

*Трофимова Н.А.*  
Национальный исследовательский университет  
"Высшая школа экономики", Санкт-Петербург  
*Ковалева М.В.*  
Санкт-Петербургский институт  
внешнеэкономических связей, экономики и права

## **КОНКРЕТНАЯ ПОЭЗИЯ: ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА**

Предметом рассмотрения данной статьи являются проблемы, с которыми сталкивается переводчик произведений конкретной поэзии. Авторы дают определение этому жанру литературы, рассматривают его специфику и отличия от смежных жанров, классифицируют виды конкретных стихов по степени их переводимости. Во второй части статьи предлагается анализ нескольких произведений конкретной поэзии и их переводы.

**Ключевые слова:** конкретная поэзия, визуальная поэзия, фигурные стихи, перевод поэзии, Э. Яндль, О. Гомрингер.

*Trofimova N.A., Kovaleva M.V.*

## **CONCRETE POETRY: PROBLEM OF TRANSLATION**

The article deals with the problems facing the translators of texts of concrete poetry. The authors give a definition of this genre of literature, consider its specifics and differences from related genres, classify types of concrete poetry by degree of their translatability. The second part of the article presents an analysis of several works of concrete poetry and their translations.

**Key words:** concrete poetry, visual poetry, pattern poetry, translation of poetry, E. Jandl, E. Gomringer.

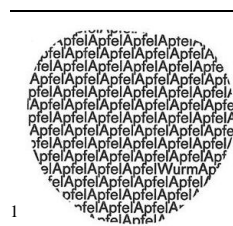
Существует довольно распространенное мнение о том, что перевод поэзии в настоящее время утратил свою актуальность, поскольку большая часть произведений, представляющих культурную ценность, была создана предыдущими поколениями и уже переведена. Однако это утверждение может быть верно только в отношении классической литературы, в том числе поэзии, наиболее ценные в культурном значении произведения которой были созданы в прошлые века и уже неоднократно становились объектом внимания литературоведов и переводчиков.

Но поэзия не стоит на месте, она меняется вместе с отображаемой ею действительностью, приобретая новые формы, жанры, новые законы создания поэтических произведений. Ключевые моменты истории трансформируют восприятие поэтов, являющихся в некотором роде

проводниками душ читателей. В поисках новой истины на перекрестках истории рождаются авангардные литературные жанры, "воскрешение слова" ведет к неумолимому речетворчеству, поэты, ощутив в слове энергию жизни, опьяненные вновь обретенным даром, начинают искать новые формы выражения мыслей [Флоренский 1990: 171] .

Одним из таких авангардных для своего времени экспериментальных жанров является конкретная поэзия. В Германии это направление пережило свой расцвет во второй половине XX в., когда одной из задач поэзии была смена языка как инструмента фашизма на язык свободы и действия [Рябова 2014: 146]. Конкретная поэзия стала новым способом интеллектуально-духовного осмысления языка и слова, которые использовались как своеобразный материал для экспериментов на литературном уровне.

Поэты-конкретисты старались создавать такие литературные формы, которые могли бы прямо воздействовать на читателя, в которых отсутствовало бы какое-либо имплицитно выраженное содержание. Они считали, что все, что должно быть выражено, уже заложено в самом языке и его элементах, следует лишь умело этим воспользоваться. Эта цель – прямое воздействие на читателя – обуславливает превалирование внешней (графической) формы стиха над его содержанием, поэтому конкретную поэзию часто называют визуальной. Однако границы конкретизма намного шире – существуют тексты, предназначенные для восприятия на слух. Кроме того, некоторые авторы, соблюдая основные принципы конкретизма, все же оставляли за собой право вкладывать тот или иной подтекст в свои произведения или же облекать их в традиционные, общепринятые стихотворные формы. Так, по степени необходимости визуального восприятия среди текстов конкретной поэзии встречаются фигурные стихи (например, «Apfel» Р. Дойля<sup>1</sup>), стихотворения, не имеющие ярко выраженных графических признаков, однако требующие визуального восприятия (например, «Schweigen» О. Гомрингера<sup>2</sup>),

