

Языки народов зарубежных стран (романские языки)

Научная статья

УДК 811.13

DOI: 10.20323/2499_9679_2023_3_34_190

EDN: SDJGFR

Переводы Фернандо Пессоа на русский язык в соответствии с особенностями метрики португальского поэта

Ирина Николаевна Фещенко-Скворцова

Кандидат педагогических наук, доцент; научный сотрудник Нового Лиссабонского университета. Campus de Campolide, 1099-085, Lisboa, Portugal

irenerussian@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5387-0948>

Аннотация. Автор статьи ставит перед собой задачу рассмотреть возможности более точного перевода поэзии Фернандо Пессоа и его гетеронимов на русский язык, исходя из особенностей её ритмического построения. В первой части статьи приводится анализ русскими и зарубежными филологами взаимосвязи, взаимовлияния, взаимопораждения стихотворных форм разных языков и культур; проводится сравнение особенностей просодии русского и португальского языков, их сходство и различие, с целью нахождения возможностей наиболее адекватной передачи в переводе ритма оригинала. Делается вывод о том, что наиболее полемичным предметом в истории фонетики и теории стихосложения является вопрос о типологии метров и ритмов в поэзии и о возможности отнести тот или иной язык к одному из этих типов. Во второй части статьи анализируются возможности приближения ритмов португальской поэзии к силлабо-тонике, показано, что в португальской поэзии сдвиги ударений осуществляются значительно свободнее, чем в русской. В третьей части статьи исследуется система стихосложения Фернандо Пессоа, на которую наложили отпечаток обстоятельства жизни, культурная среда и индивидуальность самого поэта. Он использовал в португальском языке силлабическую и силлабо-тоническую системы стихосложения, дольники, логэды, свободный стих и даже имитацию античного метрического стихосложения. Ритм некоторых его стихов на фоне определённой метрической системы является достаточно прихотливым, в нём от строки к строке может меняться схема расположения ударений и количество слогов в строке. На конкретных примерах показаны возможности приближения переводов Фернандо Пессоа по своему ритмическому построению к оригиналам.

Ключевые слова: португальская и русская просодии; просодическая структура; типология метров и ритмов в поэзии; ожидание как характеристика ритма; силлабическая; силлабо-тоническая и тоническая системы стихосложения; дольник; логэд; свободный стих; античное метрическое стихосложение; взаимопроникновение языков; особенности ритмики поэзии Фернандо Пессоа

Для цитирования: Фещенко-Скворцова И. Н. Переводы Фернандо Пессоа на русский язык в соответствии с особенностями метрики португальского поэта // Верхневолжский филологический вестник. 2023. № 3 (34). С. 190–203. http://dx.doi.org/10.20323/2499_9679_2023_3_34_190. <https://elibrary.ru/SDJGFR>

Languages of foreign countries (romance languages)

Original article

Translations of Fernando Pessoa into russian in accordance with the specific metrics of the portuguese poet

Irina N. Feshchenko-Skvortsova

Candidate of pedagogical sciences, associate professor; researcher at the New university of Lisbon. Campus de Campolide, 1099-085, Lisboa, Portugal

irenerussian@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5387-0948>

Abstract. The article aims to consider the possibilities of a more accurate translation of Fernando Pessoa's poetry and its heteronyms into Russian, taking into account the specifics of its rhythmic construction. The first part of the article contains analyses by Russian and foreign philologists of the interrelation, mutual influence, and intergeneration of poetic forms in different languages and cultures. The author compares the peculiarities of Russian and Portuguese prosody, their similarities and differences, in order to find the possibilities for the most adequate translation of the original rhythm. The conclusion is made that the most controversial subject in the history of phonetics and the theory of versification is the problem of meter and rhythm typology in poetry and the possibility of attributing a certain language to one of these types. The second part of the article analyzes the possibilities of making the rhythms of Portuguese poetry closer to accentual-syllabic versification system, showing that in Portuguese poetry, shifts of stresses are much freer than in Russian poetry. In the third part of the article, the author examines Fernando Pessoa's system of versification, which was influenced by the circumstances of his life, the cultural environment, and the personality of the poet himself. In Portuguese, he used the syllabic and accentual-syllabic systems of versification, accentual verse, logaoedics, free verse, and even a system of quantitative versification. The rhythm of some of his poems, against a specific background of a metric system, is quite whimsical, the stress arrangement and the number of syllables in a string can change from line to line.

Key words: Portuguese and Russian prosody; prosodic structure; typology of meters and rhythm in poetry; syllabic and accentual-syllabic versification systems; accentual verse; logaoedic verses; free verse; a system of quantitative meter; rhythmic features of Fernando Pessoa's poetry

For citation: Feshchenko-Skvortsova I. N. Translations of Fernando Pessoa into Russian in accordance with the specific metrics of the Portuguese poet. *Verhnevolzhski philological bulletin*. 2023;(3):190–203. (In Russ.). http://dx.doi.org/10.20323/2499_9679_2023_3_34_190. <https://elibrary.ru/SDJGFR>

Переводы иноязычной поэзии на русский язык, по мнению авторитетных российских лингвистов и филологов, например М. Л. Гаспарова, сплошь и рядом воспроизводят размеры подлинника не точно, а лишь условно, что не даёт возможности представить, какой ритм подлинника стоит за этим переводом. Но для решения задачи приближения ритма перевода к оригиналу необходимо вступить в малоисследованную область сравнительного стиховедения, рассмотреть взаимосвязи, взаимовлияние, взаимо порождение стихотворных форм разных языков и культур [Гаспаров, 2003].

Цель статьи – вычленив вопросы, которые встают на самых первых этапах сравнительного исследования португальской и русской поэтической метрики, и попытаться ответить на некоторые из них, оказав этим посильную помощь переводчикам поэзии с португальского языка на русский на примере образцов перевода Ф. Пессоа.

Типологии ритмической структуры языка и типологии систем стихосложения

Наиболее полемичный предмет в истории фонетики и теории стихосложения – дискуссия о типологии метров и ритмов в поэзии и о возможности отнести тот или иной язык к одному из типов просодической структуры [Cagliari, 2012]. Как справедливо отметил М. Л. Гаспаров, «все национальные стихосложения народов Европы развиваются из общих источников, сосуществуют, взаимодействуют, одни и те же стихотвор-

ные формы по ходу истории культуры переходят из языка в язык, варьируясь в соответствии с фонологическими особенностями каждого языка» [Гаспаров, 2003, с. 3].

Типы систем современного стихосложения, определяемые русскими лингвистами: силлабическая, тоническая и силлабо-тоническая (если не говорить о силлабо-мелодическом стихосложении в китайской классической поэзии). Каждый язык располагает фонологическими данными, допускающими разработку разных систем стихосложения (по меньшей мере двух – силлабической и тонической) [Гаспаров, 2003].

Одна из наиболее известных гипотез европейских лингвистов относительно фонологических особенностей языков и характерных для них ритмов вытекает из исследований Дэвида Аберкромби [Abercrombie, 1967], Дэвида Кеннета, Ли Пайка [Pike, 1945], Питера Ладефогед и др. Согласно этой гипотезе, все языки можно разделить на три ритмических класса в зависимости от наблюдаемого типа изохронности: силлабической по одинаковому количеству слогов (syllable-timed language), силлабо-тонической, когда между ударными слогами – одинаковое число безударных интервалов (stress-timed language) и с изохронностью на уровне моры, что отвечает метрической системе (mora-timed language) [Cruz, 2014].

