенні *сутності* у питанні генези жанру. Зокрема, ця проблема акцентується у міркуваннях О. Чічеріна щодо спадку М. Бахтіна, праці якого, як він підкреслює, «вносять дещо суттєво нове у розуміння природи, життя, діяльності поетичного слова, особливо слова у романі, а звідси – сутності роману як жанру (підкр. мною. – О. Ч.)» [22, с. 320].

Звідси й ритм, і жанр телеологічно спрямовані на генерування нового утворення. У цьому значенні доказовими прикладами постають недостатньо розглянуті, напевно й дотепер, різноманітні віршовані жанрові мініатюри, зокрема малі фольклорні жанри, що «з погляду на віршовану організацію, – як колись підкреслювалося, – майже не досліджені, хоча ні в кого не виникає сумніву, що більша частина приказок, загадок, забавлянок і такого іншого становить собою вірші» [7, с. 81]. Тут, як правило, посилаються також і на розвідки Б. Томашевського та Г. Шенгелі стосовно «методу порівняння віршованої мови з *моделями* (курсив наш. – О. Ч.)» [15, с. 89]. Показово, що саме ці фольклорні форми повертають нас до проблеми. Зокрема, коли дослідник вказує на те, що «загадка вирізняється особливою строгістю побудови, канонізованістю прийомів» [7, с. 81], тим самим він вказує на припустимість конотації ритму з жанровою моделлю. Подекуди в синонімічне коло включаються і такі визначення, як «поетична формула» [8].

Ритм тут виконує функцію певного консерванту змісту, що в цьому значенні демонструє найбільш відомий зразок світової класики – спадщина

Гомера. Саме гекзаметри дозволили існувати його текстам в усній формі майже півтисячоліття. Давньогрецькі гекзаметри були першою своєрідною «матрицею», тобто програмували не тільки форму, але й пафос тексту. Не випадково О. Зайцев, дослідник цієї ритмічної форми, що пояснює «давньогрецький гекзаметр як найдавніший грецький епічний розмір, вкорінений в індоєвропейське минуле» [9, с. 4], прямо називає її «епічним розміром». Проте цей вчений, констатуючи проблему, не став її розвивати надалі, хоча саме йому належить низка перспективних спостережень: «Якщо ми хочемо йти далі, то перед нами постає загальна лінгвістична проблема виникнення ритмізованих форм мовлення: вона не має стосунку до історії конкретних мовних родин. Судячи з того, що вже з початку верхнього палеоліту ми знаходимо на начинні ритмічно організовані візерунки (у найпростішому випадку, наприклад, послідовності три коротких штрихи, потім один довгий, і так кілька разів), то можна припускати *тенденцію до ритмізації мови в якісь емоційно виділені моменти* з початку верхнього палеоліту (курсив наш. – О. Ч.)» [9, с. 121]. Виважуючи ритм в одиницях мінімальної чи розгорнутої кратності, ми бачимо, що очевидним прикладом співпадіння програми ритму та жанру може поставати строфа – чи не про це говорить нам існування так званих твердих строфічних форм?

Сучасні теоретики музикальної культури, зокрема Є. Назайкінський, не випадково першими відчули значення ритму в жанротворенні, тому варто прислухатися до їхнього висновку: «Отже, можна розглядати жанр, відповідаючи на питання, що таке кожен жанр сам по собі. Тоді предмет визначення береться в однині: Жанр – це багатоскладова, сукупна генетична (можна навіть сказати генна) структура, своєрідна матриця, за якою створюється те чи інше художнє ціле. У цьому формулюванні, до речі кажучи, чітко виявляється відмінність жанру від стилю, також пов'язаного з генезою. Якщо слово *стиль* відсилає нас до джерела, до того, хто породив творіння, то слово *жанр* – до того, з якої генетичної схеми формувався, народжувався, створювався твір» [14, с. 94–95]. Таким чином, як бачимо, принаймні для музикознавців можливо пов'язувати з ритмом первісну генетичну жанрову формулу. Загалом, спільні ознаки понять жанр та ритм можна спостерігати у вибіркових проекціях, приміром на рівні пафосу, на рівні *кратності* (починаючи зі *стопи* або *строфи*, що характеризуються одиницями кратності метрично організованої мови, а далі, у цьому ж таки ланцюгу – жанрового втілення).