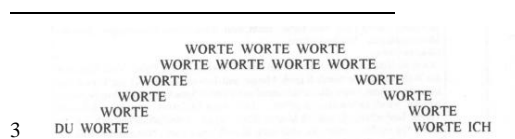


schweigen schweigen schweigen  
schweigen schweigen schweigen  
schweigen schweigen  
schweigen schweigen schweigen  
schweigen schweigen schweigen

2

стихотворения, в которых зрительный образ является вспомогательным средством для лучшего осознания смысла стихотворения (например, "Worte" неизвестного автора<sup>3</sup>) и др. К конкретной поэзии относятся также ономатопеические стихотворения, верлибры и даже сонеты.

Такое разнообразие поэтических жанров и их специфика делают экспериментальные поэтические тексты особым переводческим материалом, требующим специальных знаний, умений и таланта. Переводчик должен сохранить при переводе тот же эффект, то же воздействие на читателя/слушателя, которое оказывает текст оригинала. Так, фигурные стихи зачастую вообще не нуждаются в переводе; при переводе таких текстов, в которых эффект на получателя перевода оказывают одновременно как графические, так и фонетические характеристики, основной акцент необходимо делать как на графическом оформлении стиха, так и на его ритме, поскольку рифма – не самое распространенное явление в конкретной поэзии. И действительно, в приведенных выше произведениях Р. Дойля и О. Гомрингера материал для перевода практически отсутствует, поскольку они рассчитаны исключительно на визуальное восприятие, и если читателю известен перевод лексических единиц, из которых составлены эти стихотворения, то больше для их понимания в целом ничего не требуется. Единственным спорным моментом может стать вопрос о том, что такое *schweigen* – существительное *молчание* или же глагол *молчать*. В обычной письменной немецкой речи этот вопрос можно было бы решить, посмотрев на первую букву слова, является ли она строчной в случае глагола или прописной в случае существительного. Однако многие конкретисты намеренно нарушали это правило правописания и начинали все слова с прописных/строчных букв, поэтому в данном случае это переводчику не поможет. Можно было бы утверждать то, что большинство таких фигурных стихов изображают все-таки некий предмет, а не действие, но, на наш взгляд, частеречный вопрос этого стихотворения можно оставить открытым, поскольку его смысл не зависит от части речи слова, его создающего.



Произведения, содержание которых создается перестановкой букв или слогов, не вызывают никаких переводческих сложностей, поскольку в них не встречаются ни многозначная лексика, ни сложные синтаксические конструкции, ни специфическая система образов. Однако даже при переводе подобных стихотворений переводчики могут ошибаться в силу невнимательного отношения к объекту перевода или же в силу чрезмерного, но неуместного здесь стремления проявить свою индивидуальность. Так, при работе со стихотворением «kein fehler im system» Е. Гомрингера переводчик В. Куприянов случайно или специально не стал соблюдать алгоритм, придуманный автором оригинального произведения, в котором систематично сдвигается на один знак вправо буква *f*. Вместо этого он экспериментировал с местоположением слогов слова *ошибки* и букв, составляющих эти слоги. Возможно, в алгоритме Куприянова также была заложена идея некой системы, но на первый взгляд она отсутствует, т.е. суть стихотворения больше не оправдывается его названием.

kein fehler im system  
 kein efhler im system  
 kein ehfler im system  
 kein ehlefr im system  
 ...  
 (E. Gomringer)

в системе нет ошибок  
 в системе нет обишок  
 в системе нет ошикоб  
 в системе нет оишбок  
 ...  
 (В. Куприянов)

Такие произведения, как, например, стихотворение Э. Яндля «Eulen» представляют уже бóльшую трудность для переводчика. Главный смысловой компонент стихотворения – *eulen* – обладает широкой многозначностью, поскольку это слово на Венском диалекте означает одновременно *совы* и *одинокий*, и даже ругательство, обозначающее некрасивую женщину или просто девушку на молодежном жаргоне. Разумеется, такую игру слов невозможно сохранить при переводе. Поэтому переводчик В. Куприянов не пытался сохранить подтекст созвучности слов *филин* (избранное переводчиком вариантное соответствие слову *совы*) и *одинокий*, а создал два различных перевода, каждый из которых представляет, в свою очередь, лишь одно из четырех возможных значений.