Некоторые сходства и различия русской и португальской систем стихосложения

Некоторые сведения о сравнительном стиховедении были даны М. Л. Гаспаровым. Так, им было рассмотрено подробно историческое развитие квантитативной метрики. К сожалению, о метрике португальского языка в работах этого учёного сказано очень мало. Но, говоря об особенностях английской и немецкой силлаботоники, учёный упоминает **об одном признаке русской метрической системы, которая, на наш взгляд, обнаруживает её сходство с португальской**: «...в русском ямбе и хорее последнее сильное место в строке не допускает пропуска ударения<...>: на него ориентируется весь ритм пропущенных и непропущенных ударений в предыдущих стопах – без этой ударной константы наш слух не уследил бы за счетом этих стоп, то ударных, то безударных. То же самое мы наблюдаем и в португальской метрике. В английском и немецком стихе, где почти все стопы ударны, слуху легче следить за ними и пропуск ударения на последней стопе не так мешает счету стоп» [Гаспаров, 2003].

Но посмотрим, как продолжает свою мысль М. Л. Гаспаров, сравнивая русские, английские и немецкие ямбы и хорей: «В русском ямбе и хорее начало строк всегда единообразно – ямб начинается со слабого слога, хорей с сильного. Пропускать этот начальный слог – так, чтобы в одном стихотворении как бы смешивались строки ямба и хорей – в русских двухсложных размерах недопустимо. Причина та же: в строках с частыми пропусками ударений на сильных местах такой пропуск слога помешал бы правильному ощущению стоп. В английских и немецких ямбах и хорей, почти сплошь полноударных, это препятствие отпадает, и свободное чередование ямбических и хореических зачинов строк не мешает ощущению ритма. В середине строки силлаботонический ямб и хорей допускают не только пропуски ударения на сильных местах, но и сверхсхемные ударения на слабых местах... **Поэтому ограничения на сдвиги ударений присутствуют во всех силлабо-тонических стихосложениях, но в различной степени: в русском они строже всего, в немецком немного свободнее, в английском наиболее свободны**» [Гаспаров, 2003, с. 163–164].

На основании вышеперечисленных наблюдений Гаспарова, на мой взгляд, можно сделать противоположный вывод – об **отличии русской просодии от португальской и её сходстве с ан-**

глийской и немецкой. Как будет показано в дальнейшем, в португальской поэзии сдвиги ударений осуществляются также значительно свободнее, чем в русской. Таким образом, русская и португальская системы стихосложения обнаруживают сходство в одних элементах и различие в других.

Типология ритмов в разговорном языке и опасность подмены лингвистических понятий учеными разных стран

По мнению американских и европейских лингвистов современные языки относятся или к типу stress-timed (я бы осмелилась назвать их языками с акцентным ритмом, такое название встречается во многих научных трудах португальских лингвистов), их примером является английский язык, или к syllable-timed (языки с силлабическим ритмом), например, французский язык. Но следует помнить об опасности подмены понятий. Как сказано выше, португальские лингвисты используют понятие «языков с акцентным ритмом», подразумевая при этом stress-timed language. А русские учёные, как известно, различают три акцентные системы стихосложения: тоническую, силлабическую и силлаботоническую, они достаточно освещены в их работах, например М. Л. Гаспарова [Гаспаров, 2003].

Европейские лингвисты считают, что в языках типа stress-timed могут быть различные промежутки между ударными слогами, но они не воспринимаются как таковые, благодаря процессам слияния слогов [Gimson, 1989]. Безударные слоги между ударными слогами, как правило, сжимаются, чтобы соответствовать ритму. Английский, немецкий, русский, датский, шведский, норвежский, голландский и португальский (кроме бразильской версии) языки являются, по их мнению, типичными языками stress-timed [Azevedo, 2005; Graham, 2002].

Ритмические тенденции в португальском языке и поэзии

Первое направление в португальской поэзии, представленное песнями-кантигами пиренейских трубадуров, возникло в XI столетии. Существуют разнообразные предположения об их происхождении, в том числе корни этого явления ищут в латинской или арабской культуре. Мне представляется более вероятным смешанное происхождение кантиг трубадуров, так как пиреней-

ские народы испытали сильное влияние обеих этих культур. Если рассматривать в качестве источника португальской поэзии латынь, следует помнить, что она была языком с силлабическим ритмом, что с большой долей вероятности подразумевало бы силлабитический ритм производного от неё португальского языка. Однако, уже в XI столетии в песнях трубадуров изосиллабитическому принципу противоречила явная тенденция к ритму акцентному (stress-timed), при котором число и расположение ударений становилось более важным, чем число слогов. Подтверждением такой тенденции является и стих, называемый «verso de arte maior», пришедший в Португалию из Испании в конце XIV века. Длина его строки колебалась от 9 до 13 слогов. Другой формой стихосложения stress-timed была так называемая «варварская метрика», развивавшаяся с XIV–XVI столетий в Италии. Её часто называют техникой Г. Кардуччи. Она прижилась и в португальской поэзии (например, её придерживался бразильский поэт Carlos Magalhães de Azeredo, годы жизни 1872–1963) [Nova Gramatica ... , 2013].

Некоторые авторитетные исследователи утверждают, что *португальская поэзия* отвечает определению силлабического ритма, несмотря на то, что *сам португальский язык* более соответствует требованиям акцентного (stress-timed) ритма. При этом они аргументируют это мнение тем, что даже названия португальских стихов определяется количеством слогов [Abercrombie, 1965; Cagliari, 1984]. П. Феррари высказывает мнение, что португальский язык имеет просодическую систему, в основе которой лежит силлабика. Но при этом уточняет: «Следует отметить, что некоторые языки имеют смешанный ритм, колеблющийся между силлабикой и силлаботоникой. Португальский язык является одним из таких языков» [Ferrari, 2012, с. 53]. В той же авторитетной грамматике, где частично освещена история развития акцентного (stress-timed) ритма в португальской поэзии, португальское стихосложение рассматривается всё же как метрическая система на базе силлабики, в которой слог бесспорно является единицей измерения стиха. Отсюда вытекает тенденция к постоянству числа слогов в каждом определённом типе стихов [Nova Gramatica ... , 2013].

Существует мнение, что европейский португальский язык по своей природе ближе к акцентному (stress-timed) ритму, чем бразильский его вариант, для которого ближе смешанный ритм – между силлабикой и силлаботоникой [Bisol,

2000]. В процессе быстрой речи ритм бразильского языка больше напоминает силлабо-тонику, а при медленной речи – силлабику. Диалекты – гаучу (по-португальски – гаушу – gaúcho, диалект субэтнической группы в Аргентине, Уругвае и штате Риу-Гранди-ду-Сул в Бразилии) и байяну (Baiano, диалект португальского языка в Байе) также проявляют тяготение к силлабическому ритму, тогда как диалект юго-западных районов Бразилии (штат Минас-Жерайс) имеет акцентный ритм [Meireles, 2014]. Некоторые современные исследования рассматривают особенности европейского португальского языка различных регионов. При этом доказывается, что разновидность языка, используемая в центральных районах Португалии, по своему ритму относится к смешанному (между силлабикой и силлабо-тоникой) типу, тогда как язык района Фару (юг Португалии, Алгарве), относится к чистой силлабо-тонике [Cruz, 2014].

Таким образом, мы видим, что в португальском языке, как и других языках (и в том числе в русском), постоянно происходит переход от одних форм, систем стихосложения к другим, причинами этого часто являются влияния культур соседних стран. На мой взгляд, взгляд переводчика португальских поэтов, как классиков, так и современников, несмотря на аргументы сторонников принадлежности ритма португальского языка к силлабике, и сам язык, и его поэзия проявляют явное тяготение к силлабо-тоническому ритму.

