

Паисий Христов

РИТЪМЪТ И СТИХОТВОРНАТА СЪПКА ПРИ ПРЕВОД

(Върху материал от стихотворения

на В. Юго, Ш. Бодлер и П. Верлен, преведени на български език)

Членението на стиха може да се осъществи по два начина: в зависимост от мястото на цезурата и в зависимост от стихотворната съпка (при силаботоническото стихосложение). Първият начин е приложим и в двете разглеждани от нас стихотворни системи — френската и българската. Той се свежда до постигане на относителна синтактична и семантична самостоятелност на съизмерими части от стиха, т. е. на речевите конструкции се налагат количествени ограничения. Тук намира проявление основният закон в поетическата реч — законът за повторението: еднакъв брой срички и симетрично разположени паузи в съответствие с избора от автора метричен модел. В оригиналната творба трудно може да има покритие между идеалната метрическа схема и нейната конкретна реализация. С още по-голяма сила това важи при стихотворния превод. И все пак, макар “метърът да е една абстракция, една празна форма, той е необходим на поезията¹ и с него трябва да се съобразяват и преводачите.

При втория начин степента на абстракция при моделирането на стиха в зависимост от съпката е още по-голяма. Редуването през равни интервали на ударени и неударени (или на дълги и кратки) срички е явление от фонетично естество. От решаващо значение тук е мястото на ударението (или квантитетът на гласните). На френската фонетична система не са чужди нито квантитетът, нито ударението и все пак стихът не може да се отнесе към силаботоническите системи. Основната причина е в характера на френското ударение, което служи да маркира края на ритмичната група. На свой ред дължината на гласните е в пряка зависимост от ударението — една гласна може да бъде дълга само при определени условия, едно от които е да бъде под ударение. Особеностите на френската фонетична система не позволяват нито на ударението, нито на квантитета на гласните да имат такава дистрибуция, че да покриват онези позиции, които отговарят на стихотворните съпки. Горните разсъждения са в противоречие с предположението на някои специалисти, според които “метрическата организация на стиха е теоретически независима от езиковата система, тъй като тя се опира върху специфични правила, които нямат приложение на друго

място"². Това се потвърждава и от самия факт, че френското стихосложение е силабическо, а българското — силаботоническо. Ролята на литературната традиция не бива да се подценява (например българското народно песенно творчество се базира на свободния стих и едва през XIX в. се утвърждава силаботониката³). Навярно това става под въздействието на много фактори, между които е и чуждото влияние (например на руската и на западноевропейските литератури). Но то има и своите дълбоки корени в самата природа на нашия език — в акцентната самостоятелност на думите и в свободното ударение.

Според П. Гиро френската поезия би могла да създаде акцентен или квантитативен стих само ако се е била освободила от силабизма. Но това не става, защото е несъвместимо с природата на френското ударение⁴. Но практиката на френската поезия показва, че макар и в изключителни случаи, е възможно такова подреждане на сричките, че цялостно стихът да звучи силаботонически. Мартинон цитира едно четиристишие на Фернан Грег, в което деветсричните стихове се състоят от по три трисрични анапестични стъпки при съвсем правилно разположение на ударенията и на неударенията гласни:

Un chagrin / qui voudrait / s'assoupir,
Un frisson / qui fait mal / et qui charme,
Un soupir / en qui glisse / une larme,
Un sanglot / qui finit / en soupir.⁵

Фактът, че сръхметризираните френски стихове са в анапест, е особено показателен. Първо, те отговарят на характерния за френската версификация тетраметър (3+3+3+3), и второ, показват посоката, в която трябва да се търсят българските ритмични съответствия — изборът на една или друга стъпка.

Към въпроса за избора на стихотворната стъпка може да се подходи по различни начини:

а) От субективно гледище някои автори са склонни да свързват стихотворния ритъм, изразен чрез стъпката, с някакво естествено предразположение на нашата душевност⁶.

б) От историколитературно гледище се проследява появяването на силаботоническото стихосложение през определен период от развитието на литературата, обикновено под чуждо влияние, но винаги като лична творческа проява⁷.