bist eulen?  
 ja

ты филин  
 да

ты одинок  
 да

|                           |                   |                     |
|---------------------------|-------------------|---------------------|
| bin eulen                 | филин             | я одинок            |
| ja ja                     | да да             | да да               |
| sehr eulen                | совсем филин      | очень одинок        |
| ...                       | ...               | ...                 |
| doch wer einmal eulen war | но уж если ты     | но уж если кто      |
| der wird eulen bleiben    | филин             | одинок              |
| immer                     | то навсегда филин | тот навсегда одинок |
| ja                        | да                | да                  |
| ja ja                     | да да             | да да               |
| (E. Gomringer)            | (В. Куприянов)    | (В. Куприянов)      |

Наилучшим вариантом для перевода данного стихотворения нам представляется внедрение двух наиболее подходящих значений *филин* и *одинокий* в текст произведения, в зависимости от слов, образующих словосочетания со словом *eulen* в каждом конкретном месте произведения. Например, фразу *sehr eulen* нельзя перевести как *совсем совы* (или *совсем филин*, как придумал переводчик В. Куприянов) поэтому здесь было бы предпочтительнее превратить ее в словосочетание *совсем одинокий*. На наш взгляд, этот смысл имеет более важное значение для Э. Яндля, поскольку, если бы он хотел на первое место поставить значение *совы/филина*, то он выбрал бы скорее форму единственного числа *eule*, иначе получается, что *bist eulen* следует перевести как *ты совы*, что маловероятно даже для экспериментальной поэзии. Конечную фразу можно было бы, к примеру, перевести так: *но уж если ты филин, то навсегда одинок*.

Кроме трудностей, связанных с многозначностью слов, переводчик также может столкнуться с проблемой передачи средств художественной выразительности. Несмотря на то, что основная идея конкретной поэзии заключалась в том, чтобы воздействовать самим словом, а не порождаемыми им образами, во многих текстах все равно так или иначе присутствуют разнообразные художественные приемы (авторские эпитеты, сравнения, метафоры, синтаксическая специфика и др.), для перевода которых существуют определенные правила. Особенностью произведений конкретной поэзии могут быть, например, разного рода повторы (фонетические, морфемные, лексические, синтаксические, лейтмотивные), требующие сохранения количества компонентов повтора и самого принципа повтора на заданном языковом уровне при переводе [Алексеева,

2006: 313]. Приведенные ниже переводы стихотворения Э. Яндля «ottos mops» являются примерами переводческих решений при передаче фонетического повтора:

|                       |                          |                         |
|-----------------------|--------------------------|-------------------------|
| ottos mops trotzt     | Пес босса – упрямый нос. | мопс отто обормот       |
| otto: fort mops fort  | Босс: «Пес, беги кросс!» | отто: вон мопс вон      |
| ottos mops hopst fort | Пес босса скачет кроссом | мопс отто скок-скок вон |
| otto: soso            | по приказу босса.        | отто: вот-вот           |
| ...                   | ...                      | ...                     |
| (E. Jandl)            | (Д. Болганова)           | (А. Медведев)           |

Сказанное свидетельствует о том, что перевод разнообразных видов и форм произведений конкретной поэзии предполагает необходимость решения прагматической задачи сохранить эстетическое воздействие на реципиента, найти не только лексические и синтаксические соответствия в языке перевода, но и сохранить метр стиха (при частой разности языковых систем) и, при необходимости, рифму. При этом следует бережно относиться к системе образов и языку автора, уметь распознать идею автора, его посыл читателям.