Такі речі наочно виявляють себе на прикладах.

Приміром, «Дар» Володимира Набокова за своїм стилістичним пафосом та наративом, з наскрізним питанням тексту «хто постає тут головним

героєм?» відповідає жанрові ліричного роману (див. докладніше: [20, с. 105–123]). Виразним є завершальний фрагмент цього тексту:

«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 синееет за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка» [13, т. 4, с. 541].

Таке завершення роману відтворює загальну ритмічну матрицю «Євгенія Онегіна», буквально вкладається в неї, тобто тут проза непомітно «завантажується» у матричний формат онегінської строфи, повною мірою відповідає її жанровій програмі і водночас вказує на значення постаті О. Пушкіна:

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  
синееет за чертой страницы,  
как завтрашние облака, –  
и не кончается строка.

У даному випадку, очевидно, ритм імітує жанрову парадигму пушкінського тексту, але водночас підтверджує й головну тезу нашої розвідки.

У статті «Лірика» Б. Іванюк акцентує, що «структурні ознаки Л[ірики] важко піддаються типологізації, зведенню до спільного дефінітивного знаменника. Звідси, – пише він, – множина визначень Л[ірики], кожне з яких, виходячи з авторської або «цехової» методологічної настанови, висуває в якості доказового аргументу родової відмінності Л[ірики] ті чи інші її характерні особливості. Єдиним критерієм Л[ірики], який став традиційним в усіх європейських поетиках, є характер суб'єкту висловлювання, що обумовлює її змістовні та виразні особливості» [10, с. 72]. Проте вчений далі справедливо уточнює, що «стосовно виразних ознак Л[ірики], то вони визначаються специфікою зв'язку її родової сутності зі словом в його мовленнєвому існуванні» [10, с. 73].

Жанри лірики багато хто систематизує за темою (приміром, Е. Соловей-Гончарик [17]). Але їх можна (що робиться здавна і що справедливо) систематизувати й за ритмом. Те, що більшість ліричних форм так чи інакше, більшою чи меншою мірою пов'язані з певною метричною традицією (приміром, сонет, елегія, еклога) й генеруються нею, всім відомо. Проте найстаріші жанрові форми лірики прямо вказують на генеруюче значення ритму. Цікаво, що така широковідома лексема «ямб» (jambos) – посміх, глузування – у своїй генетичній програмі зберігає пам'ять саме про такий старовинний жанр монодичної поезії як «ямби», що його творцями й прихильниками були Архілох, Симонід з Самосу та Каллімах [10, с. 217]. Цікавим і переконливим архаїчним зразком, який подекуди актуалізується за певних умов, також постає так званий *ембатерій* – жанр, пов'язаний з іменем поета Тіртея (VII ст. до н. е.). Це виразний маршовий спів, один з варіантів стройового хорового маршу, що його жанровими ознаками постають передусім метризований ритм анапеста, відповідний специфічному темпу кроків, рефрени, композиційне кільце, анафори, синтаксичні й строфічні фігури ритмотворення (окрім, звичайно, високої патріотичної лексики, риторичних звертань до богів та національних героїв, алюзій на історичні події славного минулого, міфологічних та емблематичних символів народної свідомості).

Отже, головне – враховувати, що за своєю функцією *жанр* є когнітивним упорядкуванням свідомості творця й реципієнта, тобто, субординацією між рецептивним текстом і авторськими інтенціями. У цьому плані на початках саме *ритм* як такий бере на себе спрямовуючу жанрову функцію. У плані сказаного, нарешті, дуже чітко демонструє жанрову програму ритму переклад. Характерно, з якими акцентами Г.-Г. Гадамер розгорнуто коментує афоризм Б. Кроче «перекладач – зрадник» (Traduttore – traditore): він застерігає від концентрування уваги на «порожніх формулах тривіальної риторики», інтерпретуючи таке як фатальну похибку, що здатна зруйнувати й жанр [2, с. 145]. Відповідно, тим більше, що у разі, коли текст перекладається з втратою ритмічної першооснови, він сприймається, або може сприйматися зовсім в інакшому жанровому ключі. Жанровий *ключ* і *ключові* акценти ритму – це означники спільного гатунку.