Как достигается изохронность безударных промежутков между ударными слогами в португальском языке?

Как уже говорилось, одним из наиболее вероятных источников португальского языка была латынь – язык с силлабическим ритмом. В случае, когда язык с силлабическим ритмом (латинский) порождает язык с ритмом силлаботоническим (португальский), обычно имеет место образование одинаковых интервалов между ударными слогами [Cagliari, 2013].

В португальском языке, как известно, имеется несколько решений, в результате которых число грамматических слогов часто больше числа метрических или поэтических слогов того или иного стихотворения. В португальской просодии читается как один слог (и считается одним слогом) слияние слога с конечной безударной гласной и слогом следующего слова, начинающегося на гласную. Таким образом, при чтении стиха слоги

как бы склеиваются. Это «синалефа» (sinalefa), в результате которой первая гласная теряет свою самостоятельность, образуя дифтонг со следующей гласной; «элизау» (elisão) – исчезновение первой гласной при произношении в результате её поглощения следующей гласной; и «кразе» (crase) – две одинаковые гласные при произношении сливаются в одну. Часто все эти процессы объединяют одним названием «элизау». В русском языке принято другое название «элизия» (от лат. ēlīsiō «выдавливание», «выталкивание»), в лингвистике – отпадение звука (гласного, согласного или слога) в слове или фразе с целью облегчения произношения для говорящего. Иногда звуки могут быть опущены с целью улучшения благозвучия) [Большая российская ... , 2017].

В португальском языке существуют и другие фонетические процессы, связанные со встречей гласных, которые могут читаться как дифтонги или, наоборот, дифтонги могут читаться как два отдельных слога. Эти процессы носят название «диерезе» (diérese) и «синерезе» (sinérese), а также редукция фонемы или группы фонем в начале слова – «аферезе» (aférese).

Вот пример счёта числа грамматических и метрических или поэтических слогов в одной строке стихотворении Олаву Билака:

17 грамматических слогов:

«Ah!/Quem/ há/ de/ ex/pri/mir/, al/ma/im/po/nen/te/ e/ es/cra/va»

И всего 13 метрических или поэтических слогов в той же стихотворной строке:

«Ah!/ Quem/ há/ de ex/pri/mir/,al/ma im/po/nen/te e es/cra/va» (Olavo Bilac)

Португальские поэты могут выбирать между двумя возможностями: объединять носовую гласную с последующей гласной, образуя дифтонг или произносить такой стык гласных как два слога. Португальская грамматика даёт пример такого свободного выбора в различных стихах одного и того же поэта – Казимиру де Абреу, такое явление носит название «эктлипсе» (ectlipse) [Nova Gramatica ... , 2013]:

Tudo muda com os anos:

A dor – em doce saudade,

Na velhice – a mocidade,

A crença – nos desenganos!

– Jesus! Como eras bonita,

Co'as tranças presas na fita, (com as)

Co'as flores no samburá! (comas)

Таким образом, когда структура речи сжимается или расширяется, чтобы регулировать ритм через регулярные интервалы между ударными слогами высказывания, возникает силлаботонический ритм [Cagliari, 2012].

Просодическая структура русского и португальского языков

Отличие **языковой просодии от поэтической** заключается в том, что первая является важным элементом организации языка в целом, тогда как вторая предстает как специальное средство, используемое лишь при выполнении языком его поэтической функции. Однако системы стихосложения, как известно, различаются способом создания ритма внутри строки, а эти способы зависят от фонетических особенностей языка.

Сравнение просодической структуры русского и португальского языков приводит к выводу о различии *ведущих элементов просодии*.

Рассмотрим иерархию элементов просодии – результат работы многих лингвистов (иерархию элементов просодии изучали: Selkirk 1981, 1984 и 1986; Nespori Vogel 1982 и 1986; Hayes 1989; Frota 2000; Vigário 2003 и 2010; Vogel 2010):

Фонологическое высказывание

Интонационная фраза

Фонологическая фраза

Просодическое слово

Фонологическая стопа

Слог

Мора [Ferrari, 2012].

В русской классической поэзии, как в английской, ведущий элемент просодии – стопа. Контраст ударений в русском и английском языках начинается на уровне стопы, на португальском – на уровне просодического (фонологического) слова и на французском – на уровне фразы [Ferrari, 2012]. В состав просодического слова входит лексическое слово и клитика – грамматически самостоятельное, но фонологически зависимое слово. Такая просодия португальского языка приводит к тому, что для португальской поэзии характерны вторичные сложные ритмы, порождённые контрастом между ударными и неударными слогами просодических слов. Эти ритмы зачастую нерегулярны, они могут варьироваться от строки к строке, при этом между ударными слогами могут быть интервалы от одного – двух безударных слогов и до больших интервалов. что случается

нередко. Как правило, величина этих безударных интервалов не превышает четыре слога [Carvalho, 1981].

Ожидание как характеристика ритма, ритм и метр

С точки зрения когнитивной лингвистики, ритм является идеальной когнитивной моделью [Ferrari, 2011], в которую заложена схема повторения. Ожидание определённого повторения заложено в само понятие о ритме, это умственный процесс, контролируемый определёнными ожиданиями [Cagliari, 2012].

Как известно, А. Белый и затем В. Брюсов пытались примирить ломоносовскую систему стоп и собственные наблюдения над реальностью ударений в стихе, которые допускаются в пределах данного ритма, создавая его варианты. На основе этого подхода В. М. Жирмунский и Б. В. Томашевский разработали в начале 1920 гг. теорию противопоставления ритма и метра – эмпирической реальности стиховых ударений и абстрактной схемы идеализованного поэтического размера. Лотман отмечает: «Эмпирически данный поэтический текст воспринимается на фоне идеальной структуры, которая реализует себя как ритмическая инерция, „структурное ожидание“. <...> чувство возможности постановки ударения в том месте, где оно предусмотрено метрической схемой, но отсутствует в эмпирическом тексте. На этом фоне текст воспринимается как реализация и нарушение определённых правил: одновременно, повторяемость и неповторяемость в их взаимном напряжении» [Лотман, 1996, с. 56, 58].

Адекватное отображение в переводе реальных направлений развития метрики и ритма поэтического языка

Выше уже отмечалось, что развитие тех или иных стиховых форм в отдельных языках определяется взаимодействием местного языка и международного культурного влияния. Язык указывает (до определенной степени), чего не может быть в национальном стихосложении. В развитии каждого национального стихосложения прослеживается борьба между требованиями языка и требованиями принятой системы стихосложения. В результате развитие стиха идет волнообразно, колеблясь между периодами большей строгости и большей вольности. Отталкиваясь от беспорядочности языковой стихии, стих стре-

мится к сколь можно более строгому соблюдению метрической схемы, доходит в этом движении до того рубежа, где схема уже не стимулирует, а сковывает выразительные возможности языка, а затем начинает двигаться в обратном направлении [Гаспаров, 2003]. Из работ русских стиховедов мы знаем, что кризис установившейся системы классического стиха на международном уровне начинает обнаруживаться на исходе XIX в. и становится несомненным в начале XX в. Начинается полоса исканий иных средств, завершающаяся освоением основной формы стиха XX в. – международного верлибра. При этом расшатывался метр, а затем исчезала и рифма.