в) От езиковедско гледище въпросът за избора на стихотворната стъпка се поставя най-вече при стихотворния превод. Безспорен е фактът, че исторически наложилата се система на стихосложение в даден език има пряко отношение към този избор. Но утвърждаването на една или друга версификационна система не може да се смята за случайно. Наблюденията на специалистите показват, че ямбът преобладава над другите стъпки в българската поезия. От интонационно гледище ямбът и анапестът са възходящи стъпки за разлика от хорея и дактила, които са низходящи. Френският стих по своята интонационна природа е възходящ. Не е изключено именно с този си характер той да е повлия-

ял и на руския, и на българския (пряко или косвено). Влиянието на френската литература върху руската и върху българската е безспорно.

Езиковедското обяснение на този избор е съвсем просто: след като френският стих се отличава с възходяща интонация (ударението пада на последната сричка на ритмичната група), за да се постигне ритмично съзвучие, в превода трябва да се използват възходящи стихотворни стъпки — ямб и анапест. Наблюденията на редица автори потвърждават този извод⁸.

Не можем да не изкажем своето възражение срещу стремежа на някои теоретици на руския стих да разпрострат явлението анакруза върху всяко безударно начало на стиха. За тях “съществуват само две стъпки — хорей и дактил. Ямбът става хорей, а амфибрахий — дактил с постоянна едносрична анакруза, а пък анапестът се представя като дактил с двусрична анакруза. Накратко казано, съществува опозиция само между двустъпни и тристъпни стихове”⁹. В действителност анакрузата трябва да се разглежда по-скоро като изключение, като нарушение на основната интонационна характеристика, която може да бъде, както вече казахме, възходяща и низходяща.

Интересно е да се направят достатъчно представителни статистически проучвания, за да се види дали в езици като българския и руския преобладаващото използване на ямба може да се мотивира с фонетични особености, свързани с мястото на ударението в думата. Тъй като преводаческата традиция отговаря на теоретически предвидимата и чувствително преобладаваща употреба на ямбичната стъпка, ще се задоволим само с някои частични наблюдения. От разгледаните 272 стихотворни превода 222 (82%) са в ямб, 14 са в амфибрахий, 11 в хорей, 8 в анапест, а 12 могат да бъдат смятани за особени случаи. Опитавме се да установим дали има някаква зависимост между несъмненото предпочитание на ямба пред хорей (в отношение 20 : 1) и количествените показатели за дължината на думите (според броя на сричките) и за мястото на ударението. Прегледани бяха приблизително еднакъв брой стихове в ямб и в хорей от различни автори и преводачи. Оказа се, че и двата случая двусричните думи с ударение на първата сричка преобладават над двусричните думи с ударение на втората сричка: при стиховете в ямб 15,6% : 14,6%, а при стиховете в хорей съотношението е още по-чувствително в полза на първите — 20% : 8,5%. Следователно масовото използване на ямба не почива на някакво предположение на акцентната система на езика. По-скоро би могло да се каже, че българският език дава възможност за широко използване на всички стихотворни стъпки най-вече благодарение на значителния брой едносрични думи (предикативни и непередикативни). В хорейните стихове те са 39%, а в ямбичните — 40 %, т. е. те представляват една константна величина в стихотворната реч (поне при взетите от нас проби). Интересно е да се отбележи също еднаквият (и то значителен) дял на трисричните думи с ударение на втората сричка — 16 % при стиховете в ямб и 15 % при стиховете в хорей. Броят на останалите думи (трисрични с ударение на първата или на третата сричка, четирисрични и т. н.) не надми-

нава общо 15 %. Налага се заключението, че голямата акцентна мобилност на българския стих се дължи на едносричните думи, които при прав или инверсиран словоред в комбинация с останалите думи могат да осигурят желаната метрическа конфигурация на стиха. В това се състои и съществената разлика между българския и френския език. Еткинд припомня, че дактилът и хорейт са практически невъзможни във френски език по фонетични причини, тъй като не съществуват многосрични думи с ударение на първата сричка, а едносричните думи със собствено ударение са малко¹⁰.