Звичайно, класичні жанрові форми лірики варто розглядати й крізь призму метра, тут ми можемо більш наочно побачити, яким чином ритм відчужується від жанрових характеристик. Цікаво, приміром, простежити, як може висловлювати себе жанр елегії через ритм. Якою мірою тут ритм генерує жанр, що стоїть на першому місці: чи він функціонує як упорядник словесного тексту, чи завперше демонструє свою креативність в аспекті жанрової форми?

Візьмемо елегантний текст О. Пушкіна «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...». Очевидно, первісне значення ритму тут пов'язане саме з жанром. Ритмічна програма (ненаголошений/наголошений) наслідує механічний хронометр – ямб, шість повноцінних, безсумнівних ямбів: «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...» (1829) [16, т. 3, кн. 1, с. 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?

Але надалі поет не зовсім «метризує» поетичне письмо, втома передається саме умовністю ямбічної ритміки, превалюванням пірихіїв, фактично тут уже не ямби, а пеони (слова трискладові, чотирискладові та ще більші – приміром, «прислужницею странной»). За спостереженням В. Жирмунського, «теоретики французького класицизму, на яких виховувався Пушкін (Вожела та ін.), забороняли як помилку стилю вживання в прозі випадкових «метричних рядків («le vers dans le prose»)». Ця вимога йде від античних джерел – від Арістотеля, Ціцерона, Квінтіліана та ін.» [6, с. 571], проте тут поет ніби ігнорує бадьорість віршованого метру:

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, сижу; 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.

Надалі зміна елегантного настрою, породжена несподівано новою перспективою, знову висловлює себе (не надто виразною, але все ж) метричною аритмією, що її, звісно, можна вкласти у доволі штучну «ямбічність» і, нарешті, в чіткий двоскладовий ритм (підкреслений тричі повтореним «две»):

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!

Тут ми спостерігаємо типове для романтизму відхилення від правил. Як визнається, «переорієнтація Романтизму на емансипацію принципу суб'єктивності (С. Аверінцев) поклала початок руйнуванню жанрової матриці загалом і жанрової системи як такої. Ця переорієнтація сприяла тому, що ліричний метод стає способом вираження індивідуально авторської рефлексії на реалії свого досвіду попри цехову традицію жанру» [10, с. 74]. На прикладі пушкінського зразка ми спостерігаємо вже не так подолання «цехової традиції жанру», як фактичну «прозаїзацію» інерції елегійного жанру. Заключний фрагмент поетичного тексту можна прочитати і в такому інтонаційному форматі:

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!

Однак такий жанр, як елегія (на цьому прикладі), постає лише окремим випадком загального правила: якщо у ліричному жанрі послаблюється, або й зовсім руйнується його метрична програма, тоді жанрова форма припиняє бути сама собою, важко дається її жанрове визначення.

Звичайно, я не наполягаю на якійсь стовідсотковій конгруентності між жанром та ритмом, йдеться про очевидну подібність природи означених понять, їхнього функціонування, про їхню генетичну спадковість. Варто розуміти, що ритм за своєю онтологічною природою (тобто байдуже – поетичний, чи прозовий, чи музичний) працює як жанр від самого початку й працює на жанр, тобто є його іманентною характеристикою.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. *Бовсунівська Т.В.* Теорія літературних жанрів : Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник / Т. В. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр „Київський університет», 2009. – 519 с.
2. *Гадамер Г.-Г.* Герменевтика і поетика. Вибрані твори / Ганс-Георг Гадамер. – К. : Юніверс, 2001. – 288 с.