Определить тип метрической системы живого языка в условиях его постоянного развития – чрезвычайно сложно. Однако, лингвистические исследования, поиски в области сравнительного стиховедения совершенно необходимы в условиях всё более усиливающегося в современном мире взаимодействия разных культур и традиций. Современные исследования европейских филологов во многом опираются на работы русских лингвистов. В Европе известны книги Андрея Белого (1910), Виктора Жирмунского (1925, 1966), Бориса Томашевского (1929), К. Ф. Тарановского (1953), М. Л. Гаспарова (1987 и 1996) и др. Российские стиховеды стали известны на Западе в значительной степени благодаря трудам Цветана Тодорова (1965), Марины Тарлинской (1974, 1976, 1987, 1993 и 1997), Джеймса О. Бейли (1968, 1973, 1976, 1979 и 1987) и Джеральда Смита (1980, 2000 и 2002 гг.).

В истории перевода зарубежных авторов на русский язык практика порой опережала теорию. Так, М. Л. Гаспаров констатировал: **точность передачи ритмики поэзии оригинала в русском переводе усиливается, начиная с XX века.** Например, если русские переводчики XIX в. сглаживали неровность тонического ритма, переводчики XX в. стали воспроизводить ее в точности («Кристабель» – в пер. Г. Иванова, «Лорелей» – в пер. А. Блока) [Гаспаров, 2003]. Лингвист уверен: силлабо-тоническая система стихосложения реализуется в разных языках так же по-разному, как и силлабическая. Он подчёркивает: особенности силлабо-тонической поэзии разных языков без труда могут быть переданы в переводе, но на практике таких попыток почти не делалось [Гаспаров, 2003].

Тенденции в развитии метрики и ритмики поэзии Фернандо Пессоа

Если рассматривать систему стихосложения конкретного поэта, разнообразие его метрики и ритмов, следует отметить, что на них накладывают отпечаток обстоятельства жизни, культурная среда и индивидуальность самого носителя языка. Особенно ярко это проявилось в случае с гениальным португальским поэтом – Фернандо Пессоа.

Пессоа считал главным при переводе сохранение ритма. Стихотворение – это литературное произведение, смысл которого определяется ритмом. Ритм может определять смысл произведения полностью или частично [Pessoa, 1993]. Будучи сам переводчиком, он всегда обращал главное внимание на максимальное приближение схемы ударений в своём переводе к ритму оригинала. На практике он доказал это, например, переводя стихи Эдгара По на португальский язык, ему удалось в значительной степени передать ритм оригинала [Ferrari, 2012].

Пессоа писал стихи на трёх языках: португальском, английском и французском. В работах Феррари показано, как Пессоа учитывал и использовал особенности просодии каждого из этих языков, обогащая этими работками собственное творчество на родном португальском языке, придавая ему новые свойства и оттенки. Всё это сделало оригинальным и неповторимым поэтический язык Пессоа – ортонима и позволило ему создать своих гетеронимов, таких разных не только в плане тематики и семантики, но и по стилю, тональности, неповторимому ритму их произведений.

Три языка, на которых Пессоа писал стихи, имеют отличительные просодические черты: английский, с сильным ударением в словах (просодическая основа – стопа) и большим количеством односложных слов, позволяющий поэтам, пишущим на этом языке, регулировать свои поэтические творения с точки зрения контраста ударений, образуя на основе определённой метрики вторичный или ещё более сложный ритм. Просодия португальского языка (на основе просодического слова или стопы), хотя и не в такой степени, но также даёт возможность построения вторичных ритмов. Однако наличие достаточного количества длинных просодических слов приводит к довольно длинным промежуткам между ударными слогами – иногда в 4–5 безударных слогов. Французский же язык, с его небольшим количеством ударных просодических слов (про-

содическая основа – фраза), допускает только первичные ритмы. На всех трёх языках, особенно на французском, рифмовка и ассонанс обеспечивают регулирование строк стиха [Ferrari, 2012].

Взаимопроникновение особенностей трёх языков в поэзии Пессоа

Когда Ф. Пессоа начал писать на португальском языке, он продолжал создавать стихи на английском и французском языках, что способствовало взаимопроникновению особенностей этих языков друг в друга. К 1910-му году он уже использовал все три просодические системы с различными уровнями метрической иерархии (стопа – просодическое слово – фраза) [Ferrari, 2012]. Характерно то, что в португальской поэзии Пессоа не ограничивал себя португальскими метрическими правилами, а пользовался также правилами, разработанными Робертом Бриджсом для английской поэзии, и законами построения строф, взятыми из классической латыни [Ferrari, 2012].

По мнению португальских лингвистов, Ф. Пессоа в стихах своего гетеронима Алвару де Кампуша экспериментировал с силлабо-тоникой [Ferrari, 2012]. Но, как подчёркивает Феррари, Пессоа чаще использовал силлабо-тоническую метрику в целях построения на её основе разнообразных по ритму произведений. **На мой взгляд, гораздо ярче проявляется тенденция к силлабо-тонике в стихах Пессоа-ортонима, о чём будет сказано ниже.**

Экспериментировал он и с квинтитативной системой стихосложения и, на мой взгляд, это ему удалось. Примером служат чеканные по форме и абсолютно непохожие на стихи других гетеронимов Пессоа оды Рикарду Рейша. В одах Рейша часто встречается и ямб, что, вероятно, является результатом длительной работы Пессоа с метрической системой английского языка [Ferrari, 2012]. Но чаще они написаны логоэдом, близким к античному, – это особенно касается более ранних од, поздние – более лаконичны и менее изобретательны по своей ритмике. Несмотря на то, что фонологический контраст длительности слога, который был в латыни, в португальском языке, как и в русском, отсутствует, но в нём ударные гласные (а также ударные слоги) чувствуются как более длинные, чем безударные гласные (и безударные слоги). Учитывая это, Пессоа сумел построить на португальском языке стих, основанный на античном метрическом стихосложении. Но законы стихосложения антично-

сти резко отличались от португальской, достаточно свободной системы. Строгие правила, характерные для построения строф античных логоэдов, стали бы для португальской поэзии удушающим корсетом. С другой стороны, разнообразие этих логоэдов открывало богатейшие возможности для того, чтобы сделать собрание од Рейша многоголосым музыкальным произведением. Рейш / Пессоа решает эту проблему так: он создает свои собственные метрические системы на базе разнообразных античных строф, имитируя таким образом античные логоэды, приспособляя их строгие правила к португальской системе версификации [Фещенко, 20196].

Таким образом они и были переведены мной для издания книги «Поэзия Рикарду Рейша»: воспроизведение отдельных строф и имитация других античных строф с помощью комбинации их элементов [Фещенко-Скворцова, 2015].

Вот пример того, как Пессоа воспроизвел в одной из од Рейша малую сапфическую строфу. На схеме я обозначила одним и тем же цветом элементы схемы и соответствующие части текста. Как мы сами видим, далеко не всё укладывается в схему малой сапфической строфы. Только адоний второй строфы укладывается полностью в эту схему. Сапфические одиннадцатисложники, в нашем представлении, могут показаться десятисложниками, в 1-ой строфе только третья строка – точно одиннадцатисложник: A-ma-nha. Cum -pre – te ho-je, nao/es – pe -ran (do).