В крайна сметка се стига до констатацията, че в българските преводи ямбът е предпочетен по силата на литературната традиция, която от своя страна се е формирала и под чуждо влияние. В такъв случай интерес заслужава въпросът дали използването на други метрични схеми при превод на български език може да бъде обективно мотивирано, или пък се дължи на лично моментно предпочитание на преводача. Според нас могат да се разграничат три подхода при избора на стихотворната стъпка (освен случаите, когато се превежда в ямб): а) когато преводът на определени елементи от оригинала налага по акцентни съображения употребата на дадена стъпка; б) когато преводачът търси съзвучие с оригинала, и в) когато преводът следва определен ритмичен модел, който не е мотивиран от контекста и се дължи на личното предпочитание на преводача. Ще илюстрираме тези случаи с примери от преводи, в които са използвани хорей, дактил, амфибрахий и анапест.

Стихотворни преводи в хорей

а) Прибягването до хорей най-често се мотивира от това, че българските преводи на определени елементи от оригинала налагат хореичен ритъм на цялото стихотворение. Така например Л. Даскалова е трябвало да преведе съчетанието *Monseigneur le duc de Bretagne* (от стихотворението "Годеницата на тимпаниста" от Юго) с "Монсеньор херцогът на Бретан", което предполага вече едно хореично разпределение на ударенията в стиха, и по този модел се изгражда цялата творба.

Любопитно е да отбележим двата превода на стихотворението на Юго "Детето". Първият е поместен в сборника "Лирика" в превод на П. Симов. Стъпката е хорей, тъй като в оригинала още в първата строфа в началото на 2., 3. и 4. стих се повтаря името на остров Хиос. Преводачът е бил задължен да остане верен на тази композиционна особеност на оригинала и това е наложило използването на хорей ("Хиос, островът на виното. . ."). Но в т. 7 на Избраните съчинения на В. Юго от 1990 г. на с. 17, същото стихотворение е дадено в съвсем друг превод и за преводач е посочен П. Симов. Ако това не се дължи на досадна грешка (не е наша работа да установяваме авторството на превода), този случай би могъл да служи за пример как един преводач предлага два съвсем различни варианта на едно стихотворение: единият в хорей (мотивиран обек-

тивно), а другият в ямб (избягнато е повторението на Хиос в ущърб на качеството на превода).

Едно от стихотворенията на Юго започва със стиха "France, à l'heure où tu te prosternes. . ." П. Симов поставя в началото на стиха звателното "Францио", като налага стъпка с ударение на първата сричка. И понеже дактилът се среща много рядко в преводите, предпочитанието отива към хорей.

Освен собствените имена, нарицателните с подчертано значение за текста също могат да наложат определена метрическа схема. Стихотворението на Юго "Песен" започва с "La femelle? Elle est morte". Хр. Ц. Дерижан е предпочел "птичката" пред "женската", но и двете думи са с ударение на първата сричка и ориентират преводача към хорей. Същото може да се каже и за стихотворението на Бодлер "Бухалите" — в центъра на вниманието са бухалите, а това е четирисрична дума с ударение на първата стъпка и хореичният ритъм се проявява още в заглавието.

б) При втория подход според нас се търси метрическо съзвучие между оригинала и превода и цялото стихотворение се подвежда според интонационната характеристика най-често на първия стих от оригинала. "Друга песен" на В. Юго започва с ударена първа сричка "L'aube naît et ta porte est close. . .". П. Симов се възползва от това "задание" и представя цялата версия в хорей: "Зазори, а твоят дом — затворен / Мила, за какво да чезнем в сън?". Тази предполагаема мотивация рядко води до хорей и дактил, защото рядко в оригинала се срещат стихове с ударение на началната сричка.