3. *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Том IV: Лингвистика стиха. Анализы и интерпретации / М. Л. Гаспаров. – М. : Языки славянской культуры, 2012. – 720 с.
4. *Гиришман М. М.* Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиришман. – 2-е изд., доп. – М. : Языки славянских культур, 2007. – 560 с.
5. *Денисюк І. О.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. О. Денисюк. – К. : Вища школа, 1981. – 216 с.
6. *Жирмунский В. М.* О ритмической прозе / В. М. Жирмунский // Теория стиха. – Л. : Сов. писатель, 1975. – С. 569–588.
7. *Жовтис А. Л.* Стих русской загадки / А. Л. Жовтис // Проблемы теории стиха. – Л. : Наука, 1984. – С. 81–88.
8. *Зайцев А. И.* Поэтические формулы в фольклорном и литературном стихе / А. И. Зайцев // Славянский стих. Лингвистическая и прикладная поэтика : материалы международной конференции 23–27 июня 1998 г. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – С. 316–319.
9. *Зайцев А. И.* Формирование древнегреческого гекзаметра / А. И. Зайцев. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1994. – 168 с.
10. *Иванюк Б. П.* Лирика (словарь терминов) / Б. П. Иванюк. – Елец : ЕГУ им. И. А. Бунина, 2006. – 228 с.
11. *Копистянська Н. Х.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Н. Х. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
12. *Мамардашвили М. К.* Формы и содержания мышления / М. К. Мамардашвили. – СПб. : Азбука, 2011. – 288 с.
13. *Набоков В. В.* Русский период. Собрание сочинений : в 5 т. / В. В. Набоков – СПб. : Симпозиум, 2002–2009.
14. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
15. *Проблемы теории стиха.* – Л. : Наука, 1984. – 256 с.
16. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений : в 17 т. / А. С. Пушкин. – М. : Воскресенье, 1994–1998.
17. *Соловей-Гончарик Е. С.* Українська філософська лірика / Е. С. Соловей-Гончарик. – К. : Юніверс, 1999. – 368 с.
18. *Тюпа В.* Перформативные истоки лирики / В. Тюпа // Онтология и поэтика: теоретические и аналитические аспекты : [коллективная монография]. – Донецк; Siedlce, 2015. – С. 141–168.
19. *Фридрих Г.* Структура современной лирики: От Бодлера до середины двадцатого столетия / Гуго Фридрих ; [пер. с нем. и коммент. Е. Головина]. – М. : Языки славянских культур, 2010. – 344 с.

20. *Червинская О. В.* Пушкин, Набоков, Ахматова: метаморфизм русского лирического романа / О. В. Червинская. – Черновцы : Рута, 1999. – 152 с.
21. *Червінська О. В.* Аргументи форми / О. В. Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2015. – 384 с.
22. *Чичерин А. В.* Ритм образа / А. В. Чичерин. – 2-е изд., расшир. – М. : Сов. писатель, 1980. – 336 с.
23. *Шеффер Ж.-М.* Что такое литературный жанр? / Жан-Мари Шеффер ; [пер. с франц. и послесл. С. Н. Зенкина]. – М. : Едиториал УРСС, 2010. – 192 с.
24. *Эко У.* Поиски совершенного языка в европейской культуре / Умберто Эко ; [пер. с итал. А. Миролюбовой]. – СПб. : Александрия, 2009. – 423 с.
25. *Якубський Б.* Наука віршування / Б. Якубський. – К. : Видавничо-поліграфічний центр „Київський університет», 2007. – 207 с.

Стаття надійшла до редакції 22.10.2015.

**Червинская О. В.**, д. филол. н., проф.,  
Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича

### **ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА РИТМА**

*Рассматривается первоначальная функция ритма, которая изначально могла выполнять программу еще не установившейся парадигмы жанра (в этом плане акцентируется пример гекзаметра). Подчеркивается актуальность термина «жанр», необходимость обновления его статуса.*

**Ключевые слова:** *онтология, жанр, ритм, терминологическая синонимия, тип речи, жанровая метаморфность, принцип структурирования.*

**Chervinska O.**, prof.,  
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

### **GENRE NATURE OF RHYTHM**

*The purpose of the given article is to search the original function of the rhythm, which at the beginning could actually perform a program of a not yet perceived genre paradigm (in this regard, the hexameter gains in importance). The falseness of the modern tendency to deny the relevance of the event concept as well as the need to renovate its status is underlined.*

**Key words:** *ontology, genre, rhythm, terminological synonyms, type of speech, genre metamorphism, structuring principle.*