Ниже приведены рассуждения авторов настоящей статьи относительно особенностей перевода произведений одного из самых ярких представителей конкретной поэзии Эрнста Яндля (1925-2000), человека в высшей степени эрудированного, превосходно владевшего поэтическим языком. Яндль работал с буквами и звуками, слогами и словами, с целыми языковыми оборотами, которые он заимствовал из повседневной жизни и речи реальных людей, различных анекдотов, шуток и т.д., он нередко писал на диалекте или использовал в своих текстах иностранные слова. Ему, вероятно, доставляло удовольствие играть с различными языковыми пластами, экспериментировать с различными поэтическими жанрами, наполняя каждое из произведений собственным авторским смыслом. Поэтому его стихи воздействуют как самим словом, так и скрытым смыслом, зашифрованным в формульных сочетаниях букв, слогов и слов.

### **Schtzngrmm**

Стихотворение «Schtzngrmm» интересно уже потому, что имеет не столько визуальную направленность, сколько рассчитано на восприятие на слух. Это, в свою очередь, накладывает определенные обязательства на переводчика. Название стихотворения образовано от слова «Schützengraben», т.е. окоп, но все его звуко-буквенные элементы

расположены в тексте стихотворения таким образом, что при его прослушивания в сознании слушателя возникает представление о поле боя.

Если разобрать фонетический состав стихотворения, то мы увидим здесь сочетание шипящего звука [ʃ] с аффрикатой [ts], глухой звук [t], сонорные согласные звуки [n], [m], [r] и звонкий [g], но при этом ни одного гласного звука. Слово, в котором полностью отсутствуют гласные звуки, не может быть похоже на человеческую речь, зато им прекрасно можно описать звуки взрывов (сонорные и звонкий звук), пулеметной очереди (глухой) и свист пуль (шипящий и аффрикат). Вероятно, автор намеренно сократил исходное слово практически до неузнаваемости, чтобы его лексическое значение не отвлекало от прямого звукового восприятия, а оставалось в некоторой степени скрытым, и открывалось лишь тому, кто захочет заглянуть вглубь произведения.

Как было сказано выше, название стихотворения и его текст были образованы от слова «Schützengraben», но само слово целиком в тексте отсутствует. В конце стихотворения в последней строчке «t-t» заложено слово *tot*, т.е. *мертвый*, но Яндль не использует слово в его исходной форме, он лишь намекает на него.

Мы предлагаем свой вариант перевода, в котором мы попытались сохранить качественную и количественную характеристики фонетического состава стихотворения так, чтобы при этом не потерять звуковую передачу стрельбы. Слово-основа для стихотворения *стрельба* было подобрано так, чтобы лексически оно было связано со значением, заложенным в тексте оригинала. При этом гласные звуки мы опустили, как это было сделано в оригинале. Для описания звука взрывов в нашем варианте подходят сонорные согласные звуки [л] и [р], а также звонкий [б]. Для описания свиста пуль остается свистящий звук [с], и для пулеметной очереди – глухой [т].

В последней строке нашего варианта перевода б-л заложен намек на слово *был*, что, так или иначе, может относиться к солдату, которого убили.

«Schtzngrmm»

schtzngrmm

schtzngrmm

t-t-t-t

t-t-t-t

grrrrmmmm

«Стрлб»

стрлб

стрлб

т-т-т-т

т-т-т-т

трлббббб





Звуковых особенностей здесь нет. Высмеивается форма сонета, делается акцент на то, что его наполнение неважно, он все равно остается сонетом.

|            |                |
|------------|----------------|
| sonett     | сонет          |
| sonett     | сонет          |
| sonett     | сонет          |
| sonett     | сонет          |
| sonett     | сонет          |
| sonett     | сонет          |
| sonett     | сонет          |
| sonett     | сонет          |
| sonett     | сонет          |
| sonett     | сонет          |
| sonett     | сонет          |
| sonett     | сонет          |
| sonett     | сонет          |
| sonett     | сонет          |
| (E. Jandl) | (В. Куприянов) |