Não queiras, **Lídia**, **edificar** no espaço
—U | —X | —UU— | U— | X
Que **figuras** futuro, ou **prometer-te**
—U | —X | —UU— | U— | X
Amanhã. **Cumpre-te hoje**, não esperando.
—U | —X | —UU— | U— | X
Tu mesma és tua vida.
Não te destines, que não és futura.
Quem sabe se, entre a taça que esvazias,
E ela de novo enchida, não te a sorte
Interpõe o **abismo**?
—UU | —X

Если мы посмотрим на русский перевод, в нём на схеме обозначен красным пропуск положенного в этом месте ударения. Как видите, всего в четырёх местах ударение опущено. Таким образом, русский язык предоставляет поэту (и переводчику) гораздо более широкие возможности изохронизации ритма. Если попытаться в данном случае дать более адекватный оригина-

лу – в отношении ритма – перевод, русскоязычный слушатель (читатель) не воспримет такой текст как античный логоэд или даже как попытку приближения к логоэду. Эту инерцию восприятия, обусловленную исторически сложившимся «поэтическим слухом» русского читателя нельзя не принимать во внимание.

В этом заключаются ограничения процесса передачи ритмики португальской поэзии в её переводе на русский язык, которых избежать невозможно.

Зря ты веришь, Лидия, снам обманным,
—U | —X | —UU— | U— | X
Их посулам будущего успеха.
—U | —X | —UU— | U— | X
Ты сегодня – жизнь. Всё верши сегодня,
—U | —X | —UU— | U— | X
Ждать неразумно.
—UU | —X

Разве знаешь, будущей будешь, нет ли?
—U | —X | —UU— | U— | X
Может, кубок, что осушаешь нынче,
—U | —X | —UU— | U— | X
От него же, полного новой влагой,
—U | —X | —UU— | U— | X
Пропасть отделит.
—UU | —X

Ямб Пессоа особенно широко использовал при создании своего «Рубайята». Португальские рубаи Пессоа, в основном, были написаны ямбическим пентаметром по образцу английских переводов «Рубайята» Омара Хайяма, но этот пентаметр в некоторых случаях приближался к португальскому героическому десятисложнику с обязательными ударениями на **6** и **10** слогах, в котором, по сравнению с английским пентаметром, допускаются большие промежутки безударных слогов [Ferrari, 2012]. Даже и с таким допущением далеко не каждая строка стиха имеет 10 слогов, вернее, не всегда слоги считаются по заданным португальскими законами версификации достаточно свободным правилам подсчёта поэтических слогов. И ударения также иногда не попадают на заданные места. Но так как русскоязычный читатель привык к определённому ритму рубаи, пришедшему от переводов с английского и с персидского стихов Омара Хайяма, я, для книги «Рубайят» Фернандо Пессоа, перевести их строгим ямбическим десятисложником – пентаметром.

Примеры переводов рубаи Пессоа:

Жизнь чередует радости и боли,
То пьёшь вино ты от счастливой доли,
То пьёшь вино ты от своей печали, –
Раз выпито оно – не всё равно ли?
[Фещенко, 2019а]

Английская система стихосложения состоит из четырех отличительных типов: (1) акцентный стих, (2) иктический стих (также известный как промежуточный между акцентным и силлабо-тоническим стихом [Duffell, 2005]; (3) силлабо-тонический стих и (4) свободный стих [Ferrari, 2012]. Пессоа писал свои английские сонеты в силлабо-тонической системе стихосложения.

Самым распространенным типом тонического (в западных источниках говорят об иктическом стихе) стиха является то, что Марина Тарлинская [Tarlinskaja, 1997] и другие современные метристы называли дольник (существуют различные взгляды на принадлежность дольников и логаядов к той или иной системе стихосложения. Многие считают их переходной формой от силлабо-тонического к тоническому стиху). Работы Гаспарова о дольнике 1968 и 1974 годов цитируются в статьях и книгах Тарлинской [Tarlinskaja, 1976]; она также переводила их на английский язык [Gasparov, 1996]. Исследования Патрицио Феррари показали, что главный английский гетероним Фернандо Пессоа – Александр Сёрч, под влиянием таких поэтов-романтиков, как Шелли и Байрон стал автором ряда стихов в ритме дольника. Его стихотворение «Справедливость», датированное 28 июля 1907 года, представляет собой четырехтактный дольник [Ferrari, 2012].

Пессоа использовал логаяды не только в одах Рикарду Рейша. Во многих стихах Пессоа – ортонима мы можем видеть построение стиха, соответствующее дольнику или логаяду в русской просодии.

В качестве характерного примера возможности сохранения в переводе на русский язык особенностей ритма оригинала назову стихотворение Пессоа «*Ó naus felizes, que do mar vago*». В прекрасном переводе А. М. Гелескула «О корабли перед тихим портом» дана попытка передать логаядическое (но не строгое, а в его португальской трактовке) построение этого стиха в оригинале, но он выбрал для перевода девятисложник (только одна строка 1 строфы усечена до 8-сложника), и схема ударений в каждой строке

повторяется (слоги: 4,7, 9), возьмём для примера 2-ую строфу:

<...>

И над озёрным мёртвым заливом
Рыцарский замок забылся сном.

У госпожи в этом замке смутном
Бескровны руки и цвет их матов,
И знать не знает она о том,
Что где-то порт оживает утром,
Когда чернеют борта фрегатов
В рассветном мареве золотом
[Пессоа, 1978, с. 222].

Получилось красиво, но в оригинале большинство строк – 10-сложные, хотя есть и 11 и 9-сложные. К тому же в оригинале рисунок ударений разнообразен, например, первое ударение в строке может падать то на 1-ой, то на 2-ой, то на 3-ий слоги, что обычно не допускается в русских логаядах. Вот как я попыталась передать этот интересный ритмический рисунок Пессоа:

<...>

И у заводи мёртвой, холодной
Сновидит замок средневековый...

И в том, что грезит, в замке безотрадном,
Бледная сеньора перед сном залива
Знать не знает про видения эти:
Не знает о порте, шумном, громадном,
Откуда чёрные суда молчаливо,
Отправляются на морском рассвете...

Для наглядности показана метрическая схема фрагмента оригинала и схема моего перевода, где **рисунок ударений разнообразен**, как в оригинале, **первое ударение в строке может падать то на 1-ый, то на 2-ой, то на 3-ий слог**.

Ó naus felizes, que do mar vago
U – U – U U U U – (9)
Volveis enfim ao silêncio do porto
U – U – U U – U U – (10)
Depois de tanto nocturno mal —
U – U – U U – U – (9)
Meu coração é um morto lago,
U U U – U – U – (7 или 8)
E à margem triste do lago morto
U – U – U U – U – (9)
Sonha um castelo medieval...
– U U – U U U – (8)

<...>

И у заводи мёртвой, холодной
Сновидит замок средневековой...

И в том, что грезит, в замке безотрадном,

U – U – U – U U U – (10)

Бледная сеньора перед сном залива

– U U U – U – U – U – (11)

Знать не знает про видения эти:

– U – U U U – U U U – (11)

Не знает о порте, шумном, громадном,

U – U U – U – U U – (10)

Откуда чёрные суда молчаливо,

U – U – U U U – U U – (11)

Отправляются на морском рассвете...

U U – U U U U – U – (10)

Свободный стих в поэзии Пессоа

«Морская Ода» Алвару де Кампуша, написанная под влиянием стиля Уолта Уитмена, по утверждению большинства филологов, является самым ранним примером свободного стиха на португальском языке, который использует регулирование на уровне фраз [Ferrari, 2012].

Генри Мориер считал, что не существует какой-то определённой техники, строгих правил при создании свободного стиха [Dictionnaire de roétique ... , 1975]. Каждый поэт стремится создать своеобразную технику верлибра, и даже в творчестве одного и того же поэта можно встретить различные стили этого стиха, что показывает анализ португальских и бразильских поэтов-модернистов [Nova Gramatica ... , 2013]. Справедливо утверждение испанского писателя и лингвиста Томаса Наварро (1884–1979) о том, что для создания свободного стиха необходима внутренняя гармония самого автора, этот ритм требует от своего творца тонкой эмоциональной выразительности и совершенства во владении лингвистическим материалом [Nova Gramatica ..., 2013, с. 865].