в) Най-сетне ще отбележим и третия подход, при който за модел се взема преводът на един от началните стихове на творбата, без той да е наложен по някакви обективни причини. "Следобедният сън на лъва" от В. Юго в превод на П. Симов започва със "Спи лъвът в леговище познато" (хорей), но глаголът "спи" може да отиде и в края на стиха и да се получи ямбична стъпка: "Лъвът в леговище познато спи". Въпрос за лично предпочитание е бил и изборът на стъпката при превода на Верленовото стихотворение "La lune blanche". Съзвучна с оригинала е използваната от Симов ямбична стъпка "Луната бяла" (ударението е на втората сричка — както в оригинала). Кадийски е предпочел инверсията ("Бяла, луната. . ."), която води до дактил, а пък преводите на К. Родопа ("Бялата луна / свети във горите. . .") и на Стоянова ("Над леса гори луната / в златен сън почива той") са в хорей. Самият факт, че въпросните преводи са в различни стъпки, свидетелствува за това, че преводачите са имали свободата да избират.

Стихотворения в дактилна стъпка

Дактилът се оказва най-неподходящ при превод на френска поезия, и то по две причини: първо, защото ударението пада на първата сричка, което е в разрез с френската интонация, и второ, защото дактилът налага най-значително отклонение в броя на сричките в стиха — съкращаване с две срички или удъл-

жаване с една. Практиката потвърждава тази теоретично изведена постановка. Само четири от разглежданите от нас преводи са в дактил. Освен "Бяла, луна-та", за която стана дума, Кадийски ни е предложил още два превода в дактил: "Униние" ("Аз съм империя в края на своя упадък") от Бодлер и "Авел и Каин" ("Племя на Авел, яж и препивай. . .") от Верлен, а от П. Симов в дактил е преведено Верленовото стихотворение "Сплин" ("Розите всичките бяха червени"). Едни съвсем незначителни промени в началните стихове на тези преводи ("Империя в края на своя упадък съм аз" — амфибрахий; "Червени бяха всички рози" — ямб; "Народе на Авел. . ." — амфибрахий) лесно могат да ни убедят, че преводачите са имали и друг избор.

Стихотворения в амфибрахий

Като трисрична стъпка с ударение на втората сричка амфибрахийт се използва сравнително рядко (приблизително колкото и анапестът) за предаване на александрини, представляващи отчетлив тетраметър. В амфибрахий са и двете български версии на "Océano pox" от В. Юго ("O, combien de marins, combien de capitaines. . .") — на П. Симов ("О, колко моряци, какви капитани. . .") и на Д. Полянов ("О, колко моряци и колко матроси. . ."). В амфибрахий е и друг един превод на Д. Полянов — "Съвестта" от В. Юго ("Lorsque avec ses enfants vêtus de peaux de bêtes" — "Когато с деца си във кожи обвити . . ."). И тук, както и в първите примери, върху избора на стъпката е въздействувал самият български текст. Полянов се е постарал да бъде колкото се може по-близо до оригинала и относителната дума "когато" предопределя стихотворната стъпка. Един по-различен подход към оригинала (например непревеждане на lorsque) може да ориентира преводача към използване на ямб ("Със своите деца, навлекли груби кожи. . ." — Първан Черкаски), който също е подходящ за предаване на тетраметъра, защото и ямбът, и амфибрахийт позволяват цезурата да остане в средата на стиха (както е в оригинала), а полустишията в сравнение със стихотворните стъпки са много по-реални единици при членението на българския стих.

Не бива да се остава с впечатлението, че амфибрахийт се използва само за превеждането на дългите размери. При превода на стихотворението "Музиката" от Бодлер Кадийски комбинира 14-срични, 9-срични и 6-срични стихове в амфибрахий. Всъщност преводачът е удължил малко стиха — александринът става 14-сричник, а шестсричникът се превръща в деветсричник:

Понякога грабва ме тя като бурно море!

Звездата ми гледа унило —

и в етера чист под таван от мъгла ли ще спре,

но вдигам ветрило. . .