А вот интерпретация «Сонета 1» тем же переводчиком (В. Куприяновым) имеет значительные недостатки. Подставив буквы в алфавитном порядке, он внес значение упорядоченности, которого в оригинальном тексте не было. Более того, в своем Сонете 1 Яндль в некотором смысле опирался на так называемую «итальянскую» последовательность рифмы, принятую в сонетах. Следовательно, ее обязательно нужно передать при переводе. Так, в приставках, на которые Яндль заменяет первый слог слова *сонет*, гласные чередуются согласно этой последовательности: в первых двух четверостишьях совпадают гласные в 1 и 4 строках, во 2 и 3. В трехстишьях 1-ая строчка первого трехстишья «рифмуется» с 1-й строчкой второго, 2-ая строчка со 2-й, а 3-я с 3-й.

Вводя в перевод слово *нет*, В. Куприянов добавляет семантику отрицания, которая в оригинале отсутствует, ведь, во-первых, Яндль работает не столько с семантикой, сколько с формой, а во-вторых, в немецком языке отрицание звучит вообще по-другому (*nein/nicht*). Поэтому употребление этого слова в переводе ошибочно.

Яндль играет в основном приставками, местоимениями и междометиями. Однако вводить в текст перевода в произвольном порядке случайно отобранные приставки русского языка нельзя, поскольку важно, чтобы не менялось количество букв, а, следовательно, и рисунок стихотворения. Кроме того, следует избегать такого сочетания слогов, которое даст в итоге значимое слово и добавит в текст ненужный смысл (например – *вынет*).

Мы предлагаем свой вариант перевода, в котором сохраняется графическая форма, смысл, размер и «итальянская» последовательность «рифмы». Неизменяемая часть слова *sonett (-nett)* имеет в русском языке соответствие и могло бы в переводе выступать в качестве самостоятельного слова (*мил*). Возможно, наличие *-nett* имело для Яндля определенное значение, но в русском языке элемент *мил* не входит в буквенный состав слова *сонет*, поэтому при переводе мы его не учитываем и оставляем часть слова *сонет: -нет*.

| «Sonett 1» | «Сонет 1»      | «Сонет 1»     |
|------------|----------------|---------------|
| abnett     | а нет          | занет         |
| benett     | б нет          | отнет         |
| ernett     | в нет          | понет         |
| annett     | г нет          | нанет         |
| danett     | д нет          | ажнет         |
| esnett     | е нет          | донет         |
| genett     | ж нет          | оннет         |
| janett     | з нет          | данет         |
| imnett     | и нет          | мынет         |
| obnett     | к нет          | изнет         |
| dunett     | л нет          | ужнет         |
| innett     | м нет          | тынет         |
| wonett     | н нет          | линет         |
| zunett     | о, нет!        | нунет         |
| (E. Jandl) | (В. Куприянов) | (М. Ковалева) |

### **vater komm erzähl vom krieg**

На наш взгляд, одной из наиболее вероятных интерпретаций данного стихотворения может быть попытка представить в образе отца

государство, приведшее к катастрофической войне, а в образе ребенка поэта, или весь народ, который верил отцу и восторженно провожал его на войну, а теперь отца убили, вокруг все разрушено, и ребенок испытывает глубочайшую обиду, которую и высказывает отцу. Поэтому нам кажется, что слово *komm* в параллельной конструкции, повторяющейся из строчки в строчку, не следует переводить как глагол движения, это скорее призыв: *ну же, отец, расскажи!* Т.В. Гречушникова предлагает начать строки с фразы *Отец, расскажи-ка...* [Гречушникова 2008], однако при чтении этого стихотворения Яндль делает контраст между нежным произнесением первой части каждой строки (отношение ребенка к отцу) и все нарастающим напряжением во второй части, а использование частицы *-ка* делает невозможным прочтение начальных слов с нежной интонацией. Мы предлагаем опустить лексическое усиление в этом месте и оставить просто *отец расскажи...* Во-первых, так становится возможным сохранение количества слогов в этой фразе, а значит, и ее ритма. Во-вторых, на наш взгляд, *komm* можно было бы перевести либо как *давай*, либо как *же*, но первый вариант слишком удлинил бы всю строку, а во втором варианте чтение сочетания *расскажи же* было бы крайне неудобным, следовательно, ни тот, ни другой перевод в данном случае не подходит.