Очень интересным является мнение доминиканского философа и критика Педро Урены (1884–1946): он считает, что свободный стих, без атрибутов поддержки, какими являлись рифма, строгий ритм и пр., сохранив только свою чистую суть, всё же сберегает нетронутым смысл своего существования – власть образного и поэтического выражения. «Поддержка стиха со стороны ритма или рифмы одним кажется необходимой, другим – лишней и даже мешающей. Вот почему эти атрибуты поэзии имеют ограничен-

ную жизнь. Не существует форм ни универсальных, ни вечных» [En busca ... , с. 267–268].

Как известно, ритм может быть выявлен на всех уровнях литературного произведения: интонационном, синтаксическом, лексическом, композиционном, сюжетном и образном.

Можно сказать, что синтаксический ритм подразумевает повторение в стихе определённых грамматических конструкций, лексический – повторение слов. По мнению представителей Московской семантической школы, семантический ритм характеризуется тем, что слова, содержащие семантический элемент, важный для данного стихотворения, располагаются в нём (в строке, в строфе и в целом тексте) в соответствии с определённой ритмической закономерностью. Предлагается представлять семантику стихотворного текста в виде двуслойной структуры. Один слой – это «объективное содержание» текста, второй слой – передаваемое текстом «настроение». Этот второй семантический слой стиха формируется повторяющимися семантическими компонентами [Урысон, 2017].

Всеми этими ритмами виртуозно владел Ф. Пессоа [Ferrari, 2012].

Как известно, «Листья травы» Уолта Уитмена лежали в основе поисков ритма свободного стиха гетеронимами Пессоа – Кампушем и Казейру. Через четыре года после написания текста «Морской Оды» Кампуша Г. У. Аллен написал статью под названием «Библейские аналогии для просодии Уолта Уитмена», в которой он представил два ритмические принципа, лежащие в основе «Листьев травы», а также прямой источник влияния на ритм этого автора – Ветхий Завет. Некоторые из основных принципов были следующими:

- параллелизм (повторение мыслей);
- анафора (начальное повторение) и эпаналепсис (epanalepsis – медиальное и окончательное повторение), что влечет за собой повторение слов.

Первый принцип он называет «ритм мысли», второй – «ритм звука» [Allen, 1933, с. 492, 506].

Яркий пример проявления библейских ритмических влияний можно увидеть в «Отрывках двух Од» Алвару де Кампуша:

Приходи, Ночь, древнейшая и всегда прежняя...

Приходи одинокая, торжественная, руки уронив
Вдоль тела твоего, приходи.

И принеси горы далёкие к подножью деревьев
близких,

Слей в одном поле, твоём, ночном, все поля,
что вижу,

Сделай из горной цепи глыбу только из твое-
го тела,

Измени её обличье, сотри детали, что издали
вижу...

И оставь лишь один свет, и другой свет, и ещё
другой

На этом расстоянии, смутном, смущающем,
На этом расстоянии, внезапно непреодолимом.
(Перевод И. Феценко-Скворцовой)

Известный исследователь английской метрики, в частности свободного стиха, Мартин Дюффел обращает внимание на регулирование ритма в стихах Кампуша, как и в стихах Уитмена, на уровне фразы в сочетании с разнообразием схемы ударений, что давало или один преобладающий ритм, или разнообразие ритмов в строках [Duffell, 2008]. Пессоа широко пользовался приёмом «внешнего сопоставления» – наличием регулярных строк в свободном стихе – как в стихах Казэйру, так и в стихах Кампуша. Этот приём ярко проявляется в «Морской Оде» Алвару де Кампуша, когда автор вводит в оду две строчки из пиратской песни (Стивенсон «Остров сокровищ»): «Пятнадцать человек на сундук мертвеца...» [Ferrari, 2012].

И ещё один вид ритма в свободном стихе Кампуша, которого нет у Казэйру, это ритм визуальный: «Eh-eh-eh...». Эй-эй-эй-эй! Йей-эй-эй-эй-эй! Йей-эй-эй-эй-эй-эй!

Многие португальские филологи, не занимающиеся специально этим вопросом, считают, что метрика Казэйру ничем не отличается от метрики Кампуша. Но в исследовании Полли Эллен Бот [Bothe, 2007] можно встретить интересные выводы о различии между ритмикой Казэйру и Кампуша. По мнению исследовательницы, «свободный стих» Казэйру и Кампуша нельзя считать полностью «свободным», каким является современный верлибр. Существуют предположения, что перед нами гекзаметр, но не строгий, гибкий, который перемежается более короткими строками с измененным ритмом. Свободный стих Алвару де Кампуша часто определяют как «ритм абзацев». Стихи Казэйру, подобные прозе, близки к разговорной речи, лишены украшений, неуместных для тех чувств, которые призваны передавать. Исследовательница отмечает, что эффект свободного и сложного стиха Кампуша создается при помощи использования долгих, про-

тяженных стоп, в которых каждый ударный слог сопровождается многими безударными или несущими легкое ударение слогами. Стопы же стиха Казэйру, имеющие большее число ударных слогов, более сжаты, поэтому они читаются медленнее. Даже при большей протяженности стих Казэйру не может читаться с той же скоростью, как и стих Кампуша, потому что ритм самих слов этого не позволяет. Стих Казэйру звучит медленно, чем достигается эффект ясного и прямого толкования его идей. Его, более короткие, чем у Кампуша, строки часто изосиллабичны, что придаёт стиху регулярность. Кампуш же, наоборот, комбинирует ритмы более спокойные с другими, ускоряющимися, передавая этим сложную смену эмоций.

Выводы

Итак, мы видим, что Фернандо Пессоа **использовал в португальском языке, наряду с силлабикой, силлабо-тоническую систему стихосложения, такие переходные формы, как дольники и логзеды, свободный стих и даже имитацию античного (древнегреческого) метрического стихосложения.** Силлабо-тоника пришла в творчество Пессоа от его глубокого теоретического и практического знакомства с просодией английского языка, в которой ударение – фактор, приносящий регулярность в поэзию. Многие стихи Пессоа, особенно ортонима, чётко подчиняются законам силлабо-тоники, однако ритм некоторых его стихов, на фоне определённой метрической системы, является достаточно прихотливым, в нём от строки к строке может меняться схема расположения ударений и количество слогов в строке. Это характерно для португальской просодии, в которой даже склеивание слогов при образовании из грамматических слогов фонетических во многом зависит от желания самого автора. Зачастую Пессоа использовал силлабо-тоническую метрику именно для того, чтобы на базе определённых ожиданий выстроить прихотливый, неожиданный ритм своего стиха. **Если в антологиях Пессоа, изданных ещё в конце XX века, переводчики сглаживали «шероховатости» ритма автора, представляя в своих переводах его стихи написанными гладким ритмом, без отклонений, то сейчас, думаю, настало время, когда следует перевести стихи Пессоа, максимально приближаясь к ритму оригинала.**