Колкото по-къси са стиховете, толкова по-трудно се разгръща един трисричен размер. Затова десетсричникът от "Сантиментална разходка" ("Le couchant dardait ses rayons suprêmes. . .") и от "Сантиментална беседа" ("Dans

le vieux parc solitaire et glacé. . .”) е превърнат в българските преводи в 12-сричен амфибрахий: “Лъчите си запад изстреля в прослава. . .” (Кадийски) и “През стария парк, заледен и самотен. . .” (Г. Михайлов). Кадийски превежда в амфибрахий и “Есенна песен” от Верлен (“Виола със стон / под гол небосклон. . .”), но размерът тук наистина е твърде малък, за да може осезателно да се прояви трисричната стъпка.

Преводни стихотворения в анапест

И тук ще разграничим три случая на подход при избора на стихотворната стъпка.

а) Този избор е наложен обективно от нуждата да се преведат собствени имена, които на български език не могат да влязат в рамките на друга стъпка. Такива примери откриваме в стихотворението “Зора” от В. Юго в превод на Л. Любенов (“Un immense frisson émeut la plaine obscure / C’est l’heure où Pythagore, Hésiode, Epicure. . .” — “Мина тръпка за миг в равнините заспали / Епикур, Хезиод, Питагор са мечтали. . .”) или във “Фаровете” от Бодлер в превод на К. Кадийски (“Leonard de Vinci — miroir profond et sombre” — “Леонардо да Винчи — простор в огледало”; “Michel-Ange, lieu vague où l’on voit des Hercules. . .” — “Микеланджело — там Херкулесовци смели. . .”). Последното стихотворение (“Фаровете”) в превода на Г. Михайлов е в ямб, тъй като преводачът е съкратил имената (“О, Винчи. . .”, “О, Анжело. . .”).

б) До анапест се прибегва, когато се търси съзвучие с френския тетраметър. Особено подходящ илюстративен пример за случая е стихотворението “Свобода” от Юго в превод на Г. Петрова и Й. Янков (на български език стиховете са удължени):

De quel droit ' mettez-vous ' des oiseaux ' dans des cages?

De quel droit ' ôtez-vous ' ces chanteurs ' aux bocages?

Не затваряйте птиците в клетка! Не, нямате право!

И леса, и зората, и белия извор недейте лишава. . .

Подобен подход откриваме още при стихотворенията “Първи май” и “Какво значи, сърце. . .” от В. Юго в превод съответно на Б. Ламбовски и на В. Петров, както и в “Екзотичен аромат” от Бодлер в превод на Г. Михайлов (цялото това стихотворение е в анапест с изключение на първия стих, който е в амфибрахий):

Когато отворил очи в топла вечер през есен

аромат върху твоята гърд впивам кротко склонен. . .

в) Изборът на стихотворната стъпка е до голяма степен субективен и е повлиян от интонацията на един или друг стих на оригинала. Така например стихотворението на Бодлер “Вечерна хармония” започва със стиховете:

Voici ' venir ' les temps ' où vibrant ' sur sa tige

Chaque fleur ' s'évapore ' ainsi qu'un encensoir. . .

Началото на първия стих се състои от двусрични думи, които ориентират преводача към ямб — така са постъпили Кадийски ("Настава онзи миг, когато вятър свеж / като кадилници цветята полюлява. . .") и П. Симов ("Настава чуден миг, изпълнен с аромат. . ."). А. Г. Михайлов при избора на стъпката, изглежда, е бил повлиян от втория стих на оригинала, който звучи анапестично ("Идва час и тогаз с разлюлени стебла / лъхат всички цветя и навеждат чела. . .").

Преводи с нарушена стъпка

Две са според нас основните причини, поради които съществуват, макар и малко на брой, преводи с неустановена метрическа схема.

1. Недостатъчна взискателност или неумение на преводача да осъществи съответен метричен размер. Това се среща най-вече в по-старите преводи. Ще посочим няколко примера, без да правим опит за метричен анализ на стиховете, тъй като те не следват определени схеми (ще бъдат отбелязани след всеки стих ударените срички, за да се види тяхното неравномерно разпределение).