Далее, у Яндля наблюдается увеличение длины строки к середине произведения, а затем уменьшение. По количеству слогов ритмический рисунок стихотворения в оригинале представляет собой такую последовательность: 7-9-9-11-9-7, т.е. каждый раз прибавляется или отнимается по два слога, кроме того равны между собой первая и последняя строка, а также 2-я, 3-я и 5-я. Перевод И. Борисовой будет выглядеть тогда как 10-13-14-13-11-10, а О. Мегель – 10-12-13-12-10-10. Таким образом, оба перевода имеют одинаковое количество слогов в первой и последней строке, а все остальные у О. Мегель на один слог меньше, чем у И. Борисовой. При этом 1-я с 6-й строкой в обоих переводах совпадают по количеству слогов, а вот остальной порядок сбивается.

Нам представляется удачным перевод И. Борисовой выражения *eing(e)rückt bist*. Переводчица выбрала вариант *как тебя призвали* (пассивное предложение вместо активного неопределенно-личного). О. Мегель использует фразу *что ты видел там*. Очевидно, что это не перевод исходной фразы, а творческое решение переводчицы, вероятно, в целях сохранения определенного ритма. Ритм в ее переводе действительно ближе

к оригиналу, поскольку в нем ударение падает на последний слог каждой строки, как и в оригинале. Мы считаем такую вольность допустимой.

В следующем предложении мы видим глагол *schießen* (*стрелять*) в форме Perfekt Indikativ – *g(e)schossen hast* (*стрелял*). В переводе И. Борисовой допущена личная ошибка переводчицы – вместо глагола *стрелять* она использует глагол *окружать*, очевидно, перепутав глагол *schießen* с глаголом *schließen* (*заключить, сомкнуть*).

Из двух вариантов перевода фразы *wiest gefallen bist* мы отдаем предпочтение переводу И. Борисовой *как ты погиб*, поскольку он также имеет более высокую окраску, чем слово *умер*, но, в отличие от чересчур высокопарного *пасть в бою*, может употребляться в обиходной речи.

Примечательно, что все слова в тексте оригинала, включая существительные, написаны с маленькой буквы, несмотря на правила немецкого языка. Тем не менее данное стихотворение так или иначе можно отнести к стихотворениям, ориентированным на слуховое восприятие. И тогда при прослушивании аудиозаписи (или же живого прочтения) становится понятно, что каждое слово может быть особенно значимо, если уметь выделить его голосом при прочтении. В русском языке сохранить подобный контраст невозможно, поскольку соответствующее правило написания существительных в нем отсутствует.

Еще одна лексико-грамматическая особенность, отличающая текст перевода от текста оригинала, связана с необычным словом *wiest*, которым Яндль заменил словосочетание *wie du*. В немецкоязычном варианте опущение местоимения *du* возможно, поскольку по форме вспомогательных глаголов *haben* и *sein* (*hast* и *bist*) можно определить лицо и понять смысл предложений. В русском языке в прошедшем времени формы глаголов различаются по родам, но не по лицам. Поэтому, с одной стороны, без добавления местоимения *ты* или *тебя* в безличных конструкциях в тексте получились бы неоднозначные по своему значению формы *призвали/был призван, напал, ранили/был ранен, погиб*. С другой стороны, в разговорной форме русского языка местоимение все же может быть опущено. И поскольку в начале каждого предложения и так присутствует обращение героя к своему отцу, то в данном случае значение этих форм можно было бы довольно легко вывести логически из остального текста, и местоимения можно было бы не добавлять.