Библиографический список

1. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. Москва : Фортуна Лимитед, 2003.
2. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста // Статьи. Исследования. Заметки. Санкт-Петербург : Искусство – Санкт-Петербург, 1996.
3. Пессоа Ф. Лирика / пер. с португ. А. Гелескула, Е. Витковского, Б. Дубина, Ю. Левитанского, Б. Слуцкого, Л. Цывьяна, сост. Е. Витковский [Предисл. Жасинто до Прадо Козльо]. Москва : Художественная литература, 1978. 222 с.
4. Урысон Е. В. О семантической организации стихотворного текста // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. РАН (Россия, Москва). Вып. 14. Славянский стих, Москва, 2017. С. 243–256.
5. Фещенко И. Н. Происхождение «язычества» Рикарду Рейша – самого загадочного гетеронима Фернандо Пессоа // Новый филологический вестник. 2019. № 3 (50). С. 211–224.
6. Фещенко-Скворцова И. Триумфальный день Фернандо Пессоа // Иностранная литература. 2015. № 7. С. 236–240.
7. Фещенко И. Н. «Рубайят» Фернандо Пессоа // Известия Уральского федерального университета. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. Т. 25, № 2 (186), 2019. С. 114–129.
8. Элизия // Большая российская энциклопедия Т. 35. Москва, 2017. С. 349. URL: [https://www.wikizero.com/ru/%D0%AD%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%B8%D1%8F_\(%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D0%B2%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0\)](https://www.wikizero.com/ru/%D0%AD%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%B8%D1%8F_(%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D0%B2%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0))
9. Cagliari Luiz Carlos. (2012). Línguas de ritmo silábico [Syllable rhythm languages] // Estudos Linguísticos [Linguistic Studies], Belo Horizonte, vol. 20, n. 2, jul.-dez. 2012, P. 23–58. (In Portuguese).
10. Abercrombie D. (1967). Elements of general phonetics. Edinburgh : Edinburgh University Press.
11. Pike, Ken L. (1945). The Intonation of American English. Ann Arbor. University of Michigan Press.
12. Cruz Maria Margarida, Frota Sonia (2014). Rhythm in central-southern varieties of European Portuguese: production and perception. University of Lisbon. Textos Seleccionados, XXIX Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística, Porto, APL, 2014. P. 213–231. (In English).
13. Gimson Alfred Charles. (1989) An Introduction to the Pronunciation of English. London, Hodder Arnold; 4 edition (April 1, 1989). (In English).
14. Azevedo M. M. (2005). Português: uma introdução linguística. University of California, Berkeley.
15. Graham E. (2002). Variation Adds to Prosodic Typology // Proceedings of the Speech Prosody 2002. Conferência, 11-13 de Abril de 2002, Aix-en-Provence : Laboratoire Parole et Langage, B. Bel e I. Marlin (eds). P. 127–132.
16. Nova Gramatica do Portugues Contemporaneo por Celso Cunha e Luis F. Lindley Cintra. Edições Joao Sá da Costa, Lisboa, 20.^a edição, 2013.
17. Abercrombie David T. (1965). A phonetician's view of verse structure // Studies in phonetics and linguistics. London, Oxford University Press, 1965. P. 16–25. (In English).
18. Cagliari L. C. (1984). Análise fonética do ritmo em poesia // EPA: Estudos portugueses e africanos, UNICAMP – IEL, Departamento de Teoria Literária, 1984. P. 67–96.
19. Ferrari Patricio. (2012). Meter and Rhythm in the Poetry of Fernando Pessoa. Universidade de Lisboa Faculdade de Letras Departamento de Linguística, Doutoramento em linguística, 2012. (In English).
20. Bisol Leda (2000). O Troqueu Silábico no Sistema Fonológico [The Syllabic Troqueu in the Phonological System] // PUCRS (Um Adendo ao Artigo de Plínio Barbosa). Available at: URL: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502000000200007 (accessed 19.12.2019). (In Portuguese).
21. Meireles Alexandro Rodrigues. (2014). Tipologia rítmica de dialetos do português brasileiro [Rhythmic typology of Brazilian Portuguese dialects] // Phonetics Laboratory, Federal University of Espírito Santo, Brazil. Arquivado em 21 de agosto de 2014, no Wayback Machine.
22. Cagliari Luiz Carlos. (2013). Existem línguas de ritmo silábico? [Are there any syllabic languages?] // Estudos Linguísticos [Linguistic Studies], São Paulo, jan-abr 2013, 42 (1). P. 19–32. (In Portuguese).
23. Carvalho Amorim de. (1981). Tratado de versificação portuguesa [Treaty of Portuguese Versification]. 4.^a edição. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro [Brazilian Book Center], 1981. [First published in 1941]. (In Portuguese).
24. Ferrari Lilian (2011). Introdução à linguística cognitiva [Introduction to Cognitive Linguistics]. São Paulo: Editora Contexto, 2011. P. 176 (In Portuguese).
25. Pessoa Fernando (1993). Um poema é uma obra literária em que o sentido se determina através do ritmo // Pessoa Inédito. Fernando Pessoa. (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa : Livros Horizonte, 1993. P. 242. (In Portuguese).
26. Duffell M. J. (2005). Some Phonological Features of Insular French: A Reconstruction // Studies on Ibero-Romance Linguistics Dedicated to Ralph Penny. Ed. by Roger Wright and Peter Ricketts. Newark : Juan de la Cuesta, 2005. P. 103–125.
27. Tarlinskaja Marina (1997). Rhythm and Syntax in Verse: English Iambic Tetrameter and Dolnik Tetrameter (Nineteenth and Twentieth Centuries) // Poetics Today. Vol. 18, nº 1 (Spring 1997). P. 59–93. (In English).
28. Tarlinskaja Marina (1976). English Verse: Theory and History [English Verse: Theory and History]. The Hague; Paris : Mouton, 1976. (In English).

29. Gasparov M. L. (1996). A History of European Versification. Translated from Russian by Gerry Smith and Marina Tarlinskaja. Ed. by Gerry Smith with Leofranc Holford-Strevens. Oxford: Clarendon Press, 1996. (First edition in Russian, 1989).

30. Dictionnaire de poétique et de rhétorique, 2^a ed. Paris, P.U.F., 1975, 1119 p.

31. En busca del verso puro (1961) [In search of the pure verse]. // Pedro Henríquez Ureña (ed.), Estudios de versificación española [In Spanish Versification Studies], Instituto de Filología «Amado Alonso», Universidad de Buenos Aires, 1961, EUDEBA, 1961. P. 267–268. (In Spanish).

32. Allen Gay Wilson (1933). Biblical Analogies for Walt Whitman's Prosody // Revue Anglo-Américaine X (1933). P. 490–507. (In English).

33. Duffell Martin. J. (2008) A New History of English Metre. London : Legenda. (In English).

34. Bothe Polly E. (2007). Algumas reflexões sobre o ritmo na poesia versilibrada de Fernando Pessoa: Alberto Caieiro e Álvaro de Campos [Some reflections on rhythm in Fernando Pessoa's versilibrated poetry: Alberto Caieiro and Álvaro de Campos]. // Steffen Dix e Jerónimo Pizarro (orgs.), A Arca de Pessoa: Novos Ensaios [Pessoa's Ark: New Essay], Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2007. P. 243–255. (In Portuguese).

Reference list

1. Gasparov M. L. Oчерk istorii evropejskogo stiha = An Essay on the history of European verse. Moskva : Fortuna Limited, 2003.

2. Lotman Ju. M. O poetah i poezii. Analiz poeticheskogo teksta = On poets and poetry. Poetic text analysis // Stat'i. Issledovanija. Zametki. Sankt-Peterburg : Iskusstvo – Sankt-Peterburg, 1996.

3. Pessoa F. Lirika = Lyrics / per. s portug. A. Gelskula, E. Vitkovskogo, B. Dubina, Ju. Levitanskogo, B. Sluckogo, L. Cyv'jana, sost. E. Vitkovskij [Predisl. Zhasinto do Prado Kojel'oj]. Moskva : Hudozhestvennaja literatura, 1978. 222 s.