Стихотворението на Верлен "Green" е познато на българския читател още от 1896 г. (за чест на преводача под заглавието в скоби е отбелязано "подражание"):

Поднасям ти рози, плодове, листа (2,5,9,11)

И после туй сърце ти поднасям клето (2, 4, 6, 9, 11)

Недей го отхвърля жестоко с ръка (2, 5, 8, 11)

И яд му не давай в радостта напета (2, 5, 9, 11)

През 1926 г. Т. Кардамин превежда стихотворението на Бодлер "Угроза" ("L'Ennemi"), като смесва дактилна с анапестична стъпка не само в рамките на един и същ стих, но и в полустихията. Получава се така, че ударените срички се оказват ту една до друга, ту през една, две или четири неударени срички:

Бърна нощ, тъмна нощ бе за мен младостта (1, 3, 4, 6, 9, 12)

Някъде на места плувнала в светлина (1, 6, 7, 12)

с дъждове, с мълнии помня си пролетта. . . (3, 4, 7, 12)

У К. Родопа лесно може да се констатира смесване на стихотворни стъпки с еднакъв брой срички, но с различно разпределение на ударенията. Особено интересен е случаят с превода на "Есенна песен" от Верлен (у К. Родопа "Есенни цигулки"):

Със дълги ридания (амф.)

тъмни стенания (дактил)

вопли без път. (дактил)

Цигулките есенни (амф.)

раняват сърцето ми (амф.)

в мъки унесени (дактил)

с болки и скръб (дактил)

2. Преводачът умишлено се отклонява от силаботоническото стихосложение. Най-ярък пример за това е българската версия на "Поетическо изкуство" от Верлен в превод на П. Симов. Наистина не бива едно програмно стихотворение, в което се прокламира свободата на стиха, да се превежда според строгия силаботонически канон. П. Симов се е съобразил с оригинала и с естетиката на Верлен — първият и последният стих на първата строфа звучат ямбично, а вторият и третият — хореично:

Предимно музика да има,
сричките да са нечетен брой —
вред прониква и не носи той
помпозност, поза нетърпима.

Подобен е подходът и на К. Кадийски при превода на Верленовите стихотворения "Сърцето ми сълзи лее", "Сред безкрайната скука", "Аз не знам защо" и др. Това са несъмнени постижения на преводачите, защото наистина трудно се излиза от коловоза на рутината, за да се пресъздаде ритъмът на символистическата поезия.

Вариациите в стихотворната стъпка не са чужди и на Г. Михайлов. Стихотворението на Бодлер "Литании на Сатаната" се състои от двустишия, които са преведени от Г. Михайлов в ямб, а между тях като рефрен се повтаря стихът "О, Сатана, помилуй безкрайната ми нищета!", който не почива на определена метрическа схема. В оригинала съответният стих е съзвучен с другите — Бодлер не е търсил за него някакъв по-специален ритъм, за да го обособи. Независимо от това в желанието си да го подчертае Г. Михайлов е придал на стиха съвсем специфичен ритъм:

О, княз изгнан, онеправдан — ти, който победен
въставаш пак със двойна мощ, в погрома възроден,

О, Сатана, помилуй безкрайната ми нищета!

Въз основа на разгледания материал могат да се направят следните заключения във връзка с използването на стихотворната стъпка при предаването на ритма на френската поезия на български език:

1. Принципно положение при стихотворния превод, осъществяван от нашата преводаческа школа в последно време, е чуждата творба да звучи в българския контекст (литературен, езиков и пр.) така естествено, както тя звучи в оригинал. От това следва, че щом българската поезия почива на силаботоническото стихосложение с преобладаваща употреба на ямб, преводната не бива да следва някакъв друг път (сляпото имитиране на оригинала би било погрешно).

2. По едно щастливо стечение на обстоятелствата (езикови и литературни) доминиращото използване на ямб в нашата оригинална и преводна поезия

отговаря на характерната за френския език (и стих) възходяща интонация, така че ямбът се оказва такава стъпка, в която могат да намерят съответствие почти всички френски стихотворни размери.

3. Понякога изборът на стъпката се предопределя от акцентната характеристика на българските думи или словосъчетания, чрез които се предават собствените имена или реалиите. Тогава те именно налагат в зависимост от разпределението на ударенията една или друга стъпка.