В своем варианте перевода мы применяем лексическую замену и выбираем местоимение *вы* вместо *ты* для сохранения ритмического

рисунка стихотворения. Если исходить из того, что ребенок олицетворяет весь народ, а отец – государство и всех тех, кто ушел на войну и не вернулся, то такая замена не меняет смысл текста, зато она помогает сохранить ритм, который очень важен для этого стихотворения, поскольку оно, как уже было сказано, предназначено для восприятия на слух. В предложенном нами переводе последовательность слогов будет выглядеть так: 8–10–10–12–10–8. Каждое значение будет на одну единицу больше, чем у Яндля, однако порядок чередования остается тем же. Последний слог по примеру О. Мегель мы сделали ударным, поместив все местоимения в конец строк.

|  |  |
|--|--|
| <p>vater komm erzaehl vom krieg<br/> vater komm erzaehl wiest eingruckt bist<br/> vater komm erzaehl wiest gschossen hast<br/> vater komm erzaehl wiest verwundt<br/> worden bist<br/> vater komm erzaehl wiest gfallen bist<br/> vater komm erzaehl vom krieg<br/> (E. Jandl)</p> | <p>отец приди расскажи о войне<br/> отец приди расскажи что ты видел там<br/> отец приди расскажи как стреляли в<br/> тебя<br/> отец приди расскажи как ты ранен был<br/> отец приди расскажи как ты пал<br/> отец приди расскажи о войне<br/> (O. Мегель)</p> |
| <p>отец приди расскажи о войне<br/> отец приди расскажи как тебя<br/> призвали<br/> отец приди расскажи как тебя<br/> окружили<br/> отец приди расскажи как тебя ранили<br/> отец приди расскажи как ты погиб<br/> отец приди расскажи о войне<br/> (И. Ф. Борисова)</p>           | <p>отец расскажи о войне<br/> отец расскажи как призвали вас<br/> отец расскажи как стреляли вы<br/> отец расскажи как ранили всех вас<br/> отец расскажи как погибли вы<br/> отец расскажи о войне<br/> (M. Ковалева)</p>                                     |

Таким образом, даже этот небольшой обзор проблем, встречающихся на пути переводчика произведений конкретной поэзии, показывает, что при всей внешней простоте и лаконичности конкретные стихи чаще всего символичны и образны. Их понимание и интерпретация не всегда однозначны, они во многом зависят от читателя/слушателя. Поэтому переводчик, пытаясь передать понятое им содержание, подбирая подходящие, на его взгляд, варианты перевода, становится в какой-то мере соавтором поэта-конкретиста. Произведения конкретной поэзии являются прекрасным материалом для обучения студентов-переводчиков, поскольку простой лингвистический материал стиха позволяет

сосредоточиться на его сути, пробудить интерес к поиску смысла в кажущейся бессмыслице, разбудить творческий потенциал будущих переводчиков.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеева И.С.* Письменный перевод. Немецкий язык: Учебник / И.С. Алексеева. – СПб.: СОЮЗ, 2006. – 368 с.
2. *Рябова М.В.* Тексты в стиле "конкретной поэзии": "mementos" не для декламации (из опыта исследования) / М.В. Рябова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 9. – Ч. 2. – С. 145-148.
3. *Флоренский П.А.* У водоразделов мысли / П.А. Флоренский // П.А. Флоренский. Сочинения в 2-х томах. – Том 2. – М.: Правда, 1990. – 447 с.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

1. *Боу А.* Эрнст Яндль. Избранное [Электронный ресурс] / А. Боу. – 2012 // Проза.ру: [сайт]. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2012/07/09/689>
2. *Куприянов В.В.* Эрнст Яндль [Электронный ресурс] / В.В. Куприянов // Арион. – 2003. – №3 // Журнальный зал в РЖ, «Русский журнал»: [сайт]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/arion/2003/3/ernst.html>
3. *Мегель О.* Отец приди расскажи о войне [Электронный ресурс] / О. Мегель. – 2014 // Стихи. ру: [сайт], – Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2014/12/09/3081>
4. *Matt P.* Eugen Gomringer. Der Schweizer Indianer [Электронный ресурс] / P. von Matt. – 2015 // Neue Züricher Zeitung: [сайт], – Режим доступа: <http://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/der-schweizer-indianer-1.18472360>