4. Uryson E. V. O semanticheskoy organizacii stihotvornogo teksta = On semantic organization of poetic text // Trudy Instituta ruskogo jazyka im. V. V. Vinogradova. RAN (Rossija, Moskva). Vyp. 14. Slavjanskij stih, Moskva, 2017. S. 243–256.

5. Feshhenko I. N. Proishozhdenie «jazychestva» Rikardu Rejsja – samogo zagadochnogo geteronima Fernando Pessoa = The origin of Ricardo Reis's «paganism» – Fernando Pessoa's most enigmatic heteronym // Novyj filologicheskij vestnik. 2019. № 3 (50). S. 211–224.

6. Feshhenko-Skvorcova I. Triumfal'nyj den' Fernando Pessoa = Fernando Pessoa's day of triumph // Inostrannaja literatura. 2015. № 7. S. 236–240.

7. Feshhenko I. N. «Rubajjat» Fernando Pessoa = «Rubaiyat» by Fernando Pessoa // Izvestija Ural'skogo federal'nogo universiteta. Serija 1. Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury. T. 25, № 2 (186), 2019. S. 114–129.

8. Jelizija = Elysia // Bol'shaja rossijskaja jenciklopedija T. 35. Moskva, 2017. S. 349. URL: [https://www.wikizero.com/ru/%D0%AD%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%B8%D1%8F_\(%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D0%B2%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0\)](https://www.wikizero.com/ru/%D0%AD%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%B8%D1%8F_(%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D0%B2%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0))

9. Cagliari Luiz Carlos. (2012). Línguas de ritmo silábico [Syllable rhythm languages] // Estudos Linguísticos [Linguistic Studies], Belo Horizonte, vol. 20, n. 2, jul.-dez. 2012, R. 23–58. (In Portuguese).

10. Abercrombie D. (1967). Elements of general phonetics. Edinburgh : Edinburgh University Press.

11. Pike, Ken L. (1945). The Intonation of American English. Ann Arbor. University of Michigan Press.

12. Cruz Maria Margarida, Frota Sonia (2014). Rhythm in central-southern varieties of European Portuguese: production and perception. University of Lisbon. Textos Seleccionados, XXIX Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística, Porto, APL, 2014. R. 213–231. (In English).

13. Gimson Alfred Charles. (1989) An Introduction to the Pronunciation of English. London, Hodder Arnold; 4 edition (April 1, 1989). (In English).

14. Azevedo M. M. (2005). Português: uma introdução linguística. University of California, Berkeley.

15. Graham E. (2002). Variation Adds to Prosodic Typology // Proceedings of the Speech Prosody 2002. Conferência, 11-13 de Abril de 2002, Aix-en-Provence : Laboratoire Parole et Langage, B. Bel e I. Marlin (eds). R. 127–132.

16. Nova Gramatica do Portugues Contemporaneo por Celso Cunha e Luis F. Lindley Cintra. Edições Joao Sá da Costa, Lisboa, 20.^a edição, 2013.

17. Abercrombie David T. (1965). A phonetician's view of verse structure // Studies in phonetics and linguistics. London, Oxford University Press, 1965. R. 16–25. (In English).

18. Cagliari L. C. (1984). Análise fonética do ritmo em poesia // EPA: Estudos portugueses e africanos, UNICAMP – IEL, Departamento de Teoria Literária, 1984. R. 67–96.

19. Ferrari Patricio. (2012). Meter and Rhythm in the Poetry of Fernando Pessoa. Universidade de Lisboa Faculdade de Letras Departamento de Linguística, Doutoramento em linguística, 2012. (In English).

20. Bisol Leda (2000). O Troqueu Silábico no Sistema Fonológico [The Syllabic Troqueu in the Phonological System] // PUCRS (Um Adendo ao Artigo de Plínio Barbosa). Available at: URL: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502000000200007 (accessed 19.12.2019). (In Portuguese).

21. Meireles Alexandro Rodrigues. (2014). Tipologia rítmica de dialetos do português brasileiro [Rhythmic typology of Brazilian Portuguese dialects] // Phonetics Laboratory, Federal University of Espírito Santo, Brazil. Arquivado em 21 de agosto de 2014, no Wayback Machine.

22. Cagliari Luiz Carlos.(2013). Existem línguas de ritmo silábico? [Are there any syllabic languages?] // Estudos Linguísticos [Linguistic Studies], São Paulo, jan-abr 2013, 42 (1). R. 19–32. (In Portuguese).
23. Carvalho Amorim de. (1981). Tratado de versificação portuguesa [Treaty of Portuguese Versification]. 4.^a edição. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro [Brazilian Book Center], 1981. [First published in 1941]. (In Portuguese).
24. Ferrari Lilian (2011). Introdução à linguística cognitiva [Introduction to Cognitive Linguistics]. São Paulo: Editora Contexto, 2011. R. 176 (In Portuguese).
25. Pessoa Fernando (1993). Um poema é uma obra literária em que o sentido se determina através do ritmo // Pessoa Inédito. Fernando Pessoa. (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa : Livros Horizonte, 1993. R. 242. (In Portuguese).
26. Duffell M. J. (2005). Some Phonological Features of Insular French: A Reconstruction // Studies on Ibero-Romance Linguistics Dedicated to Ralph Penny. Ed. by Roger Wright and Peter Ricketts. Newark : Juan de la Cuesta, 2005. R. 103–125.
27. Tarlinskaja Marina (1997). Rhythm and Syntax in Verse: English Iambic Tetrameter and Dolnik Tetrameter (Nineteenth and Twentieth Centuries) // Poetics Today. Vol. 18, nº 1 (Spring 1997). R. 59–93. (In English).
28. Tarlinskaja Marina (1976). English Verse: Theory and History [English Verse: Theory and History]. The Hague; Paris : Mouton, 1976. (In English).
29. Gasparov M. L. (1996). A History of European Versification. Translated from Russian by Gerry Smith and Marina Tarlinskaja. Ed. by Gerry Smith with Leofranc Holford-Strevens. Oxford: Clarendon Press, 1996. (First edition in Russian, 1989).
30. Dictionnaire de poétique et de rhétorique, 2^a ed. Paris, P.U.F., 1975, 1119 r.
31. En busca del verso puro (1961) [In search of the pure verse]. // Pedro Henríquez Ureña (ed.), Estudios de versificación española [In Spanish Versification Studies], Instituto de Filología «Amado Alonso», Universidad de Buenos Aires, 1961, EUDEBA, 1961. R. 267–268. (In Spanish).
32. Allen Gay Wilson (1933). Biblical Analogies for Walt Whitman's Prosody // Revue Anglo-Américaine X (1933). R. 490–507. (In English).
33. Duffell Martin. J. (2008) A New History of English Metre. London : Legenda. (In English).
34. Bothe Polly E. (2007). Algumas reflexões sobre o ritmo na poesia versilibrada de Fernando Pessoa: Alberto Caeiro e Álvaro de Campos [Some reflections on rhythm in Fernando Pessoa's versilibrated poetry: Alberto Caeiro and Álvaro de Campos]. // Steffen Dix e Jerónimo Pizarro (orgs.), A Arca de Pessoa: Novos Ensaios [Pessoa's Ark: New Essay], Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2007. R. 243–255. (In Portuguese).

Статья поступила в редакцию 09.05.2023; одобрена после рецензирования 28.05.2023; принята к публикации 22.06.2023.

The article was submitted on 09.05.2023; approved after reviewing 28.05.2023; accepted for publication on 22.06.2023.