4. Когато оригиналната творба се отличава с някакъв специфичен ритъм (който се отклонява от нормата на съответния жанр, период или литературно течение), тогава нашите преводачи използват умело възможностите за вариации, които им дава силаботоническото стихосложение, за да пресъздадат (или наподобят) оригиналния ритъм. А това е свидетелство за едно творческо отношение към превода, което има своята дълбока мотивация — както литературна, така и езикова.

БЕЛЕЖКИ

¹ P. Guiraud. *Langage et versification d'après l'oeuvre de P. Valéry*. Paris, Klincksieck, 1953, p. 41.

² J. Tamine. *Sur quelques contraintes qui limitent l'autonomie de la métrique*. *Langue française*, 1981, № 49, p. 69.

³ Р. Кунчева. Стихът като възможност за избор. С., 1988 г., с. 63.

⁴ P. Guiraud. *La versification*, PUF, Que sais-je, 1970, p. 19.

⁵ Ph. Martinon. *Dictionnaire des rimes*. Larousse, 1962, p. 20.

⁶ J. Cohen. *Structure du langage poétique*. Paris, Flammarion, 1966, p. 14—15.

⁷ О. Дейкова. Проблеми на българското стихосложение. Наука и изкуство, С., 1982 г., с. 10. Вж. също Р. Кунчева. Стихът като възможност за избор, с. 64.

⁸ Р. Кунчева. Пак там, с. 69 и 71. Вж. също Н. С. Гумилев, *Переводы стихотворные*, Прогресс, Москва, 1983, с. 81; E. Etkind. *Un art en crise, L'âge d'Homme*. Lausanne, 1982, p. 161.

⁹ H. Meschonnic. *Critique du rythme*. Verdier, 1982, p. 540.

Разгледаните в статията стихотворения на В. Юго са взети от следните негов книги: "Годеницата на тимпаниста" от "Оди и балади", "Детето" от "Източни мотиви", "Францио . . ." и "Зора" от "Възмездия", "Друга песен" от "Песни на здрача", "Следобедният сън на лъва" от "Песни на улиците и горите", "Осеепо пох" от "Лъчи и сенка", "Съвестта" и "Свобода" от "Легенда на вековете", "Първи май" от "Съзерпация", "Какво значи, сърце?" от "Есенни листа".

Стихотворенията от Ш. Бодлер и П. Верлен са според:

Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Didier, 1961.

P. Verlaine, *Poemes saturniens, Fêtes galantes, Le livre de poche*, Paris, 1961.

ИЗТОЧНИЦИ ЗА БЪЛГАРСКИТЕ ПРЕВОДИ

КНИГИ

1. В. Юго. Избрани произведения, т. V. Нар. култура, С. 1967.
2. В. Юго. Избрани творби. Нар. култура, С., 1984.
3. В. Юго. Избрани творби в осем тома, т. 7, Поезия. Нар. култура, С., 1990.
4. В. Юго. Лирика, Превод от френски П. Симов, Нар. култура, С., 1962.
5. Г. Михайлов. Български преводачи. Нар. култура, С., 1976.
6. Френска поезия. Подбрал и превел от френски П. Симов, Нар. култура, С., 1978.
7. Ш. Бодлер. Цветя на злото, Малки поеми в проза. Превел от френски К. Кадийски, Нар. култура, С., 1984.
8. П. Верлен. Нежни бури. Подбор и превод от френски К. Кадийски, Нар. култура, С., 1984.

ПЕРИОДИКА

1. "Съвестта" и "Осеано пох" от В. Юго — Наш живот, кн. 7 и 8, 1901 г., с. 342, прев. Д. Полянов.
2. "Угроза" от Ш. Бодлер — Обществена мисъл, 1926 г., кн. 9—10, с. 534, прев. Т. Кардамин.
3. "Есенна песен" от П. Верлен — Литературен глас, 1938 г., бр. 413, прев. К. Родопа.
4. "Над леса гори луната" от Верлен — Българка, 1927, бр. 1, прев. Ст. Стоянова.
5. "Ноктюрно" от Верлен — Литературен глас, 1938 г., бр. 413, прев. К. Родопа.